



Los
creadores

Daniel J. Boorstin

Lectulandia

Tras haber narrado en *Los descubridores* la búsqueda del hombre para conocer el mundo, Daniel J. Boorstin completa aquella imagen con la de *Los creadores*: los héroes de la imaginación que con sus visiones «han engrandecido, embellecido y adornado nuestra experiencia».

Aunque nos hable de todas las formas del arte, desde los orígenes hasta nuestros días, *Los creadores* no es una «historia del arte», sino que va mucho más allá y más adentro: es una guía para comprender las razones que movieron a los creadores y para disfrutar plenamente de sus obras.

Lectulandia

Daniel J. Boorstin

Los creadores

ePub r1.1

casc 06.09.15

Título original: *The creators*
Daniel J. Boorstin, 1992
Traducción: Juan Faci & Francesca Carmona
Retoque de cubierta: casc

Editor digital: casc
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para Ruth

*Y, como la imaginación produce
formas de cosas desconocidas,
la pluma del poeta las diseña
y da nombre y habitación
a cosas etéreas que no son nada.*

*Shakespeare, Sueño de una noche de
verano, V, I*

Para mí no existe pasado ni futuro en el arte. Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no ha de ser tenida en cuenta en absoluto. El arte de los griegos, de los egipcios, de los grandes pintores que vivieron en otras épocas, no es un arte del pasado, tal vez está ahora más vivo que nunca.

Pablo Picasso (1923).

En el arte, somos los primeros en ser herederos de toda la tierra... Los accidentes deterioran las cosas y el tiempo las transforma, pero somos nosotros quienes elegimos.

André Malraux (1950).

Nota personal al lector

Después de Los descubridores, que es el relato de la búsqueda del hombre para conocer el mundo y conocerse a sí mismo, adquirió aún mayor firmeza mi convicción de que la búsqueda del conocimiento no es más que un camino hacia la realización humana. Este libro, que constituye también una visión desde el Occidente ilustrado, es una saga de los héroes de la imaginación. Mientras que Los descubridores narraba la conquista de unas ilusiones —las ilusiones del conocimiento— esta será una historia de visiones (y de ilusiones) de nueva creación. En efecto, es la historia que cuenta cómo en todas las artes los creadores han engrandecido, embellecido, imaginado y adornado nuestra experiencia. En tanto que la ciencia antigua sólo tiene un interés histórico, y Galeno y Ptolomeo sólo permanecen vivos para el erudito, las artes antiguas son tesoros vivos para todos nosotros.

Estos creadores, hacedores de lo nuevo, no pueden nunca llegar a quedarse obsoletos, porque en las artes no existe la respuesta correcta. La historia de los descubridores se podría contar en un mero orden cronológico, porque la ciencia nueva sustituye a la anterior. Pero no ocurre lo mismo con la historia de las artes, una historia de adiciones infinitas. Debemos encontrar un orden en el proceder desordenado de la imaginación. He seleccionado aquí una serie de creadores que me parecen interesantes, que han aportado algo nuevo a las artes. Pero cada uno de nosotros debe calibrar en qué forma se añade lo nuevo a lo viejo y cómo lo viejo enriquece lo nuevo, cómo Picasso realza la figura de Leonardo y en qué forma Homero ilumina la de Joyce.

Prólogo

EL ENIGMA DE LA CREACIÓN

Se ha dicho que la mayor glorificación de Dios es la negación de su existencia por el ateo, para quien la creación es tan perfecta que puede prescindir de la figura del creador.

Marcel Proust (1921).



Capítulo I

MUNDOS SIN PRINCIPIO

Si Dios creó el mundo, ¿dónde estaba antes de la creación?... ¿Cómo pudo Dios crear el mundo sin ninguna materia prima?... Si es tan perfecto y completo, ¿cómo pudo surgir en él la voluntad de crear?

Texto sagrado jainí (siglo IX).



La visión deslumbrada de los hindúes

Los hindúes nos han dejado una historia elocuente de sus intentos de resolver el enigma de la creación. Los Vedas, himnos sagrados en sánscrito arcaico que datan de entre los años 1500 y 900 a. C., no describen a un creador benevolente, sino que registran el temor del hombre ante la creación mientras que los cantores de los Vedas ensalzan el resplandor de este mundo. Sus objetos de culto eran los *devas* (término relacionado con la palabra latina *deus*, dios), palabra derivada del antiguo sánscrito *div*, que significa brillo. Los dioses eran los que brillaban. La luminosidad de su mundo impresionó a los hindúes desde el primer momento. No les impresionaban la unidad, la jerarquía de los seres y el orden de la naturaleza, sino el esplendor eneguedor, la Luz del Mundo. Cuál había sido el inicio del mundo o cuál pudiera ser su final parecían carecer de importancia ante el esplendor del mundo visible.

Los himnos védicos nos han dejado una genealogía de nombres, mitos y leyendas, imperturbada por los misterios del origen y el destino. Sobre todo ello brilla un fuego radiante que ilumina la visión hindú. El dios fuego estaba en todas partes (¿cuál era su número?). El fuego sacrificial era un mensajero que elevaba a los dioses la ofrenda consumida. Benarés, destino del peregrino, era la Ciudad de la Luz. El dios Agni (palabra que significa fuego y que está relacionada con el latín *ignis*) era considerado «el sacerdote de los dioses y el dios de los sacerdotes». En los cielos era el sol, en la atmósfera el rayo y en la tierra el fuego.

Oh Agni, que iluminas la oscuridad, un día tras otro nos acercamos a ti
con santa actitud para rendirte tributo.
Presides las funciones rituales, eres el esplendoroso custodio
del orden cósmico ...

El dios que produce el fuego y la luz hace que todo parezca posible. Lo que santifica al devoto no es un acto de conversión ni la transformación del espíritu, sino el simple acto de ver, la palabra hindi *darśan*. El hindú no va al templo a «adorar» sino antes bien «para *darśan*», para ver la imagen de la divinidad. Cada una de las ciudades consagradas a uno de los miles de dioses existentes ofrece su *darśan* especial: Benarés (Varanasi) el *darśan* del señor Visvanath, los altos Himalayas el *darśan* de Visnú y una cumbre cercana el *darśan* de un dios local. En la vida de la ciudad santa de Benarés el intento de ver encarna, en gran medida, lo que hay de singular en las religiones de los hindúes. El hindú se siente deslumbrado por la visión de lo sagrado, no sólo personas sagradas, sino lugares como las cumbres del Himalaya, donde viven los dioses, o el Ganges que fluye desde el cielo a la tierra, o el sinnúmero de lugares comunes donde los dioses, las diosas y los héroes anónimos mostraban su condición divina. Los peregrinos hindúes recorrían centenares de kilómetros con el simple objetivo de conseguir un nuevo *darśan*.

También la población de la India concede un valor especial al acto de ver, el

darśan, a una persona sagrada o a un gran dirigente. Cuando el mahatma Gandhi atravesó la India en tren, millares de personas se agolpaban junto a las vías para vislumbrar por un instante a través de la ventanilla del tren la imagen del mahatma en los lugares en que el tren se detenía. Estaban «tomando su *darśan*». Según los hindúes, la divinidad, el espíritu, el lugar o la imagen sagrados «dan *darśan*» y la gente «toma *darśan*», fenómeno que no tiene equivalente en ninguna religión occidental.

El *darśan* es una visión en las dos direcciones, pues si el devoto ve al dios, también el dios ve al devoto y ambos entran en contacto a través de los ojos. Cuando se construye un nuevo templo, antes incluso de que se elijan las imágenes de los dioses, se suplica a los dioses que miren con benevolencia a quienes acuden a contemplarles. Y cuando se modelan las figuras de los dioses, los ojos son la parte del cuerpo que se completa en último lugar. Luego, cuando se consagra la imagen finalmente se abren sus ojos con una aguja dorada o con un pincel. En ocasiones se insertan grandes ojos de esmalte en las cuencas oculares. Los ojos bulbosos o redondos que hacen que las representaciones pictóricas de los dioses indios nos resulten tan extrañas son claves del predominio de la visión en la relación del hindú con sus dioses. Muchos dioses, como Siva y Ganesa, poseen un tercer ojo en el centro de la frente. Brahma, el de los mil ojos, tiene por lo general cuatro cabezas para mirar en todas las direcciones a la vez y en ocasiones posee ojos salpicados por todo el cuerpo.

Para el hindú, el acto de ver se convirtió en una forma de tocar. Los Brahmanas, textos sacerdotales sagrados asociados a los Vedas, dicen: «el ojo es la verdad. Cuando dos personas se enfrentan... debemos creer a aquel que dice “lo he visto”, y no a quien afirma “lo he oído”». Esta intimidad del contacto visual explica también por qué los hindúes prohibían determinados encuentros de los ojos en público, no sólo entre los amantes, sino entre marido y mujer.

Si el «acto de ver» producía santidad y satisfacción al hindú, las religiones occidentales, el judaísmo, el cristianismo y el islam, utilizaban como instrumento la palabra. «En el comienzo era el Verbo y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios». «El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros... pleno de gracia y verdad». Las tradiciones religiosas occidentales recelaban de lo visto, de la imagen, y la Reforma protestante construyó una teología sobre el rechazo de todas las imágenes.

Las religiones occidentales parten del concepto de que uno —un dios, un libro, un hijo, una iglesia, una nación regida por dios— es mejor que muchos. El hindú, deslumbrado por la maravillosa variedad de la creación, no podía ver las cosas de esta forma. Para un mundo de una tal multiplicidad, cuantos más dioses mejor. ¿Cómo podía un solo dios haber realizado una creación tan variada? ¿Y por qué no buscar una alternativa al monoteísmo y al politeísmo? El orientalista de Oxford Max Müller (1823-1900), que introdujo a Occidente en el conocimiento del Rig-Veda, tuvo que inventar una palabra para la actitud hindú. El «katenoteísmo», el culto de un solo dios

a la vez, describía la forma en que el hindú se sentía asombrado ante las maravillas de la creación. Una democracia olímpica permitía al devoto centrar su *darśan* en un dios concreto en cada momento. Pero ese dios no era superior a los demás.

En esta comunidad tolerante y siempre creciente de dioses y diosas, cada divinidad se mostraba dispuesta a alternarse para recibir el *darśan* de los fieles. No encontramos aquí la terrible envidia de los dioses griegos, cuyo orgullo y cuyos celos motivaron la epopeya homérica. Qué diferente del soberano Dios creador de los hebreos, cristianos y musulmanes. «Pues yo el Señor tu Dios soy un dios celoso». Pero Visnú, Siva y Devi son vistos cada uno de ellos en un momento como creador, sostenedor y poder supremo, cada uno rodeado de una galaxia de dioses menores. El devoto occidental se siente desconcertado cuando intenta encontrar una jerarquía entre ellos. La visión deslumbrada no ve jerarquía alguna sino el misterio expresado en cada cosa viviente. Como se lee en los Upanishads, comentarios sobre los Vedas (c. 400 a. C.):

—Tráeme un fruto de la higuera.

—Aquí está, Señor.

—Ábrelo.

—Ya lo he hecho, Señor.

—¿Qué ves?

—Unas semillas muy pequeñas, Señor.

—Abre una.

—Ya lo he hecho, Señor.

—¿Qué ves ahora?

—Nada, Señor.

—Hijo mío —dijo el padre—, lo que no percibes es la esencia y en esa esencia existe la poderosa higuera. Créeme, hijo mío, en esa esencia se halla el ser de todo lo que es. Eso es lo verdadero, eso es el ser. ¡Y tú eres ese ser, Svartaketu!

No puede sorprender que los asombrados hindúes nunca tuvieran un solo y supremo Dios Creador.

Buscando todo tipo de respuestas al enigma de la creación, el Rig-Veda ofrece mitos con respecto a los inicios. El universo múltiple y variado, dice uno de esos relatos, surgió a raíz de un sacrificio primordial. Un hombre primordial, Prajapati, señor de los Seres, que existía antes incluso de que se creara el universo, fue sacrificado. Cómo llegó a existir, por qué o a quién fue sacrificado no se especifica con claridad. Los propios dioses parecen haber sido sus hijos. El «Himno del hombre primordial» nos cuenta cómo surgió el universo:

Quando dividieron al hombre
¿en cuántas partes lo dividieron?
¿Qué nombre se dio a su boca, a sus brazos,
a sus muslos y a sus pies?

El brahmán era su boca,
de sus brazos se hizo el guerrero,
sus muslos se convirtieron en el vaisya,
de sus pies nació el sudra.

La luna surgió de su mente,
de su ojo nació el sol,
de su boca Indra y Agni,
de su aliento nació el viento.

De su ombligo procedió el aire,
de su cabeza surgió el cielo,
de sus pies la tierra, las cuatro partes del mundo de su oreja,
así modelaron los mundos.

Con el Sacrificio los dioses sacrificaron al Sacrificio,
éstas fueron las primeras de las leyes sagradas.
Estos poderosos seres alcanzaron el cielo,
donde se hallan los espíritus eternos, los dioses.

Así pues, el sacrificio repite el misterio esencial de la creación en ciclos de recreación y los sacerdotes crean el mundo de nuevo. ¿No retornaría el caos original sin ese sacrificio periódico?

Si los hindúes buscaron y encontraron el solaz del mito en sus innumerables comunidades de dioses y diosas, nunca se permitieron el consuelo del dogma. ¿Cuántos eran los dioses? ¿Quién gobernaba entre ellos? ¿Qué sabían de su propia creación y de la primera creación si es que la hubo? A pesar de esa maravillosa riqueza de mito y poesía, los poetas brahmánicos del Rig-Veda expresan valientemente la duda. Así ocurría en su «Himno de la Creación»:

Pero, después de todo, ¿quién sabe y quién puede decir
de dónde procedía todo, cómo se produjo la creación?
Puesto que los propios dioses son posteriores a la creación,
¿quién sabe realmente cómo se produjo?

Así pues toda la creación tuvo su origen,
él, fuera o no quien la realizó,
él, que todo lo supervisa desde el más alto cielo,
él sabe —o quizá ni siquiera él lo sabe.

No existe división más profunda entre Oriente y Occidente que la que entraña esta renuencia de los sabios hindúes a explicar la luminosidad de la creación con simples dogmas y definiciones. Los filósofos occidentales, después de los griegos, se adscribieron a la «ley de la exclusión de la vía intermedia». —Sócrates debe ser mortal o inmortal—, pero para los hindúes existían muchas otras posibilidades. Una secta hindú, la de los jainíes, afirmaba que siempre había no sólo dos posibilidades sino siete, y de ahí procedía su doctrina del quizá, que sumía en la duda la oscuridad y el brillo deslumbrante de la creación.

Para el hindú, la creación no era el comenzar a existir de la maravilla del mundo. Antes bien era un desmembramiento, una desintegración de la unidad original. Para el hindú la creación no era la expresión de un hacedor racional y benévolo en nuevas y maravillosas formas, sino la fragmentación de la unidad de la naturaleza en innumerables formas limitadas. El hindú veía la creación de nuestro mundo como «la autolimitación de lo trascendente». Nuestro concepto mismo de la creación es

totalmente contrario al de los hindúes. En efecto, en lugar de transformar la nada en todo, la creación hindú desintegraba lo que ya existía en innumerables fragmentos imperfectos. El hindú dirigía su mirada a la unidad que existía en el principio y aspiraba a conseguir la reintegración de la naturaleza. Los ciclos del nacimiento y muerte han perpetuado la fuerza desintegradora de la creación. Samsara, la transmigración del alma de una vida a otra, perpetuaba el aislamiento del individuo. Al sobrevivir las distinciones de casta, cada generación pagaba el precio de los errores de las vidas anteriores. El objetivo para todos era «salirse de la rueda», escapar del ciclo y fundirse finalmente con el Uno original.

Las numerosas sectas de los hindúes hallaban varias formas de responder al enigma de la creación. Para los jainíes, tal como lo expresa uno de sus poetas que vivió en el siglo IX, las fuerzas de la naturaleza eran suficientes:

Ningún ser tuvo la capacidad de crear este mundo.

Pues ¿cómo puede un dios inmaterial crear lo que es material?

¿Cómo pudo Dios haber creado el mundo sin ninguna materia prima?

Si se afirma que primero hizo ésta, y luego el mundo, nos encontramos con una interminable regresión.

Si se afirma que esta materia prima surgió naturalmente se cae en otra falacia, pues así todo el universo podía haber sido su propio creador y haber surgido de forma igualmente natural. Si Dios creó el mundo mediante un acto de su voluntad, sin ninguna materia prima, entonces es sólo su voluntad y nada más... ¿Y quién creará semejante estupidez?

Si es totalmente perfecto y completo, ¿cómo pudo surgir en él la voluntad de crear?

Mientras que el objetivo del devoto cristiano sería la «vida eterna», el objetivo del hindú era no ser creado. El yoga, o «unión», era el esfuerzo disciplinado para deshacer la creación y retornar a la Unidad perfecta a partir de la cual el mundo había sido fragmentado.

La indiferencia de Confucio

En algunas zonas del mundo ni siquiera los pensadores más profundos se han preocupado por el misterio de la creación. En efecto, las preocupaciones cotidianas han ocupado su pensamiento y han constituido el núcleo central de su filosofía. Han prestado, pues, escasa atención a los enigmas del origen y el destino y tampoco les ha perturbado la posibilidad de que existan otros mundos antes o después de éste. ¿Son peores por ello? Su indiferencia ante los misterios de la creación les ha permitido dedicar toda su energía a las tareas de este mundo. Pero esto es también un síntoma de una actitud de recelo ante el cambio, de la resistencia a imaginar lo nuevo.

«Si aún no sabemos cómo servir al hombre —advertía Confucio (c. 551-479 a. C.)—, ¿cómo podemos saber servir a los espíritus?». Y cuando se le preguntaba respecto a la muerte, contestaba: «Si todavía no sabemos acerca de la vida, ¿cómo podemos saber acerca de la muerte?». ¿Acaso hay que sorprenderse de que los chinos nos hayan dejado un escaso repertorio de mitos sobre la creación? El único mito

sobre la creación que ha pervivido en la tradición popular china parece haber sido tomado en época tardía de Sumer o del Rig-Veda.

Entre los grandes creadores, que son los grandes portavoces de los ideales éticos, ninguno más milagroso que el propio Confucio. Éste afirmaba que sus enseñanzas no procedían de una fuente divina y que, de hecho, su fuente de inspiración estaba al alcance de cualquiera. A diferencia de Moisés, Buda, Jesús o Mahoma no proclamó un conjunto de mandamientos. De la misma forma que el hinduismo es el nombre que se da a las religiones de la India, el confucianismo es el que se aplica a las creencias tradicionales de la familia china. Sus rituales o sacrificios «religiosos» no estaban presididos por un sacerdote profesional sino por el jefe de la familia y los sacrificios oficiales eran dirigidos por el jefe del Estado. Confucio insistía en que no hacía sino revivir enseñanzas antiguas.

Confucio no fue crucificado ni martirizado, no sacó a su pueblo del desierto ni mandó un ejército en una batalla. No dejó una gran impronta en la vida de su época y reclutó pocos discípulos. En su condición de ambicioso burócrata de mente reformista terminó su vida sumido en la frustración. No es difícil verle como un antiguo Quijote. Pero de alguna manera la lucha sin éxito que libró durante toda su vida contra los males de los caóticos estados chinos de su época despertó de alguna forma a su pueblo y acabó por presidir dos mil años de cultura china.

Confucio, nacido en el seno de la nobleza empobrecida, quedó huérfano a temprana edad. Educado únicamente en las artes aristocráticas tradicionales del tiro con arco y la música, comenzó su carrera como un simple administrativo, supervisando los pastizales de bueyes y ovejas. A medida que ascendió en el servicio público de su estado nativo de Lu adquirió fama de hombre erudito. Se afirma que se aprendió de memoria todo el *Libro de poemas*, la antología clásica de 300 poemas. Comenzó a predicar la reforma de los opresivos tributos de su época. No propugnó un nuevo sistema de gobierno, sino un nuevo tipo de líder, una «persona superior» cuyo objetivo fuera el bienestar del pueblo.

Cuando contaba 53 años, en 498 a. C., los discípulos de Confucio participaban activamente en la administración de la familia Chi, que se había hecho con el gobierno de Lu. Pero convencido de que en Lu, azotado por la insurrección, tenía pocas posibilidades de hacer triunfar sus reformas, partió hacia otros lugares más prometedores. Durante los doce años siguientes vagó de estado en estado poniendo a contribución sus dotes de persuasión. Pero no era un político y fracasó en todas partes.

Confucio fue tan sólo uno más en una nueva clase de eruditos errantes que aprovecharon el caos político de su época, sirviéndose de las enseñanzas antiguas para ocultar sus ambiciones. La mayor parte de ellos se interesaba más por las intrigas de palacio que por la sabiduría. Un erudito que encontraba su estado natal gobernado por un usurpador advenedizo ofrecía sus conocimientos a un príncipe vecino dispuesto a escucharle. Estos eruditos desarraigados se convirtieron en una

nueva clase de características maquiavélicas. Pero Confucio no transmitía un mensaje maquiavélico. Antes bien, predicaba a todos los príncipes el mismo sermón: gobierna en beneficio del pueblo, reduce los impuestos y recluta «hombres superiores», no importa de qué origen.

Después de unos años de frustrante vagabundeo, regresó a su antiguo puesto en su estado natal, Lu. Allí pasó los últimos años de su vida entre sus discípulos de los primeros días. En ninguna parte había conseguido ocupar un alto cargo ni imponer sus reformas. Sin embargo, nunca perdió el respeto de su reducido número de alumnos. Cuenta la leyenda que cuando murió Confucio en el año 479 a. C., sus discípulos le lloraron durante tres años y que Tsé-kung, su principal discípulo, le lloró durante tres años más. «Desde el comienzo de la humanidad hasta ahora —afirmó Tsé-kung— no ha habido nadie igual a Confucio».

Si Confucio fracasó como político, consiguió un éxito espectacular en su condición de maestro. Sus máximas sencillas y abiertas a múltiples interpretaciones todavía nos cautivan. No ofrecía un dogma sino un sistema de aprendizaje por el que todavía se sentían atraídos John Dewey y los filósofos norteamericanos modernos más experimentales. Al parecer, antes de Confucio no existía en China ninguna escuela, salvo las que enseñaban el tiro con arco. Los historiadores atribuyen a Confucio el primer intento de organizar un programa educativo para preparar a los jóvenes para ocupar un lugar en el gobierno. Esta era una de sus clásicas preguntas: «¿Cómo va a gobernar a otros aquel que no es capaz de gobernarse a sí mismo?».

Su método socrático no terminaba nunca en conclusiones dogmáticas. Cuando advirtió que su discípulo Tsé-kung criticaba arrogantemente a los estudiantes, «el maestro dijo: “sin duda, Tsé-kung ha debido alcanzar una gran perfección ya que tiene tiempo para esto; yo no tengo tanto tiempo”». La sabiduría consistía en «cuando sabes algo reconocer que lo sabes, y cuando no lo sabes reconocer que no lo sabes». «Los errores de un hombre se pueden comparar con los eclipses del sol o de la luna. Cuando comete un error, todos los hombres lo ven; cuando lo corrige, todos los hombres lo miran». La verdad era algo que siempre se debía buscar, pero que nunca se llegaba a poseer. «Estudia como si estuvieras siguiendo a alguien a quien no puedes adelantar y al que temieras perder». «Cuando camino en un grupo de tres personas, siempre tengo quien me enseñe. Puedo elegir las buenas cualidades de uno para imitarlas y las malas del otro y corregirlas en mí mismo». (*Analectas*, VII: 21).

Confucio no pretendió nunca ser el vehículo elegido de un mensaje divino.

Los problemas de la gente no podían ser resueltos por las fuerzas sobrenaturales sino tan sólo por ellos mismos y por la experiencia de sus antepasados. Y el «Cielo» era el nombre que daba Confucio al orden cósmico natural que equivalía al sentimiento ético de cada uno. Nunca apelaba a ningún ser que gobernara desde el cielo y por naturaleza recelaba de la oración. Cuando se hallaba próximo a la muerte, sus fervorosos discípulos le pidieron permiso para rezar por él. Pero Confucio se opuso: «mi oración ya fue expresada hace tiempo»... no en palabras sino mediante

hechos. El ejemplo de todos los grandes antepasados debía regir la actuación del hombre virtuoso. La «voluntad del Cielo» no se descubriría mediante la teología, sino en «la experiencia colectiva de los antepasados», expresión con la que hacía referencia a la historia. En el mundo de Confucio cada hombre tenía que encontrar su propio camino.

Sin embargo, no hay pensamiento lo bastante experimental ni un filósofo tan indefinido como para que sus sugerencias no puedan ser convertidas en un dogma por unos discípulos egoístas. Y Confucio no es una excepción. En Occidente, sus sencillos mensajes pervivieron en forma de máximas fragmentarias fácilmente recordadas. La sabiduría práctica de Confucio ha llegado a ser tan proverbial que las «sentencias de Confucio» se reproducen en unos periódicos para cuyos lectores Confucio constituye un misterio. Alexander Pope describió este Confucio occidental popular en su obra *Temple of Fame* (1714):

Confucio era aquel ser superior y aislado
que enseñaba esa ciencia tan útil, la de ser bueno^[1].

Las enseñanzas de Confucio han llegado hasta nosotros por medio de sus *Analectas* (Conversaciones), en veinte capítulos y 497 versos, que constituyen una miscelánea de aforismos, máximas y episodios. Compiladas probablemente por los que fueron discípulos de los discípulos de Confucio, no se conocieron con ese nombre hasta la dinastía Han (202 a. C.-220 d. C.). Una versión compilada en las postrimerías de la dinastía Han sustituyó a las anteriores y hacia el año 175 d. C. el texto fue tallado en tablillas de piedra. Han sobrevivido fragmentos de esas piedras y se han realizado innumerables ediciones desde entonces. Los *Analectas* eran uno de los cuatro textos confucianos de los que en 1190 hizo autorizadas ediciones el filósofo neoconfuciano Chu Hsi. Junto con el *Libro de Mencio*, la *Gran enseñanza* y la *Doctrina de la forma*, era uno de los cuatro libros, los clásicos chinos que hasta 1905 constituían el tema de los exámenes de los funcionarios públicos chinos. Los *Analectas* contienen los conceptos básicos de Confucio, entre ellos la idea de benevolencia (*jen*) como la principal cualidad del hombre superior, la forma (*chung yung*), o moderación en todas las cosas, la voluntad del Cielo (*T'ien*) o armonía de la naturaleza, la piedad filial o la propiedad (*li*), y la «rectificación de los nombres (*cheng ming*), o reconocimiento de la naturaleza de las cosas dándoles los nombres correctos».

Con el paso de los siglos, las enseñanzas fragmentarias de Confucio dieron forma al «confucianismo». Este término, que habría horrorizado a Confucio, parece haber sido inventado hacia 1862 por los cristianos europeos y se correspondía con su visión simplista de las «religiones» del mundo no cristiano. En el imperio Han las enseñanzas del maestro adoptaron la forma de una ideología y se convirtieron en el dogma del Estado. Durante los siglos siguientes surgieron y desaparecieron innumerables «escuelas» que dieron forma a la cultura china durante 2500 años

después de la muerte de Confucio.

Pero la insistencia confuciana en la familia, la moral y la función del buen gobernante no satisfacían la necesidad popular referente a la explicación de la esencia del hombre y a su lugar en el universo. Nació, pues, otra escuela, fruto de otro esfuerzo para explicar el misterio del mundo, la espontaneidad del hombre y la variedad maravillosa de la naturaleza. Se le dio el nombre de taoísmo —por tao o «el camino»—, que se basó en creencias populares y en los escritos de un maestro misterioso, Lao-tsé (c. 604-531 a. C.). El taoísmo, antídoto —y complemento— del rígido moralismo de los confucianos tardíos y de su religión de Estado, se convirtió en una filosofía elevada y en una religión popular. Sus doctrinas, que evolucionaron con el paso del tiempo, alentaban un sentimiento de libertad en pensadores y artistas y las ideas taoístas acabaron incorporándose al confucianismo. Si bien los taoístas se interesaban por la relación del hombre con la naturaleza, en su filosofía sutil no tenía cabida un Creador. Como se lee en la obra atribuida a Lao-tsé:

Existe una cosa formada de forma confusa,
nacida antes del cielo y la tierra.
Silenciosa y vacía
está aislada y no cambia
va de aquí para allá y no se cansa,
es capaz de ser la madre del mundo.
No conozco su nombre
por eso la denomino «el camino».
El hombre se modela a imagen de la tierra,
la tierra a imagen del cielo,
el cielo a imagen del camino,
y el camino a imagen de lo que es así de forma natural.

La imaginación poética taoísta, con su creencia en «lo uno» y «el no ser» se interesaba más por la unidad de la experiencia que por cualquier poder concebible de un creador para producir lo nuevo. Como afirmaba Chuang-tsé (que vivió en el siglo IV a. C.), el gran seguidor de Lao-tsé:

Una vez soñé que era una mariposa, que revoloteaba aquí y allí; una mariposa en todos los sentidos. Gozaba de mi libertad como una mariposa, sin saber que era Chou. De pronto desperté y me sorprendió comprobar que era yo mismo de nuevo. Pero ¿cómo puedo decir si era un hombre que soñaba ser una mariposa, o si soy una mariposa que sueña que es un hombre?... A esto se llama fusión de las cosas.

Esta idea de la unidad de los procesos del mundo dio al taoísta Chuang-tsé la capacidad de afrontar con estoicismo sus aflicciones personales. Un amigo que acudió a consolarle tras la muerte de su amada esposa de tantos años, encontró a Chuang-tsé llevando el compás de una música con una escudilla en lugar de estar llorando. Cuando le reprochó su comportamiento insensible, Chuang-tsé replicó:

Cuando murió no pude evitar sentirme afectado. Pero cuando reflexiono al respecto comprendo que en un principio no tenía vida, y no sólo no tenía vida, sino tampoco forma; no sólo no tenía forma, sino que no tenía fuerza material (*ch'i*). En el limbo de la existencia y de la no existencia, se produjo una

transformación y evolucionó la fuerza material. La fuerza material se transformó en forma, la forma se transformó para convertirse en vida y ahora el nacimiento se ha transformado para convertirse en muerte. Esto es como la rotación de las cuatro estaciones, primavera, verano, otoño e invierno. Ahora yace dormida en la gran casa [el universo]. Llorar y lamentarme sería mostrar mi ignorancia del destino. Por consiguiente, desisto de ello.

Con respecto a su muerte, rechazó los planes de sus discípulos de enterrarle dentro de un refinado ataúd. Afirmaban que sin esa protección su cadáver podría ser desgarrado por las aves de rapiña. Su respuesta constituyó un nuevo recordatorio de la unidad de la naturaleza, del carácter único del Tao. «Por sobre la tierra —afirmó— me comerán los cuervos y los milanos; debajo de la tierra lo harán los gusanos y las hormigas. ¿Qué prejuicio os lleva a que me arrebatéis a unos para darme a los otros?». Esta subordinación a la naturaleza era rechazada por los moralistas confucianos.

No es sorprendente que a los taoístas posteriores no les perturbara el misterio de la creación a partir de la nada (*ex nihilo*). En efecto, aunque se referían constantemente a un estado de «no ser», afirmaban que no existía la «nada»; el vacío del caos que existía en un principio fue llenado con la fuerza material del *ch'i*. «¿Qué empezó a existir antes de que existieran las cosas? —preguntó Kuo Hsiang (murió en el año 312), en su comentario al libro de Chuang-tsé—. Si digo que existieron primero el yin y el yang, entonces como el yin y el yang existen, ¿qué había antes que ellos?... Debe de haber otra cosa, y así *ad infinitum*. Debemos comprender que las cosas son lo que son espontáneamente y no porque las haya causado alguna otra cosa». «Pero preguntémonos si existe o no un Creador. Si no existe, ¿cómo puede crear las cosas? Si existe, es incapaz de materializar todas las formas. Por consiguiente, antes de poder hablar sobre la creación, debemos comprender el hecho de que todas las formas se materializan por sí mismas. Así pues, todo se crea a sí mismo sin que ningún creador dirija ese proceso. Puesto que las cosas se crean a sí mismas, no están condicionadas por nada. Esta es la norma del universo». No vemos aquí nada parecido a los días de la creación en el Génesis, sino un proceso continuo e interminable en el que todas las fases están siempre presentes. No existía creador, que terminara exhausto al crear el mundo de una vez, y en consecuencia no era necesario interrumpir el proceso con un día de reposo.

El taoísmo se desarrolló a dos niveles: como una filosofía de la espontaneidad y el naturalismo y como una religión popular que buscaba el medio de conseguir (y esto era completamente antinatural) la inmortalidad en sus propios rituales y técnicas. Estos incluían una dieta que no alimentara a los «tres gusanos» —la enfermedad, la vejez y la muerte— pero que nutriera al cuerpo. No obstante, existían vínculos entre esos dos niveles. El control de la respiración producía un ápice de inmortalidad y alimentaba a un misterioso «cuerpo embrionario» en el interior. Y la disciplina sexual que evitaba la eyaculación preservaba el semen para que se mezclara con el aliento y alimentara al cuerpo y al cerebro. También la alquimia taoísta trataba de conseguir un elixir de la inmortalidad, mientras que la meditación permitía vislumbrar los

innumerables espíritus existentes en el cuerpo y en el universo.

Si Occidente justificaba los poderes creativos del hombre en el hecho de que compartía los poderes de un creador original, los chinos pretendían actuar en armonía con el orden de la naturaleza. Después de Confucio, una técnica de «pensamiento correlativo» halló una correspondencia entre la conducta humana y el conjunto del cosmos, perfectamente expresada en esta exposición clásica de Tung Chung-shu (c. 179-¿104? a. C.):

Las fuerzas vitales del cielo y de la tierra se unen para formar una unidad, se dividen para convertirse en el yin y en el yang, se separan dando lugar a las cuatro estaciones y forman los cinco agentes... Cuando se suceden en el orden correcto unos originan a otros, pero cuando aparecen en un orden aparente se superan unos a otros. Por consiguiente, si al gobernar se vulnera ese orden se producirá el caos, pero si se respeta, todo estará bien gobernado.

Cada uno de los cinco agentes estaba relacionado con uno de los cinco departamentos tradicionales del gobierno Chou de su época. Por ejemplo, la madera era el agente del ministro de agricultura, mientras que el metal era el agente del ministro del interior. Si el ministro de agricultura era corrupto realizaba una política partidista y obligaba a los hombres valiosos a apartarse, «enseñando al pueblo la crueldad y el despilfarro», entonces los campesinos descuidaban el trabajo de los campos, «divirtiéndose con el juego, las peleas de gallos, las carreras de perros y la equitación; viejos y jóvenes perderán el respeto, grandes y pequeños abusarán unos de otros y aparecerán ladrones y bandoleros... entonces se ordena al ministro del interior que castigue a los cabecillas de la rebelión y ponga las cosas en orden. Por consiguiente, decimos que el metal supera a la madera». De igual forma, el fuego era el agente del ministro de la guerra, el agua el agente del ministro de justicia y la tierra el del ministro de obras públicas.

El significado de los cinco agentes en la experiencia cotidiana se explica en el libro del *Tso Chuan*, de comienzos de la dinastía Han:

Los hombres respetan las leyes reveladas en los signos celestiales y viven de acuerdo con la naturaleza de las cosas terrenales. El cielo y la tierra hacen aparecer el *Si Ch'i* [yin y yang, viento y lluvia, oscuridad y luz], y de ellos nacen los cinco elementos [el metal, la madera, el agua, el fuego y la tierra]. De la utilización que de ellos hace el hombre proceden los cinco sabores [ácido, salado, agrio, amargo, dulce], los cinco colores [verde, amarillo, escarlata, blanco, negro] y las cinco modalidades [en la música]. Pero cuando se abusa de ellos surge la confusión y el hombre acaba perdiendo de vista su naturaleza original.

Así pues, los cinco agentes omnipresentes mantenían unidos el mundo, la naturaleza y la sociedad.

Por lo que sabemos, Confucio no estaba muy interesado en la cosmogonía, la metafísica y el origen del universo, y tampoco sus sucesores se mostraron inclinados a aceptar dioses ni tampoco un Dios Creador. Antes bien, describían la creación como un proceso de fuerzas naturales. Una idea clave era su concepto del yin y el yang, que expresaba su creencia en el poder creativo de las fuerzas naturales existentes en todas partes. Esto nos recuerda constantemente la importancia de lo terrenal en el

pensamiento chino. Los chinos no buscaban refugio en las diversiones, pasiones e intrigas de dioses y diosas. Una elocuente declaración taoísta del yin-yang procede de la síntesis de Huai-nan Tsé (c. 122 a. C.): creación sin un creador, una parábola mística para los gobernantes en todos los tiempos y lugares.

Antes de que el cielo y la tierra hubieran tomado forma todo era vago y amorfo. Por consiguiente, se llamaba el Gran Comienzo. El Gran Comienzo produjo el vacío y el vacío produjo el universo. El universo produjo la fuerza material que tenía límites. Lo que era ligero y luminoso se elevó para convertirse en el cielo, mientras que lo que era pesado y turbido se solidificó para convertirse en la tierra. La unión del material puro y fino era muy fácil, pero era extremadamente difícil la solidificación del material turbido. Por consiguiente, el cielo se completó antes y la tierra tomó forma más tarde. Las esencias combinadas del cielo y la tierra se convirtieron en el yin y en el yang, las esencias concentradas del yin y el yang dieron lugar a las cuatro estaciones. Y las esencias dispersas de las cuatro estaciones se convirtieron en la miríada de criaturas del mundo. Después de largo tiempo el calor del yang acumulado produjo el fuego y la esencia de la fuerza del fuego se convirtió en el cielo; la fuerza del agua dio lugar a la luna. La esencia de la fuerza excesiva del sol y la luna se convirtió en las estrellas y los planetas. El cielo recibió el sol, la luna y las estrellas y la tierra recibió el agua y el suelo...

Cuando se unieron el cielo y la tierra en el vacío y todo era simplicidad absoluta, entonces las cosas comenzaron a existir sin haber sido creadas. Esto era la Gran Unidad. Todas las cosas procedieron de ese uno, pero todas llegaron a ser diferentes, dividiéndose en las diversas especies de peces, aves y animales... Pero aquel que puede retornar a aquello de lo que nació y convertirse en algo sin forma recibe el nombre de «hombre verdadero». El hombre verdadero es aquel que nunca se ha separado de la Gran Unidad.

El origen de esta división sencilla de las fuerzas naturales está oculto en la Antigüedad.

El yin y el yang se extendieron a través de Asia a Japón, Vietnam y Corea, donde el símbolo del yin-yang fue adoptado para la bandera nacional. Esta versión Huai-nan Tsé de las obras de creación del yin-yang constituyó la introducción del *Nihon shoki* (720), la historia japonesa oficial más antigua. La astrología, la astronomía, la medicina, el gobierno y las artes expresan más perfectamente la distinción yin-yang y los conceptos que supuestamente derivaban de ella.

Con el tiempo, el pensamiento taoísta sobre el hombre y la naturaleza fue asimilado en la teorización confuciana renovada por el gran sintetizador Chu Hsi (1130-1200):

En el inicio del universo sólo existía fuerza material consistente en el yin y el yang. Esta fuerza se movía y se desplazaba hacia un lado y otro. Al hacerse más rápido ese movimiento, se formó una masa de sedimento y como no tenía vía de escape alguna, se consolidó para formar la tierra en el centro del universo...

Pregunta adicional: ¿Puede ser destruido el universo?

Respuesta: Es indestructible. Pero con el tiempo el hombre perderá todos los principios morales y todo acabará sumido en un caos. El hombre y las cosas desaparecerán y entonces se producirá un nuevo comienzo.

Pregunta adicional: ¿Cómo fue creado el hombre?

Respuesta: Mediante la transformación de la fuerza material. Se unen la esencia del yin y el yang y los cinco agentes se unen, se hace realidad la forma corpórea del hombre. Esto es lo que los budistas llaman producción mediante transformación. En la actualidad existe un gran número de esas producciones, como los piojos.

Pregunta: Con referencia al espíritu del cielo y de la tierra y al principio del cielo y de la tierra, el principio es un principio moral. ¿Es espíritu la voluntad de un señor?

Respuesta: La mente es la voluntad de un señor, es cierto, pero lo que se llama «señor» es precisamente el propio principio. No es cierto que fuera del espíritu exista un principio, ni que fuera del principio exista el espíritu.

El sistema de pensamiento a que dio lugar la conjunción de la moralidad

confuciana y la armonía taoísta con la naturaleza veía el tiempo como una serie de ciclos, sin inicio ni final. Y como indica Chu Hsi, también el budismo se transformaría al penetrar en el mundo confuciano. Sin embargo, de alguna manera los chinos veían también la historia como algo lineal en sus dimensiones más reducidas. Reacios a fijar un momento para el inicio del mundo o de su nación, señalaron su calendario cíclico de sesenta años con los años del monarca reinante, para fechar los acontecimientos humanos con precisión en el tiempo histórico.

Así como el yin y el yang explicaban la regularidad y el equilibrio de la naturaleza, los cinco agentes eran la clave de los ciclos históricos. La madera producía el fuego; el fuego producía la tierra; la tierra producía el metal; el metal producía el agua, y así sucesivamente. Sin embargo, era posible reordenar los agentes según el criterio de qué elemento superaba a otro. Esto producía un orden diferente, pues el fuego era «superado» por el agua, el agua por la tierra, la tierra por la madera y la madera por el metal. Cada dinastía tenía que estar relacionada con uno de los cinco elementos y para ser legítima tenía que aparecer en el momento predestinado para su «elemento» en la serie cíclica. Las dinastías afirmaban su derecho a ocupar el trono —generalmente después de haberlo hecho— para preservar el orden adecuado de los agentes.

Así, el emperador chino Wang Mang (33 a. C.-23 d. C.; gobernó 2-23 d. C.), conocido comúnmente como el Usurpador, justificó su golpe de Estado, que puso fin a la dinastía Han Anterior, en el hecho de que era descendiente del emperador amarillo, cuyo agente era la tierra. Por tanto, estaba cualificado para ocupar el lugar en la serie cíclica que requería otra dinastía del agente tierra. Las irregularidades aparentes en la serie se explicaban insertando convenientemente en el calendario un reinado «intercalar» —una especie de año bisiesto— del fluido agente agua. Durante siglos, los debates sobre la legitimidad dinástica se tradujeron al lenguaje de los cinco elementos.

La armonía eterna, en el marco de la cual todo procedía convenientemente de su *ch'i* creador de fuerzas naturales, hacía que la novedad resultara una idea extraña. La idea de la creación de algo *ex nihilo* (de la nada) no tenía lugar en un universo del yin y del yang y de los cinco elementos, siempre en orden, siempre ordenados en una serie adecuada. A diferencia de lo que ocurría en el mundo occidental de la creación sorprendente, del hombre en guerra con la naturaleza, el mundo de Confucio, transformado por las corrientes taoísta y budista, veía al hombre inmerso en una serie de transformaciones, procreaciones y recreaciones.

Un vívido síntoma de este contraste entre Oriente y Occidente es la diferencia entre dos formas de pensamiento respecto al lugar del hombre en el paisaje. La pintura paisajística es una incorporación tardía en el arte occidental. Los escritores antiguos mencionan la existencia de pinturas murales griegas que eran paisajes, en los que se incluían algunas escenas de La Odisea. Las villas romanas estaban decoradas con paisajes idealizados y todavía podemos ver algunos de ellos en Pompeya. Los

frescos (c. 1338) de Ambrogio Lorenzetti (c. ¿1300?-1348) del Palazzo Publico de Siena son las primeras obras pictóricas occidentales que se conservan en las que aparece una escena pintada directamente de la naturaleza. La serie llamada *El buen y el mal gobierno* revela qué es lo que interesa en Occidente, ya que lo que domina es la figura humana del gobernante, el amante, el cazador, el soldado, el santo o el salvador. También en la célebre *Gioconda* de Leonardo (c. 1503-1505) aparece un paisaje en el fondo. Por su parte, Albrecht Altdorfer (1480-1538) comienza a principios del siglo XVI a experimentar con paisajes del Danubio. Los escenarios exteriores de las pinturas de Brueghel en el siglo XVII no son naturaleza pura sino un paisaje en el que el hombre juega, se divierte y caza y donde un ciego conduce a otro. Sólo con los pintores holandeses y flamencos del siglo XVII —Rembrandt, Jacob van Ruisdael, Meindert Hobbema— el paisaje se convierte en el tema central del cuadro. Finalmente, en el siglo XIX el paisaje es el gran laboratorio de los pintores.

Pero en China el paisaje era ya en el siglo IV un tema de gran fertilidad. Aquí la naturaleza no es un mero escenario en el que se desarrolla el drama humano. En los primeros paisajes de Occidente el espectador contempla desde fuera el espectáculo que constituyen el trabajo, las guerras, las locuras o la devoción del hombre. El hombre ocupa el primer plano. En cambio, el paisaje chino es una escena de armonía y de vida en movimiento en el que el hombre ocupa un lugar secundario, apenas visible.

En los paisajes chinos es necesario buscar la presencia del hombre; y cuando lo encontramos no es más que una partícula minúscula, ya se trate de un pescador, un eremita o un sabio en actitud de contemplación. Aún el espacio «vacío» no es ese vacío que con tanta fuerza se rechaza en Occidente, sino un recurso no utilizado del *ch'i* universal, un espacio con montañas y arroyos, porque «existe un principio de organización que conecta todas las cosas». Un filósofo de la era Yuan, Tang Hou (floreció en 1320-1330), señaló la incorporación del hombre en la naturaleza y de la naturaleza en el hombre:

La pintura de paisajes es la esencia de los poderes configuradores de la naturaleza. Así pues, a través de las vicisitudes del yin y el yang —el tiempo, el clima— se hace visible indefectiblemente la magia de la transformación inagotable. Si no posees en tu corazón y en tu mente la inmensidad de las montañas y los valles no podrás reproducirlos fácilmente en tus cuadros.

El silencio de Buda

Buda no tenía respuesta para el enigma de la creación. En gran parte, el atractivo que ha ejercido sobre millones de personas de todo el mundo durante dos mil quinientos años deriva de esa razonable negativa a intentar responder preguntas para las que no hay respuesta. «¿Es el universo eterno o no lo es, o ambas cosas?». «¿Es el universo espacialmente infinito o no infinito, ambas cosas o ninguna de las dos?». Buda

incluía estas preguntas en la lista de catorce interrogantes para los que no tenía respuesta.

«¿Acaso te he dicho alguna vez —preguntaba Buda— ven, sé mi discípulo y te revelaré el principio de las cosas?». «Señor, no lo has hecho». «¿Acaso tú me has dicho alguna vez me convertiré en tu discípulo para que me reveles el comienzo de las cosas?». «Señor, no lo he hecho». Su única finalidad, recordaba Buda a su discípulo, era «la destrucción total del mal». «Así pues —seguía Buda— no tiene importancia que se revele el comienzo de las cosas... por tanto, ¿para qué puede servir que se revele cuál es el comienzo de las cosas?».

Este planteamiento realista puede sorprendernos en Occidente, donde habitualmente consideramos al budismo como un sistema de pensamiento místico. Pero en la corriente principal del budismo se instaló una saludable reticencia a lo que llegó a conocerse como el silencio de Buda. También Confucio tenía una lista de cosas «sobre las que el maestro nunca hablaba»: «cosas misteriosas, hazañas físicas, desórdenes y espíritus». La investigación por la investigación, simplemente para aumentar los conocimientos, la filosofía según el modelo griego, no tenía cabida en la tradición budista. Los filósofos griegos, el primero de ellos Tales, eran hombres de un temperamento especulativo. ¿De qué está hecho el mundo? ¿Cuáles son los elementos y procesos por los que se transforma el mundo? La filosofía y la ciencia griegas nacieron conjuntamente, fruto de la pasión por obtener conocimientos.

El objetivo de Buda no era conocer el mundo ni mejorarlo, sino huir de su sufrimiento. Su única preocupación era la salvación. No es fácil para nosotros, occidentales, comprender y ni siquiera mencionar esa preocupación budista. Afirmar que los budistas tenían una «filosofía» induciría a error. Buda no sólo permanecía en silencio cuando se le preguntaba acerca de la primera creación. Desdeñaba «las especulaciones sobre la creación de la tierra y el mar» porque le parecía «tema de muy escaso interés», que era como los cuentos de reyes, de ladrones, de ministros de Estado, como hablar sobre mujeres y sobre héroes, como cotillear en las esquinas de las calles y contar historias de fantasmas. Instaba a sus discípulos a que siguieran su ejemplo y no desperdiciaran su energía en esas bagatelas.

Buda ofreció una explicación original, aunque no totalmente carente de malicia, de cómo se inició la idea de la existencia de un único creador. Afirmó que había comenzado solamente como un error, inventado por el engreimiento de una célebre figura heredada de la prolífica mitología hindú. El culpable no era otro que Brahma, de maravillosa y variada genealogía. Brahma, asociado originalmente con la fuerza primordial Prajapati, del que ya hemos hablado, había nacido supuestamente, según se decía, de un huevo de oro. Algunos le atribuían la creación de la tierra y otros decían que había surgido de un loto que procedía del ombligo del dios Visnú. En vida de Buda los hindúes todavía adoraban a Brahma como dios creador.

Buda explicaba cómo, en una fase en los interminables ciclos del universo, ese personaje se había atribuido el papel de creador:

Ahora llega el tiempo en que este mundo comienza a evolucionar y aparece el mundo de Brahma, pero está vacío. Y un ser, ya sea porque ya ha sido superado el tiempo que tenía asignado o porque sus méritos se han agotado, abandona su cuerpo en el mundo del brillo resplandeciente y nace en el mundo vacío de Brahma, donde vive durante un largo tiempo. Ahora, como ha estado mucho tiempo solo, comienza a sentir insatisfacción y nostalgia y desea que otros seres puedan venir a vivir con él. Y así, ciertamente, otros seres abandonan sus cuerpos en el mundo del Resplandor y llegan para acompañarle en el mundo de Brahma.

Entonces, el ser que fue el primero en nacer allí piensa: «Yo soy Brahma, el poderoso Brahma, el conquistador, el nunca conquistado, el que todo lo ve, el señor, el hacedor, el creador, el jefe supremo, el que todo lo decide, el controlador, el padre de todo lo que es o ha de ser. He creado a todos estos seres, pues yo simplemente deseé su existencia y aquí se hallan» y los otros seres... piensan lo mismo, porque él nació antes y ellos después. Y el ser que nació primero vivió más tiempo y fue más hermoso y poderoso que los otros...

Así es cómo se ha formado vuestra doctrina tradicional de que el inicio de las cosas fue la obra del dios Brahma.

Siguiendo las creencias de Buda, las escrituras budistas afirmaban constantemente estar libres de una presunción personal tan estúpida como la creencia en un creador.

La indiferencia de Buda ante las incómodas preguntas sobre la creación tenía su origen en la experiencia del propio Gautama Buda. Su trayectoria fue opuesta a la que condujo a Confucio a adoptar también una actitud de indiferencia. A Confucio no le interesaba el origen del mundo porque esa cuestión no influía en modo alguno sobre la reforma del hombre y del gobierno. A Buda le interesaba escapar del mundo y por consiguiente aspiraba a que la vida en la tierra careciera de importancia. Los dos hombres eran maestros. Mientras que Confucio ofrecía máximas al político, la vida de Buda sirvió de material para las leyendas, el folklore y los cuentos de hadas.

El oscuro Confucio se vio frustrado en su fracasado intento de conseguir el poder para reformar la sociedad. Gautama Buda (¿561?-¿483? a. C.) abandonó deliberadamente el poder y la gloria. Confucio vivió en medio de sórdidas intrigas de alcoba y de palacio y la vida de Buda estuvo llena de sublimes misterios.

El príncipe Siddharta, que luego se convertiría en Gautama Buda, nació en Kapilavastu, en el noreste de la India, cerca de la frontera del actual Nepal. En su condición de príncipe del reino de Bakyas, creció en medio del más fabuloso lujo oriental. La leyenda de su vida revela el arquetipo de Buda, la esencia del budismo, que se desarrolló a lo largo de los siglos después de su muerte. Pero los primeros budistas, al igual que los brahmanes hindúes, creían que el conocimiento religioso era demasiado sagrado como para ser expresado por escrito. Durante cuatro siglos después de su muerte, los hechos y leyendas sobre Buda, sus diálogos y sus máximas se preservaron únicamente en los recuerdos de los monjes. Los relatos de su vida que han pervivido fueron transmitidos por sus discípulos durante generaciones.

La naturaleza complicada de Buda se hace patente incluso en su propio nombre, pues *buddha* (participio pasado del verbo sánscrito *buddh*, despertarse o conocer) no es un nombre personal sino un término elogioso, como mesías o cristo (el ungido). Su nombre auténtico era Gautama. En su época se le conocía como Sakyamuni, el sabio de la tribu de los sakyas. A diferencia de los fundadores del cristianismo o del islam, a Gautama Buda no se le consideraba un ser único. Representaba un tipo de persona que aparecía de forma recurrente, aunque no frecuentemente, a lo largo de la

eternidad. Gautama Buda no era el primero ni sería el último. Era uno más de una serie interminable de seres ilustrados. Para nosotros, el personaje histórico Sakyamuni desaparece al ser absorbido por Buda.

Su primera aparición en la tierra no la realizó como Gautama, pues su iluminación perfecta no podía ser alcanzada en sólo una vida. Tuvo que ser el resultado de sus repetidos empeños anteriores en numerosas encarnaciones. Sólo entonces se convirtió en un Bodhisattva, un ser-bodhi en la persona del príncipe Siddharta. La explicación que aparece en las escrituras budistas de la forma en que se produjo este proceso nos conduce hacia la visión budista de la historia. Y sus ciclos de tiempo interminables nos ayudan también a comprender por qué el misterio de la creación no les preocupaba.

Se llama Bodhisattva a alguien cuando es seguro que se va a convertir en un «Buda», que es aquel hombre que se ha iluminado a sí mismo y que luego iluminará a otros... Esta transformación de ser común a ser-bodhi se produce cuando su mente ha alcanzado la etapa en la que ya no puede volver la espalda a la iluminación. Asimismo, para entonces ha conseguido ya cinco metas; ya nunca vuelve a nacer en el mundo del dolor, sino siempre entre los dioses y el hombre; no vuelve ya a nacer en el seno de una familia pobre o de clase baja; siempre es varón, nunca mujer; siempre está perfectamente formado y libre de defectos físicos; puede recordar sus vidas pasadas y ya no vuelve a olvidarlas.

Esta iluminación plena se alcanzaba gradualmente, durante tres «eones incalculables». «En el primer eón incalculable no sabe todavía si se convertirá en buda; en el segundo sabe que será un buda, pero no se atreve a decirlo abiertamente; en el tercero sabe con seguridad que un día será buda y anuncia ese hecho al mundo sin temor». Con ingenua incoherencia, los mismos budistas que admiraban al Señor Buda por su razonable negativa a responder las catorce preguntas imposibles de responder no se resistían a la tentación de calcular lo «incalculable». Algunos lo cifraban en un número elevadísimo incrementado por múltiplos y otros por cuadrados. Uno de los eruditos más precisos adelantó una cifra compuesta por un uno seguida de 352 septillones de kilómetros de ceros, contando con que un cero ocupa una longitud de 0,001 metros.

En el ciclo interminable del mundo, en cada gran periodo o Kalpa, había cuatro eras, comparables a las cuatro eras de los griegos y de los hindúes. Cada gran periodo comenzaba con una era de destrucción por el fuego, el viento y el agua, a la que seguía una refundación y repoblación graduales del mundo. En ninguna de ellas aparecía un creador ni se hacían necesarias sus obras. Los grandes periodos no eran todos iguales. En algunos de ellos no aparecía ningún buda y entonces recibían el nombre de «vacíos». En otros se podía hacer patente la presencia de uno o muchos budas. En cada ciclo de recuperación el agua primordial se retiraba lentamente y emergía un mundo sólido de tierra. Allí donde tendría que estar el árbol sagrado de Buda aparecía un loto. El número de lotos era igual al número de budas que habría en el periodo.

Durante cada uno de los grandes periodos, la vida continuaba mediante la

transmigración (*samsara*) de almas de una criatura a otra. Las escuelas budistas disentían en diversos aspectos de doctrina, pero todas concordaban en que no había existido un comienzo para el proceso de las transmigraciones. Y sin duda, tampoco tendría fin. Dado que existía un número infinito de almas, ¿cómo podría existir un tiempo en que todas ellas alcanzarían el nirvana?

Ciertamente, alcanzar el nirvana era la esperanza de todos. Las transmigraciones de un alma disolvían finalmente el yo y así terminaba el sufrimiento que comenzaba con la existencia. La llegada de Gautama Buda a la tierra como el príncipe Siddharta hacia el año 561 a. C. no fue sino otra etapa en los innumerables procesos de su reencarnación. Y sus vidas anteriores constituyen algunos de los pasajes más interesantes de las escrituras budistas. Registran la forma en que su alma había almacenado méritos que se recompensaban con reencarnaciones cada vez más elevadas y con la realización final que suponía la condición de buda y el nirvana.

La historia de la tigresa hambrienta relataba cómo Gautama, en una encarnación anterior en la figura del príncipe Mahasattva, caminaba por la jungla, donde encontró a una tigresa cansada que pocos días antes había dado a luz siete cachorros. Como no podía encontrar carne ni sangre caliente para alimentarlos, todos ellos estaban a punto de morir de hambre. Mahasattva pensó: «Ha llegado el momento de sacrificarme. Durante mucho tiempo he servido a este pútrido cuerpo y le he dado lecho y ropas, comida y bebida y lo he transportado de un lado a otro... ¡Es mucho mejor abandonar este cuerpo desagradecido por decisión propia y en el momento oportuno! No puede subsistir para siempre, porque es como la orina, que necesita salir. Hoy lo utilizaré para una acción sublime y así me servirá como un barco que me ayudará a atravesar el océano del nacimiento y la muerte». Con esas palabras, el príncipe se lanzó a los pies de la tigresa, pero ésta estaba demasiado débil para moverse. Mahasattva, que era «un hombre misericordioso» no llevaba espada. Entonces, cortó su garganta con un afilado fragmento de bambú y cayó cerca de la tigresa, que no tardó en comer toda su carne y su sangre, dejando sólo los huesos. «Era yo —explicó Buda a su discípulo—, que en ese momento era el príncipe Mahasattva». Finalmente, había vuelto a nacer de nuevo a una vida de lujo en la figura del príncipe Siddharta. El rey preparó tres palacios para el joven príncipe, uno para el invierno, otro para el verano y otro para la estación lluviosa. Durante la estación lluviosa le entretenían la música y la danza de unas muchachas porque el rey no quería que tuviera la tentación de abandonar el palacio. Shuddhodana tenía motivos para tomar medidas especiales que mantuvieran a su hijo Gautama en su condición de príncipe, porque según contaban las escrituras budistas el nacimiento de Buda se había producido en condiciones excepcionales. Al aproximarse el momento del nacimiento, la reina Maya acompañó al rey a Lumbini, «un bosque delicioso, con árboles de todo tipo, como el bosque de Citraratha en el paraíso de Indra».

Salió del costado de su madre, sin causarle dolor ni daño alguno. Su nacimiento fue tan milagroso como el de... los héroes antiguos que nacían del muslo, de la mano, de la cabeza, o de la axila... No

ingresó en el mundo en la forma habitual y parecía haber descendido del cielo... Con el porte de un león contempló las cuatro partes del mundo y pronunció estas palabras llenas de significado para el futuro: «Nací para la iluminación, para beneficio de todo cuanto vive. Esta es la última vez que tengo que nacer a este mundo de transformación».

Siete sacerdotes brahmanes predijeron que si el muchacho permanecía en casa llegaría a ser un monarca universal, pero que si abandonaba el hogar se convertiría en un buda.

A los 16 años contrajo matrimonio con su prima Yashodhara, «casta y notable por su belleza, modestia y su buena crianza, una auténtica Diosa de la Fortuna en forma de mujer». Y a su debido tiempo Yashodhara le dio un hijo. «Hay que recordar que todos los bodhisattvas, esos seres de espíritu incomparable, deben probar primero el gusto de los placeres que proporcionan los sentidos. Sólo entonces, cuando ya han tenido un hijo, parten hacia el bosque». En el curso de sus viajes de placer el joven Gautama despertó al sufrimiento humano. Los dioses le afligieron mostrándole imágenes de la vejez y la enfermedad. Finalmente, le mostraron un cadáver y a la vista de la muerte su corazón se llenó de nuevo de consternación. «Es el fin — exclamó— que ha sido fijado para todos y sin embargo el mundo olvida sus temores y permanece impávido... ¡Haz volver al carro! No es este tiempo ni lugar para viajes de placer. Cómo podría una persona inteligente permanecer impávida en un tiempo de desastre, cuando sabe que su destrucción es inminente».

Entonces, a los 22 años de edad, el príncipe Siddharta (que todavía no era Buda) comenzó su búsqueda experimental de la verdad, que significaba apartarse de los sufrimientos del mundo. Buscó para él y para toda la humanidad una forma de escapar a la creación. Cuándo, por qué y cuánto sufrimiento había llegado a existir no eran de su incumbencia. ¿No sería suficiente mostrar la vía de escape de ese sufrimiento que dominaba a la humanidad todos los días?

Tras la visión del cadáver, los dioses le enviaron la visión de un mendicante religioso para recordar a Gautama su misión de liberar a la humanidad. En el pasado remoto esta aparición había visto otros budas. Ahora exhortó a Gautama a que siguiera el camino de aquéllos. «¡Oh toro entre los hombres, soy un recluso que, alterado por el nacimiento y la muerte, ha adoptado una vida sin hogar para alcanzar la salvación! Puesto que todo lo que vive está condenado a la extinción, la salvación de este mundo es lo que deseo y por tanto busco ese estado bienaventurado en el que la extinción es desconocida». Con esas palabras el ser se elevó como un pájaro en el cielo. Gautama, sorprendido y contento, se convenció plenamente de su misión de salvación. «Allí y entonces —señalan las escrituras budistas— percibió intuitivamente el dharma [la realidad última, el camino] e hizo planes para abandonar su palacio para llevar una vida sin hogar».

En medio de la noche, antes de partir «para alcanzar la condición del que no muere», Gautama dirigió una última mirada a su hermosa esposa y a su hijo, que dormían en su habitación de palacio. No les despertó por temor de que pudieran

disuadirle de su marcha. Durante los años siguientes, en que Gautama buscó incesantemente la iluminación y la salvación, de una manera que rivaliza con las *Varieties of Religious Experience* de William James, vivió misteriosos episodios de misticismo y satanismo interrumpidos por momentos enceguecedores de racionalidad.

Durante un tiempo se sentó a los pies de sabios renombrados, aprendiendo sus sistemas para escapar de sí mismo penetrando en «la esfera que no es ni la percepción ni la no percepción», a través del éxtasis de los trances místicos. Sin embargo, no le condujeron a la iluminación.

Entonces, abrazó una vida monacal de privaciones. Se privó de la comida hasta que sus nalgas eran como la pezuña de un búfalo, sus costillas como las vigas de una cabaña destruida, las pupilas de sus ojos hundidas profundamente en las cuencas «de la misma manera que el agua brilla en el fondo de un profundo pozo» y la piel de su vientre se adhería a su espina dorsal. Vemos al demacrado Gautama en la inolvidable escultura grecogandhara del siglo II. «Este no es el dharma que conduce al desapasionamiento, a la iluminación, a la emancipación —concluía—. No se puede mantener la calma interior a menos que se renueve con constancia y con inteligencia la fuerza física».

Cuando le abandonaron sus cinco compañeros ascetas retornó a una dieta normal, su cuerpo se redondeó de nuevo y «cobró fuerza para adquirir la iluminación». Cuando se aproximaba hacia las raíces de una higuera sagrada (llamada ahora el árbol *bodhi*, *Ficus religiosa*) absorto en sus elevados objetivos, Kala, «una famosa serpiente que era tan fuerte como un elefante», fue despertada por el «sonido incomparable de sus pasos» y saludó a Gautama, que se sentó con las piernas cruzadas en una postura absolutamente inmóvil y dijo que no se levantaría hasta que hubiera recibido la iluminación. «Entonces, los habitantes de los cielos se sintieron extremadamente felices, los rebaños de bestias, al igual que los pájaros, no hicieron ruido alguno e incluso los árboles dejaron de susurrar cuando eran golpeados por el viento».

Sufrió entonces la última prueba, el asedio del satánico Mara, señor de las pasiones. El ejército demoníaco de Mara, en el que estaban integrados sus tres hijos (la agitación, el regocijo y el orgullo resentido) y sus tres hijas (el descontento, el deleite y la sed) atacó al imperturbable Gautama. Éste dispersó rápidamente a las hordas de Mara, que huyeron presas del pánico. El gran «veedor, liberado de la contaminación de la pasión y vencedor del brillo de la oscuridad», utilizó su capacidad para la meditación a fin de entrar en un profundo trance. En la primera vigilia de la noche (entre las seis y las diez) rememoró todas sus vidas anteriores, los millares de nacimientos que había protagonizado. «Sin duda —concluyó— este mundo carece de protección y de esperanza y gira sin cesar como una rueda». Vio que el mundo de samsara, del nacimiento y la muerte, era «tan insustancial como la esencia de un plátano». En la segunda vigilia (entre las diez y las dos de la

madrugada) alcanzó «el ojo celestial absolutamente puro» y vio que el renacimiento de los seres depende del mérito de sus acciones, pero «no encontró nada sustancial en el mundo del devenir, de la misma forma que no se encuentra un corazón de madera en el plátano cuando se le quitan las capas una a una». En la tercera vigilia (entre las dos y las seis de la mañana) vio la naturaleza real del mundo, cómo la ambición, el engaño y la ignorancia causaban el mal e impedían escapar a la rueda del renacimiento.

El climax de su trance fue la iluminación, el estado en el que se alcanza el conocimiento total. «Desde la cima del mundo no pudo detectar su yo en parte alguna. Al igual que el fuego, cuando se ha consumido el combustible, alcanzó la serenidad». «La tierra se balanceaba como una mujer que se ha emborrachado con vino... y los tambores atronadores del trueno resonaban en el aire. Una agradable brisa soplaba suavemente, llovía en un cielo sin nubes y flores y frutos caían de los árboles que aún no estaban en sazón, en un intento de reverenciarle».

Así, Gautama había llegado a ser un buda a la edad de 35 años. Se levantó y encontró a los cinco monjes ascetas que le habían abandonado. Les predicó la vía media hacia la iluminación, que se convirtió en la doctrina fundamental del budismo: el óctuple sendero —el conocimiento recto, la intención recta, el lenguaje recto, la conducta recta, el modo recto de ganarse la vida, el esfuerzo recto, la vigilancia mental recta y la contemplación recta— y las cuatro verdades sagradas. Estas verdades eran: primero, que toda la existencia —el nacimiento, la decadencia, la enfermedad y la muerte— es sufrimiento; segundo, que todo el sufrimiento y la reencarnación son provocados por el deseo egoísta del hombre; tercero, que el nirvana, la ausencia de sufrimiento, se alcanza al cesar el deseo; y cuarto, que sólo se puede interrumpir la enfermedad y el deseo siguiendo el óctuple sendero. Estos pasos hacia la extinción del yo eran el camino del buda, el camino de la iluminación.

¿Puede sorprender que Buda desdeñara a quienes preguntaban cuándo y cómo fue creado el mundo y que les dedicara «la insoportable respuesta» del silencio? ¿Qué alma que se hallaba en la vía hacia la «budidad» malgastaría la energía en el misterio de la creación? Buda aspiraba a la no creación. El creador, si es que existía, no era un ser benefactor. En su generosidad, Buda no había evocado a ese señor hacedor del sufrimiento, que había impuesto la pena de vida a todas las criaturas. Si existía un creador, era él el que había creado la necesidad de extinguir el yo, la necesidad de escapar a la reencarnación, la necesidad de luchar por alcanzar el nirvana. El señor de los budistas era el señor de la extinción y no un modelo para el hombre creador.

Las escrituras homéricas de los griegos

El espíritu investigador de los griegos se desarrolló con el paso de los siglos, pero su épica sagrada poco tenía que decir con respecto a los inicios. Era, antes bien, una saga de aventuras humanas y de dioses humanos. Los dos testamentos de Homero, la

Ilíada y la *Odisea*, continúan siendo las epopeyas más grandiosas de la civilización occidental. Sin embargo, cuestiones tales como quién era Homero o cómo trabajaba Homero y cómo se conservaron sus relatos han desconcertado a los investigadores eruditos durante tres mil años. La formación de la saga homérica es una parábola del misterio de la creación.

Platón (¿427?-347 a. C.), creador de mitos de demostrado talento, se quejaba de que mientras que Homero era «el más importante de los poetas y el primero de los escritores de tragedias» era de lamentar que se hubiera convertido en el «educador de la Hélade» y en el guía «para poner en orden los asuntos humanos». Le turbaba que la *Ilíada* y la *Odisea* no ofrecieran un conjunto de mandamientos morales ni de órdenes divinas sino tan sólo hazañas de una época heroica remota. En la *Ilíada* Homero cantaba lo sucedido en un periodo de cuatro días en la guerra que durante diez años había enfrentado a los griegos con los troyanos y en la *Odisea* rememoraba las aventuras de un griego de regreso a su patria. Aproximadamente desde el año 1200 a. C. y durante 700 años hasta la época de Platón, esas dos epopeyas fueron la base de la religión y la moral de los griegos, la fuente principal de su historia e incluso de información práctica sobre geografía, metalurgia, navegación y construcción naval. Más notable aún es el hecho de que durante los dos milenios y medio transcurridos desde la época de Platón, las epopeyas homéricas, en su condición de obras primordiales de la imaginación, hayan dominado el mundo de las letras de Occidente. El núcleo de la erudición humanística, los cantos de Homero resuenan sin interrupción por encima de los dogmas cambiantes de la política, la religión y la ciencia. Los proféticos griegos le llamaron «el poeta».

La supervivencia de Homero constituye un contraste absoluto con el destino de otras creaciones de los griegos. La Acrópolis ha sido reducida a ruinas y probablemente no se conserva una estatua exenta completa de la época griega. No podemos escuchar música griega y en cuanto a su legado literario, que ha dominado la cultura occidental, sólo sobrevive en fragmentos. Si bien conocemos los nombres de al menos 150 escritores griegos de tragedias, sólo nos han llegado algunas pocas muestras de sus obras. De las 92 obras de Eurípides cuyos títulos se han conservado sólo han llegado a nosotros una quinta parte (18 o 19), de las 82 de Esquilo menos de la décima parte (7) y de las 122 de Sófocles tan sólo un 15 por 100 (7). ¿Habría aumentado o disminuido el poder de los antiguos griegos si el grueso de sus obras hubiera llegado hasta nosotros? De las obras de Agatón, el más destacado seguidor de los tres famosos trágicos en cuya casa sitúa Platón su *Banquete*, sólo se han conservado algunos fragmentos. Sin embargo, Agatón tenía la reputación de ser un gran innovador, el primero que escribió una tragedia sobre un tema imaginario y el primero que dividió una obra en actos. Pero para nosotros apenas es otra cosa que un rumor literario.

Las dos grandes epopeyas de Homero han conseguido sobrevivir en la lotería del tiempo. ¿Por qué? ¿Cómo? La popularidad perenne de Homero en todas partes

multiplicó sus posibilidades de supervivencia. Sus obras fueron copiadas una y otra vez, sin perder brillo a pesar de los estilos cambiantes. Hubo algunas felices coincidencias, como el clima seco de Egipto, que creó las condiciones de un auténtico museo natural para preservar frágiles manuscritos. Además, la conquista de Egipto por parte de Alejandro Magno (332 a. C.) ofreció la oportunidad de que unos gobernantes griegos crearan en Alejandría la más importante de las bibliotecas antiguas. En un sentido literal, Homero superó en Egipto la prueba del tiempo. De los papiros egipcios que han llegado hasta nosotros, casi la mitad son copia de la *Ilíada* o la *Odisea*, o comentarios sobre ellas. En el periodo helenístico, después de la muerte de Alejandro Magno, los griegos cultos continuaron aprendiendo de memoria las obras de Homero, de la misma forma que, más tarde, en Occidente se aprendería la Biblia o los musulmanes memorizarían el Corán.

Incluso después de la aparición del cristianismo, la *Ilíada* y la *Odisea* siguieron siendo el modelo de la epopeya heroica, superando a los clásicos cristianos. Críticos ingleses que disentían en todo lo demás eran todos ellos seguidores de Homero. Alexander Pope escribió:

Que las obras de Homero sean tu estudio y deleite;
léelas durante el día y medítalas durante la noche^[2].

Y el romántico John Keats, en «On Looking into Chapman's Homer», descubrió el mundo al leer a Homero:

Entonces me sentí como aquel que contempla los cielos y un nuevo planeta se desliza en su campo de visión; o como el fornido Cortés cuando con ojos de águila contempló el Pacífico —y todos sus hombres se miraron conjeturando algo fantástico— en silencio, sobre una montaña en Darién^[3].

Incluso el sobrio Walter Bagehot afirmó, en el corazón de la Inglaterra industrial, que «un hombre que no ha leído a Homero es como un hombre que no ha visto el océano. Existe una cosa maravillosa de la que no tiene idea». En la actualidad, los mejores poetas norteamericanos todavía realizan traducciones de Homero.

La *Ilíada* y la *Odisea* tomaron forma varios siglos antes de que se inventara el alfabeto griego. Muy poco conocemos todavía sobre la lengua que los emigrantes prehistóricos llevaron consigo a Grecia y a partir de la cual se formó la lengua de Homero. Sólo después de la segunda guerra mundial, con el progreso de la ciencia de la criptografía, pudo ser descifrada la más primitiva escritura griega por el precoz arquitecto inglés Michael Ventris (1922-1956). El estudio de los clásicos y la criptografía eran sus pasiones de niño. Cuando tenía 14 años escuchó a *sir* Arthur Evans describir una misteriosa escritura pictográfica que había descubierto en unas tablillas de arcilla en Cnosos, a la que llamaba Lineal B. A los 18 años, el decidido joven Ventris reunió todas sus conjeturas para el *American Journal of Archaeology*. Cuando regresó de la guerra en 1949, Ventris aplicó las últimas técnicas estadísticas al creciente volumen de datos arqueológicos procedentes de Grecia. En 1952 realizó

su extraordinaria declaración radiofónica en la BBC. El misterioso Lineal B, afirmó, era una forma arcaica de la lengua griega clásica. (Su antecesora, el Lineal A, espera todavía ser descifrada por otro Michael Ventris). Era un alfabeto silábico de unos 90 signos, con el que se había escrito la antigua lengua de Micenas desde aproximadamente el año 1500 a. C. Luego, hacia el año 1200 a. C., en un raro ejemplo de tecnología perdida, la escritura desapareció de la Grecia continental. Quinientos años transcurrieron antes de que la lengua se escribiera de nuevo. Finalmente, hacia el 700 a. C., los griegos adaptaron el alfabeto fenicio para poner su lengua por escrito mediante un sistema fonético. Fue durante este interregno de la palabra hablada, cuando no era posible todavía escribir el griego, cuando se formaron las epopeyas homéricas.

Por tanto, las epopeyas homéricas fueron una creación *oral*. Eran recuerdos de poetas en una era en que no existía la escritura, pero ¿cómo adquirieron forma esas obras tan largas y complejas? ¿Y cómo se perpetuaron? (Un poeta serbio que decidió cantar un poema tan largo como la *Odisea* tardó dos semanas, en sesiones de dos horas por la mañana y dos por la tarde, en completar el relato). En nuestra era culta en que el material impreso es barato resulta más difícil que nunca imaginar cómo vieron la luz la *Ilíada* y la *Odisea*.

Sin embargo, en el último medio siglo hemos aprendido más sobre la creación de esas largas epopeyas orales que lo que aprendieron los eruditos homéricos en el milenio anterior. Debemos este progreso a un joven erudito norteamericano, Milman Parry (1902-1935), que tuvo la inspiración de trasladarse a las montañas de [la ex] Yugoslavia, donde unos poetas analfabetos todavía cantaban epopeyas heroicas ante audiencias analfabetas. Esperaba recuperar allí la época oral. Esperaba revivir los trabajos y talentos de los bardos homéricos y las esperanzas y el deleite de sus audiencias, cosa que no habían conseguido hacer los eruditos clásicos antes de él. Y, realmente, fue testigo de espectaculares hazañas por parte de los bardos. En contra de lo que se suponía, los bardos no recitan versos que han memorizado, sino que los componen de nuevo ante cada audiencia, construyendo su relato con adornos poéticos conforme va avanzando.

Parry llegó a la conclusión de que los bardos no eran sino hábiles improvisadores de un género limitado y familiar. Sobre la base de un repertorio de temas tradicionales —la promesa de Zeus, la cólera de Aquiles, el rescate del cuerpo de Héctor, la belleza de Elena y su rapto por Paris— componían sus cantos de nuevo para cada ocasión. La unidad de los episodios se conseguía mediante expresiones familiares, que utilizaban una y otra vez, reconocidas por la audiencia como el lenguaje propio del cántico. En expresiones como «la aurora de dedos de rosa», «Atenea la de los ojos de lechuza», «Aquiles saqueador de ciudades», «Ítaca rodeada por el mar», que el lector moderno acepta como clichés literarios, Parry encontró algunas claves respecto a la composición de las epopeyas orales. Este tipo de expresiones, preparadas para encajar en la métrica de un verso homérico, daban al

bardo el tiempo necesario para elegir los siguientes episodios. Para describir a Aquiles en la *Ilíada*, hay al menos 36 epítetos de este tipo. La elección de uno de ellos depende del espacio que haya en el verso y de las necesidades de la métrica. En los 25 primeros versos de la *Ilíada* aparecen 25 de esas fórmulas o fragmentos de ellas. Tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*, una tercera parte de la obra está formada por versos que se repiten en alguna parte del poema.

El bardo cantaba para una audiencia que no podía leer ni pasar las páginas para ver cómo terminaba la historia, y tampoco mirar hacia atrás o hacia adelante para contar las formas repetitivas. Lo que escuchaba les proporcionaba el gozo del reconocimiento y el placer del suspense. No ha de extrañar que Homero dudara de que la simple memoria pudiera ser la madre de las musas. Odiseo ensalza al «inspirado» bardo Demodokos y cuando regresa a Ítaca y le inducen a matar a Fêmio, que había cantado a los pretendientes, el bardo le replica con estas palabras:

Piensa que luego habrá de pesarte haber dado la muerte a un aedo que sabe cantar para dioses y hombres. Aprendí de mí mismo y un dios en la mente me inspira toda clase de cantos, y espero poder celebrarte cual si fueses un dios.

El bardo homérico autodidacto, que no era un simple recitador de un texto, era inspirado por los dioses y por la audiencia. Mientras que en nuestra época culta el actor ha de circunscribirse a la palabra escrita, el bardo oral gozaba de mayor libertad frente a su audiencia. Cada una de sus actuaciones era espontánea y única, no sólo en la *forma* en que cantaba sino con respecto a lo que cantaba. No es posible encontrar un original literario para un poema oral, pero las diferentes versiones que se han conservado tienen una extraña semejanza, como si hubieran sido copiadas de un original divino.

No es extraño, pues, que Homero siga siendo un misterio. ¿Quién era Homero? Esta, así llamada, cuestión homérica ha suscitado algunos de los enfrentamientos profesionales más cruentos. La especulación sobre Homero ha engendrado fantasías de proporciones épicas. El propio Homero se ha convertido en un mito.

Los antiguos griegos no tenían dudas de que Homero era un personaje real. Antes del periodo clásico, hasta aproximadamente el año 450 a. C., situaban su lugar de nacimiento en la pequeña isla de Quíos, en la costa occidental del Asia Menor, donde sus epopeyas eran cantadas por individuos que se autodenominaban *Homeridae*, descendientes de Homero. Herodoto (siglo V a. C.), el erudito sobrino de un bardo, afirma que Homero había vivido 400 años antes y le menciona como el autor de las dos grandes epopeyas. A principios del siglo V a. C., Homero era ya un héroe mítico, de manera que eran varias las ciudades, entre ellas Atenas, que afirmaban ser su lugar de nacimiento. Pero ¿cómo llegaron sus obras a la Grecia continental y cómo adquirieron la forma literaria definitiva que ha llegado hasta nosotros? No ha sido posible ponerse de acuerdo para dar una respuesta satisfactoria a estos interrogantes. Los patriotas griegos gustan de afirmar que la *Ilíada* y la *Odisea* eran una emanación

espontánea del pueblo griego de inspiración divina. Si Homero, el poeta perfecto, descendía de Orfeo, los añadidos e imperfecciones debían de ser corrupciones posteriores.

Parece que los textos definitivos de la *Ilíada* y la *Odisea* adquirieron forma con el retorno a la escritura en el siglo V a. C. La aparición de una reducida clase culta hizo nacer un pasatiempo nuevo, la lectura individual y privada, y a su vez esta actividad hizo florecer un tráfico de manuscritos cuando las epopeyas orales adquirieron la forma escrita. Una tradición erudita atribuye los primeros textos escritos definitivos de la *Ilíada* y la *Odisea* a los decretos de Solón en el siglo VI a. C., quien ordenó que se recitaran periódicamente las obras de Homero. La mayor parte de los historiadores afirman que fue el tirano ateniense Pisístrato el que decretó que se pusieran por escrito las obras de Homero.

El texto escrito constituyó tanto un objeto de idolatría como un blanco adecuado para los críticos académicos. Los ataques de Platón contra la funesta influencia de Homero atestiguan esta influencia ininterrumpida. Aristóteles afirmó que «la estructura de los dos poemas homéricos es todo lo perfecta que se puede imaginar y su acción todo lo plausible que se puede pensar» y su autoridad prevaleció. La luz homérica brilló durante toda la Edad Media cristiana, durante la cual el elemento griego estuvo casi completamente ausente. A continuación, Homero pasó a ser la figura prominente en el resurgimiento clásico que tuvo lugar en el Renacimiento. Tanto Boccaccio, como Petrarca y Lorenzo Valla le admiraban. La primera edición impresa de las obras de Homero, que se realizó en 1488, confirmó su condición de prototipo de la poesía y la épica.

Los poetas se pusieron a prueba con la traducción de Homero a la lengua de su tiempo. Alexander Pope (1688-1744) comenzaba su admirada versión inglesa de la *Ilíada* en 1720:

The wrath of Peleus' son, the direful spring
Of all the Grecian woes, O goddess, sing!
That wrath which hurl'd to Pluto's gloomy reign,
The souls of mighty chiefs untimely slain;
Whose limbs unbury'd on the naked shore
Devouring dogs and hungry vultures tore.
Since great Achilles and Atrides strove,
Such was the sov'reign doom, and such the will of Jove.
Declare, O Muse!, in what ill-fated hour
Sprung the fierce strife, from what offended power?

Que, para Robert Fagles en 1990, se convirtió en:

Rage —Goddess, sing the rage of Peleus' son Achilles, murderous, doomed, that cost the Achaeans countless losses, hurling down to the House of Death so many sturdy souls, great fighters' souls, but made their bodies carrion, feasts for the dogs and birds, and the will of Zeus was moving toward its end. Begin, Muse, when the two first broke and clashed, Agamemnon lord of men and brilliant Achilles^[*].

El progreso del pensamiento moderno occidental nos ha ofrecido un abanico de opiniones, «hechos» y fantasías diversos acerca de Homero. En el incesante enfrentamiento entre «los antiguos» y «los modernos», Homero comandaba *ex officio* las fuerzas de los antiguos. Una nueva estrategia o un nuevo eslogan podían dar la celebridad a un erudito. El francés Abbé d'Aubignac (1604-1676) calificó de «analfabeto» a Homero por su mal gusto y su inmoralidad y luego afirmó que era una persona que nunca había existido. Sus obras, afirmó, habían sido compuestas por un tosco editor. En el siglo siguiente, el erudito inglés Richard Bentley (1662-1742) se compadeció del «pobre Homero» por ser «un provinciano primitivo que escribió una serie de cantos y rapsodias que cantaba él mismo por un poco de dinero y una buena diversión en las celebraciones y otros días de júbilo; compuso la *Ilíada* para los hombres y la *Odisea* para el otro sexo».

Las nuevas ciencias sociales produjeron toda una nueva biblioteca de especulación homérica. Tal vez, después de todo, no había nada sobrenatural en Homero y sus obras eran simplemente un producto de su época. Las novedosas ideas de evolución biológica que expresó proféticamente Erasmus Darwin (1731-1802), el polifacético abuelo de Charles Darwin, en su *Zoonomia* (1794-1796) tenían su equivalente homérico. Un profesor alemán, Friedrich A. Wolf (1759-1824), amigo de Goethe y Wilhelm von Humboldt, mostró en sus *Prolegómenos a Homero* (1795) que la epopeya homérica había surgido de los procesos de la evolución social. Las epopeyas homéricas fueron compuestas oralmente hacia el año 950 a. C., en una época en que no existía la escritura, y, según Wolf, fueron repetidas y modificadas por los bardos que las recitaron a lo largo de cuatro siglos. Una vez que fueron escritas, continuaron evolucionando al tiempo que cambiaban las ideas. Aunque probablemente existió Homero, la unidad de las epopeyas sólo se formó a lo largo de varios siglos. Wolf da muestra del nuevo optimismo que se experimentaba ante los resultados de la evolución de diluir la figura de Homero en el proceso esquivo de la historia.

Después de Wolf, el misterio homérico fue iluminado por la literatura comparada, la filología, la sociología, la arqueología y la antropología. ¿Eran la *Ilíada* y la *Odisea* el resultado de la unión de numerosos «estratos» originales, al igual que la *Nibelungenlied* alemana o la epopeya nacional finlandesa, el *Kalevala*, a partir de muchos «lais» primitivos que se fueron separando? Si esto es lo que ocurrió, su intensa unidad épica es más milagrosa aún. ¿O acaso el *élan vital* que encontraba Henri Bergson en la evolución biológica creó también nuevas especies artísticas?

Sin embargo, algunos permanecieron fieles. Heinrich Schliemann, inspirado por Homero, creía que la *Ilíada* era perfectamente histórica. Después de realizar sus excavaciones en Hisarlik, la Troya homérica, utilizó los hechos de la arqueología y los restos que encontró para demostrar que, de alguna forma, el mito y la historia coincidían. ¿Eran los mitos homéricos una suerte de historia?

La nueva aureola con que Schliemann rodeó a Homero desencadenó la cólera

académica. El destacado estudioso de los clásicos, profesor Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848-1931), consideraba que el autor de la *Odisea* era «un poeta que unía fragmentos con muy poco talento» (*ein gering begabter Flickpoef*). Pero por extraño que pueda parecer, la nueva ciencia de la religión comparada devolvió las epopeyas de Homero al catálogo de los documentos sagrados. Conjugando los argumentos evolucionistas de Wolf con el brillante espíritu crítico de eruditos bíblicos recientes, el gran traductor inglés Gilbert Murray (1866-1957) mostró que, al igual que el Antiguo Testamento, la *Ilíada* y la *Odisea* resultaron enriquecidas por la tradición. Ciertamente, Murray no resolvió el enigma homérico, pero sin duda situó las obras de Homero entre los más elevados misterios de la creación. ¿Se sentían celosos los dioses de ese misterio homérico? ¿Existía una maldición como la que pesaba sobre los profanadores de las tumbas de los faraones? Los dos grandes eruditos que más hicieron por descorrer el velo del misterio homérico, Milman Parry (1902-1935) y Michael Ventris (1922-1956), conocieron una temprana e inoportuna muerte.

El mundo de dioses y diosas de Homero ignora las turbadoras cuestiones de la creación de la tierra y del hombre. En la *Ilíada* y la *Odisea* vemos al hombre y a los dioses en plena madurez. Si a Homero le preocupaba cómo y por qué comenzó a existir el mundo, lo cierto es que no comparte con nosotros esa preocupación. Los amores y los odios de los dioses constituyen la fuerza motriz, la fuente de la derrota o la victoria, el éxito o la catástrofe en la *Ilíada* y en la *Odisea*. Aquiles, cuya cólera es el tema de la *Ilíada*, es hijo de Peleo, que a su vez es nieto de Zeus, y de la nereida Tetis, a la que los dioses habían entregado como esposa a Peleo. No faltan en ningún momento los dioses, y así vemos a Afrodita, protectora de Elena, y a Apolo, el protector de Troya, que luchan en vano contra «el plan de Zeus». También en la *Odisea* resplandece lo divino, lo milagroso y lo preternatural. Bajo los ojos vigilantes de Zeus asistimos a la seducción de Odiseo por la diosa Calipso, contemplamos su encuentro con los devoradores de lotos, los cíclopes, vemos a Circe, y finalmente su viaje al Hades. En la vida cotidiana, los griegos veían cómo los caprichos o los deseos de los dioses ayudaban o frustraban a los hombres y mujeres. Esto les parecía más inmediato e interesante que la especulación sobre cómo y por qué había empezado el mundo.

Por otra parte, al mostrar a sus dioses y sus diosas como a hombres y mujeres inmortales con todas las pasiones, los temores y las esperanzas de los humanos, hacían que los hombres y las mujeres fueran más semejantes a los dioses. La naturaleza híbrida del hombre continuaría siendo un tema dominante en el judaísmo y en el cristianismo. Los griegos modelaron sus dioses a imagen del hombre. Convirtieron al hombre en el punto de partida y para ellos los problemas de la creación eran tan sólo preocupaciones secundarias. Pero el judaísmo y el cristianismo darían un giro de 180 grados para situar a Dios en el punto de partida. Al crear al hombre a imagen de Dios se comprometieron a afrontar el misterio de la creación,

con interminables consecuencias.

Los griegos sustituyeron la cosmología por la genealogía, dejándonos un relato amplio y explícito sobre el nacimiento y las familias de los dioses. El tratado por excelencia, en este sentido, fue la *Teogonía* (generación de los dioses) de Hesíodo (c. 750-675 a. C.), otro poeta épico. Hesíodo, personaje menos oscuro que Homero, fue una figura gris totalmente antihomérica. Su padre emigró desde el Asia Menor hacia Beoda en la Grecia central. Un día, recordaba Hesíodo, se le aparecieron las musas:

«Pastores rústicos, oprobiosos seres, sólo estómagos, sabemos decir muchas mentiras semejantes a verdades, pero sabemos, cuando lo deseamos, cantar verdades».

Así dijeron las hijas bien habladas del gran Zeus; me dieron un cetro tras haber cortado un admirable retoño de florido laurel; me infundieron una voz divina, para que celebrara lo venidero y lo pasado, y me incitaron a celebrar el linaje de los felices sempiternos y a cantarles a ellas mismas siempre al comienzo y al final.

Como le ordenaron las musas, Hesíodo realizó una genealogía poética de los dioses.

Hesíodo compuso también poemas mundanos de carácter moralista y relativos a las realidades de la vida cotidiana. Su perezoso hermano Perses había intentado, con mentiras y sobornos, apoderarse de la parte de la propiedad de su padre que correspondía a Hesíodo. Un resultado feliz de esa disputa familiar fue la obra de Hesíodo *Los trabajos y los días*. En este largo poema (828 hexámetros). Hesíodo ilustra a su hermano (y a toda la sociedad corrupta de su época) sobre la forma en que Prometeo fue castigado por haber robado el fuego. Al mismo tiempo, Hesíodo aporta las primeras noticias sobre los rigores, los placeres y las tentaciones de la Grecia arcaica, sobre la forma de vida de los campesinos y los peligros que entrañaba navegar por sus mares. Y canta la decadencia de los seres humanos desde la primera generación dorada, cuyos miembros «vivían como dioses con un corazón sin preocupaciones, sin trabajo y miseria, ni siquiera la terrible vejez estaba presente... Tenían toda clase de bienes». Luego vino la necia Edad de Plata y a ella siguió la Edad del Bronce, donde predominaban la fuerza y los enfrentamientos.

No hubiera querido yo estar entre los hombres de la quinta raza, sino que hubiera querido morir antes o nacer después. Pues ahora existe una raza de hierro...

El huésped no será grato al que da hospitalidad, ni el compañero al compañero, ni el hermano al hermano como antes.

En su *Teogonía*, Hesíodo, remontándose al comienzo, inicia una crónica sangrienta, y explícita desde el punto de vista sexual, del nacimiento de los dioses. Cada acto de creación es un episodio de amores y odios divinos. «Fueron Homero y Hesíodo —escribe Herodoto— quienes compusieron una “teogonía” para los griegos, y los primeros que otorgaron títulos característicos a los dioses y definieron formas y funciones». Hesíodo no inventó los dioses pero les atribuyó respetabilidad genealógica. A diferencia de lo que ocurre en el Génesis, Hesíodo no nos presenta el acto de la creación sino innumerables actos de procreación.

En primer lugar existió, realmente, el Caos. Luego Gea, de ancho pecho, sede siempre firme de todos los Inmortales que ocupan la cima del nevado Olimpo; en lo más profundo de la tierra de amplios caminos, el sombrío Tártaro, y Eros, el más bello entre los dioses inmortales, desatador de miembros, que en los pechos de todos los dioses y de todos los hombres su mente y prudente decisión somete.

Del Caos nacieron Erebo y la negra Noche. De la Noche, a su vez, surgieron Éter y Hémera, a los que engendró como fruto de sus amores con Erebo.

A medida que se multiplican los dioses, sus vidas devienen más violentas y su gloria más difícil. La primera generación de titanes eran los cíclopes con su «único ojo circular que miraba desde su frente, con su capacidad de invención, su fuerza y su poder» y otros «hijos impúdicos», cada uno con «un centenar de brazos» invencibles y cincuenta cabezas. Uno de esos titanes, Cronos, castró a su padre, Urano, cuando yacía con su madre, Gea. De la sangre que manaba del cuerpo de Urano procedieron las Erinias, los Gigantes y las Ninfas que llaman Melias en la inmensa tierra. De los genitales de Urano arrojados al agua surgió la bella Afrodita. Estos fueron los inicios de nuevas procreaciones en interminables generaciones. Cuando Cronos se apareó con su hermana Rea, hija también de Urano y Gea, el más elevado de su prole fue Zeus, quien desde entonces gobernó a los dioses y a los hombres desde el Olimpo. El resto de la *Teogonia* es la historia de Zeus, que utiliza el trueno y el rayo que le entregaron los cíclopes y que recluta a los monstruos de cien brazos y cincuenta cabezas para derrotar a los titanes rebeldes.

Pero cuando Zeus expulsó del Cielo a los Titanes, la inmensa tierra [Gaya] engendró a su hijo más joven, Tifón, en unión amorosa con Tártaro, por obra de la dorada Afrodita. Sus manos realizaban obras de fuerza e incansables eran los pies del valeroso dios. De sus hombros nacían cien cabezas de serpiente, dragón terrible, aguijoneando con sus oscuras lenguas.

De esas uniones procedió la vasta progenie de los dioses, incluso las propias musas.

Capítulo II

UN DIOS CREADOR

¿Qué hacía Dios antes de crear el mundo? Martín Lutero replicó: «Se hallaba sentado bajo un abedul cortando varas para quienes hacen preguntas impertinentes».



El dios íntimo de Moisés

La idea de una creación original por un creador único todopoderoso ha llegado a Occidente a través de Moisés, el más grande de los profetas hebreos. Fue también Moisés quien anunció la naturaleza paradójica y misteriosa del creador. Poetas y filósofos, sacerdotes y príncipes de todo el mundo han hallado innumerables razones para ignorar el enigma de la creación. Pero este profeta hebreo, nacido en Egipto en el seno de una familia oscura de inmigrantes de clase servil, se permitió ser designado embajador plenipotenciario del creador y dio respuestas trascendentales a problemas cruciales.

Incluso los eruditos más escépticos están de acuerdo en que existió la figura histórica de Moisés. La arqueología reciente sitúa el éxodo de Egipto en torno al año 1290 a. C. y apunta que Moisés nació en el siglo XIII a. C. No es fácil separar la historia de la leyenda, pero existen datos que permiten afirmar que era un sacerdote y un político de talento, un moralista persuasivo y un legislador. Algunos dicen que pudo ser egipcio de nacimiento. «Moisés (Moshe en hebreo) deriva de la palabra egipcia *moser*, que significa simplemente “ha nacido” (como en el caso del faraón Tutmosis, el dios Tot ha nacido)». Tal vez, su nombre completo era más largo, al añadirsele el nombre de un dios. También se utilizaba el nombre «Mose». Las connotaciones de la palabra *mashah* (sacar) en hebreo, indican que el nombre de Moisés podía hacer referencia al hecho de que recién nacido fue «sacado» del Nilo, o tal vez a que sacó a los israelitas de Egipto y del diluvio.

«Hebreo» (del egipcio *Habiru*) era el nombre que designaba a un pueblo servil que había vivido en Egipto durante muchas generaciones. Uno de los faraones debió de sentir temor de ellos y los esclavizó. Al parecer, en la época en que nació Moisés el faraón había ordenado dar muerte a todos los varones hebreos recién nacidos. La Biblia cuenta cómo nació Moisés:

Un hombre de la tribu de Leví se casó con una mujer de la misma tribu; ella concibió y dio a luz un niño. Viendo lo hermoso que era, lo tuvo escondido tres meses. No pudiendo tenerlo escondido por más tiempo, tomó una cesta de mimbre, la embadurnó de barro y pez, colocó en ella a la criatura y la depositó entre los juncos, a la orilla del Nilo.

Una hermana del niño observaba a distancia para ver en qué paraba aquello. La hija del Faraón bajó a bañarse en el Nilo, mientras sus criadas la seguían por la orilla. Al descubrir la cesta entre los juncos, mandó a la criada a recogerla. La abrió, miró dentro y encontró un niño llorando. Conmovida comentó:

—Es un niño de los hebreos.

Entonces, la hermana del niño dijo a la hija del Faraón:

—¿Quieres que vaya a buscar una nodriza hebrea que te críe el niño?

Respondió la hija del Faraón:

—Anda.

La muchacha fue y llamó a la madre del niño.

La hija del Faraón le dijo:

—Llévate este niño y críamelo, y yo te pagaré.

La mujer tomó al niño y lo crió.

Cuando creció el muchacho, se lo llevó a la hija del Faraón, que lo adoptó como hijo y lo llamó Sacado (*mose*), diciendo: «Lo he sacado del agua».

Durante los años que pasó en la corte del faraón (probablemente Ramsés II), periodo del cual no se da detalle en la Biblia (Éxodo 2: 1-10), Moisés debió de tener la oportunidad de aprender cómo se gobernaba un reino y cómo se mandaba un ejército. En esa época el faraón gobernaba un vasto imperio, del que formaban parte Canaán (Palestina) y una parte de Siria.

Moisés, que probablemente sabía que era hebreo, sentía una cólera legítima ante la opresión de su pueblo. «Y vio cómo un egipcio maltrataba a un hebreo, uno de sus hermanos. Miró a un lado y a otro, y viendo que no había nadie, mató al egipcio y lo enterró en la arena». Al día siguiente, cuando regresó donde se hallaban los trabajadores hebreos, encontró a dos de ellos riñendo y le espetó al culpable: «¿Por qué maltratas a tu compañero?». El trabajador culpable le contestó: «¿Quién te ha nombrado jefe y juez nuestro? ¿Es que pretendes matarme como mataste al egipcio?». Moisés se asustó pensando que su crimen había sido descubierto, pues sabía que el faraón le buscaría para matarle.

Con inexorable lógica, Moisés comenzó su trayectoria como profeta del judaísmo y fundador de la comunidad de Israel en la condición de refugiado. Huyó al país de Madián, en el noroeste de Arabia, al este del golfo de Aqaba, y allí comenzó una nueva vida como fugitivo de la justicia del faraón. Hasta entonces nada extraordinario se nos revela acerca de Moisés, excepto las circunstancias de su rescate de entre los juncos. De haber permanecido en Egipto y de no haber cometido asesinato podría haber protagonizado una brillante carrera al servicio del faraón. En Madián se sentó a descansar al lado de un pozo y tuvo la buena fortuna de conocer a las siete hijas de Jetró, el sacerdote de Madián (Éxodo 2:15 ss), que habían llevado a abrevar el rebaño de su padre. Llegaron unos pastores hostiles e intentaron alejarlas, pero Moisés se levantó, defendió a las muchachas y abrevó su rebaño. Cuando las hijas regresaron a casa su padre les preguntó por qué habían vuelto tan pronto. Jetró invitó a Moisés a vivir con ellos y le ofreció a su hija Séfora en matrimonio. Ésta le dio un hijo, al que Moisés, en virtud de su condición de refugiado, llamó Gerson (del término «ger», que significa «extranjero»), diciendo: «soy forastero en tierra extranjera» (Éxodo 2: 16-25). Entretanto, como los sufrimientos de los hijos de Israel resultaban intolerables, clamaron a Dios para que les ayudara a escapar.

Entonces, sin que exista una explicación bíblica ulterior, tuvo lugar el acontecimiento que transformó la vida de Moisés. Cuando pastoreaba el rebaño en una zona remota del desierto llegó al monte Horeb, probablemente el lugar que más tarde se llamaría monte Sinaí.

El ángel del Señor se le apareció en una llamarada entre las zarzas. Moisés se fijó: la zarza ardía sin consumirse.

Moisés dijo:

—Voy a acercarme a mirar este espectáculo tan admirable: cómo es que no se quema la zarza.

Viendo el Señor que Moisés se acercaba a mirar, lo llamó desde la zarza:

—Moisés, Moisés.

Respondió él:

—Aquí estoy.

Dijo Dios:

—No te acerques. Quítate las sandalias de los pies, pues el sitio que pisas es terreno sagrado.

Y añadió:

—Yo soy el Dios de tu padre, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac, el Dios de Jacob.

Moisés se tapó la cara temeroso de mirar a Dios. (Éxodo 3: 2-6).

Los racionalistas sugieren que lo que Moisés vio bien pudieron ser las brillantes flores de una de las familias de mimosas, la acacia del desierto (*Loranthus acacia*).

El primer encuentro de Moisés con su Dios Creador reveló ya la paradoja divina de la creación. Los historiadores de la religión se refieren a este episodio como a la «teofanía» de Moisés, término con el que expresan la aparición visible de un dios al hombre. Pero Moisés no se atrevió a mirar a su creador. Las características contradictorias de su Dios Creador aparecen de forma inmediata. En efecto, mientras que Dios no debía ser visto ni nombrado, penetraba íntimamente en la vida de cada hombre y trataba al ser humano como a una especie de igual.

En respuesta al clamor de los hijos de Israel, Dios dirigió a Moisés hacia el faraón «para que saques de Egipto a mi pueblo, a los israelitas». Moisés objetó al principio, preguntando quién era él, un inepto tartamudo, afirmó, para afrontar tan ingente tarea. ¿Qué les respondería a los hijos de Israel cuando le preguntaran el nombre de ese dios que le había enviado?

Dios dijo a Moisés: —«Soy el que soy». Esto dirás a los israelitas: «Yo soy» me envía a vosotros.

Dios añadió:

—Esto dirás a los israelitas: el Señor Dios de vuestros padres, Dios de Abraham, Dios de Isaac, Dios de Jacob, me envía a vosotros. Este es mi nombre para siempre: así me llamaréis de generación en generación. (Éxodo 3: 14-15).

El significado exacto de la expresión hebrea «soy el que soy» —que se transcribe habitualmente como «Yahvé»— ha sido objeto de interminables especulaciones.

Al parecer, hasta entonces el Dios de los padres había sido conocido como el «Shaddai» (Dios de la Montaña o Dios Todopoderoso) o «El Elyon» (Dios Altísimo). En el futuro el Dios de Moisés sería Yahvé. Una explicación que goza de una amplia aceptación es que Yahvé procede del verbo hebreo «ser». En su forma causativa significa «hacer que exista». El nombre derivado de ese verbo significaría «el que hace que exista», o el creador. La utilización mágica de nombres, el poder que concede conocer un nombre sobre la persona nombrada y el miedo de pronunciar el nombre del poderoso son ideas familiares a los antropólogos. Pero con respecto a Moisés, el exégeta Martin Buber señala que Yahvé no era tanto un nombre como un «grito oscuro y misterioso», una invocación elemental al creador. Ante la inseguridad de Moisés, Dios había replicado: «Ciertamente yo estoy contigo».

El temor ante este Dios Creador y la renuencia a personificarlo en un nombre conservó una gran fuerza en la tradición judía. Para evitar la irreverencia, los laicos

no podían pronunciar el nombre de Dios. Sólo a los sacerdotes en el momento de la bendición, y más tarde sólo al sumo sacerdote, se les permitía pronunciar el nombre «impronunciable». Y el sumo sacerdote mascullaba el nombre para que los otros sacerdotes no lo oyeran. La muerte por tortura que experimentó un célebre rabino (Hanina ben Teradion) durante las persecuciones de Adriano se justificaba como el castigo de Dios por el sacrilegio que había cometido al pronunciar el nombre sagrado. Los filósofos judíos medievales hablaban todavía del «nombre adecuado, grande, maravilloso, oculto y excelente, el nombre escrito pero no leído». El uso de sinónimos, abreviaturas e incluso la pronunciación deliberadamente incorrecta eran algunos de los subterfugios utilizados para evitar la irreverencia que suponía nombrar lo innombrable. Uno de los epítetos preferidos, con importantes connotaciones teológicas y polémicas era: «Aquel que habló y el mundo comenzó a existir».

La convicción de que Dios existía, pero también de que sus cualidades no podían ser descritas, se convirtió en la base de toda una nueva teología. De esta forma, Filón de Alejandría (postrimerías del siglo I a. C. al siglo I d. C.) conjugaría la filosofía y la teología al estilo de Platón, prefigurando el pensamiento cristiano. Al mismo tiempo, Filón afirmó que el amor que Dios había inseminado en el hombre ayudaría al hombre a parecerse a Dios. El gran innombrable había hecho que los hombres se parecieran a él.

Este camino conducía al hombre a considerarse como un creador potencial. Así, el hombre no sería simplemente objeto, víctima o instrumento de los dioses sino que participaría en los procesos de la creación. Esta era una paradoja del Dios de Moisés. El Dios que no quiere revelar su nombre y al que Moisés no se atreve a mirar, promete a Moisés: «Ciertamente, yo estoy contigo» (Éxodo 3:12). La indicación de que el hombre puede poseer cualidades de creador se revela en una nueva intimidad entre Dios y el hombre. Como explica la Biblia en el Génesis, el primer libro de Moisés: «Y creó Dios al hombre; a imagen de Dios lo creó» (Génesis 1: 27).

La «alianza» perpetua entre un Dios Creador y un hombre a imagen de Dios es una idea extraordinaria. En las religiones y mitologías en las que los dioses habían sido creados a imagen del hombre, no era sorprendente que Zeus o Juno, Poseidón o Afrodita se encolerizaran con sus rivales humanos. Pero este Dios del nombre impronunciable establece un acuerdo, un pacto, una alianza que determina obligaciones mutuas con sus criaturas humanas creadas a imagen de Dios. La Biblia ofrece numerosos ejemplos de «alianzas», acuerdos solemnes entre pueblos o individuos. Una de las más memorables es la que se establece entre Jonatán y David (1 Samuel 18: 3). Dios firma un pacto con Noé (Génesis 9: 13) y con Abraham (Génesis 18-21; 17: 4-14). Cuando Dios «se acordó del pacto hecho con Abraham, Isaac y Jacob» y de los sufrimientos de sus descendientes en Egipto encarga a Moisés, ante la zarza ardiente, que saque de Egipto a los hijos de Israel (Éxodo 2 y 3). El pacto negociado a través de Moisés —que Él sería su Dios y les llevaría a la tierra prometida, mientras que ellos lo aceptarían como su Dios por encima de todo lo

demás— domina los cinco libros de Moisés (el Pentateuco). La misma palabra «testamento» es un sinónimo arcaico de «pacto». Algunas versiones distinguen todavía las dos divisiones de las escrituras como los Libros de la Antigua Alianza (el Antiguo Testamento) y los Libros de la Nueva Alianza (el Nuevo Testamento). El enviado de Dios, Moisés, que sella el pacto con los hijos de Israel, da nacimiento a la comunidad de Israel. De esta forma, el propio Moisés se convierte en creador. Algunos estudiosos de la historia de las religiones se sienten inclinados a sustituir el término judaísmo por el de «mosaísmo».

El pacto constituyó un hecho decisivo en relación con la conciencia del hombre respecto de su capacidad creativa. Suponía afirmar que un pueblo se convertía en una comunidad a través de su fe en un creador, y en su creación. Los individuos confirmaban sus poderes creativos a través de su relación, en el hecho de compartir las cualidades de Dios, en su relación íntima y voluntaria con un Dios Creador.

En los tiempos bíblicos había muchas formas de sellar un pacto. Una de ellas era la de descuartizar y sacrificar un cordero o algún otro animal. El hecho de comer el animal sacrificado simbolizaba un lazo de unión entre los firmantes del pacto, de la misma forma que el descuartizamiento de la víctima sacrificial simbolizaba el destino de un pactante sin fe. La circuncisión era el símbolo bíblico del pacto establecido entre Dios y los hijos de Israel. El hecho de circuncidar la piel del prepucio de los varones de la comunidad es una costumbre antigua que adopta formas distintas en diversas partes del mundo. Parece que era habitual entre los primitivos semitas. Como sugiere la utilización de una «piedra afilada» (probablemente un cuchillo de sílex) por la esposa de Moisés, Séfora, en la circuncisión de su hijo, es posible que comenzara incluso antes de la edad de los metales (Éxodo 4:25). En los libros de Moisés, la ceremonia que se organizaba en torno al órgano de la procreación afirmaba el pacto entre Yahvé y los hijos de Israel, pasados, presentes y futuros.

En un periodo anterior la circuncisión se realizaba (como ocurre en muchos lugares en la actualidad) en la pubertad o tal vez (como en algunas comunidades musulmanas) inmediatamente antes del matrimonio. Pero Dios dijo a Abraham (Génesis 17: 7-13) que el rito de la circuncisión «será una señal de mi pacto con vosotros». «A los ocho días de nacer, todos vuestros varones de cada generación serán circuncidados... Así llevaréis en la carne mi pacto como pacto perpetuo» (Génesis 17: 12-13). La alianza con Dios, sellada cuando el varón obtenía su nombre y su identidad en la comunidad, afirmaba las cualidades divinas de todo hombre, su participación en los procesos de la creación.

Otro símbolo de la relación entre el hombre y su creador entre los hijos de Israel era el Sabbat, que tenía precedentes en el Sabbat babilónico y su semana de siete días. Pero para los hebreos el Sabbat, al igual que la circuncisión, se convirtió en una señal del pacto. El mandamiento de observar el Sabbat y su significado fue entregado a través de Moisés.

El Señor habló a Moisés:

—Di a los israelitas: guardaréis los sábados, porque el sábado es la señal convenida entre yo y vosotros, por todas vuestras generaciones, por la que conoceréis que yo soy el Señor, que os santifica. Guardaréis el sábado porque es día santo para vosotros; el que lo profane es reo de muerte; el que trabaje será excluido de su pueblo. Seis días podéis trabajar; el séptimo es día de descanso solemne dedicado al Señor. El que trabaje en sábado es reo de muerte. Los israelitas guardarán el sábado en todas sus generaciones como alianza perpetua. Será la señal perpetua entre yo y los israelitas, porque el Señor hizo el cielo y la tierra en seis días y el séptimo descansó [Éxodo 31: 12-17].

Esto fue lo que el Señor le dijo a Moisés y luego le dio «las tablas de la alianza: tablas de piedra escritas por el dedo del Señor» (Éxodo 31:18).

Las ideas de un Dios Creador, de un pacto y de las cualidades divinas del hombre se integraron en un solo cuerpo de creencias. En un popular himno al Sabbat del filósofo judío español Abraham Ibn Ezra (c. 1050-1164), se lee: «observo el Sabbat, Dios me mantiene: es un signo eterno entre él y yo». Los exégetas creen que los hebreos no observaban el Sabbat hasta que Moisés les entregó el mandamiento de Dios. Y fue Moisés quien convirtió la idea del Sabbat en algo inseparable del pacto entre Dios y el hombre y de la creencia en un Dios Creador. Como afirma Martin Buber, el Sabbat que impuso Moisés afirmaba «al Dios que “hace” el cielo y la tierra y, además, al hombre, para que el hombre pueda “realizar” su contribución a la creación».

En la tradición judía, el Sabbat comenzaba el viernes a la hora del crepúsculo y duraba hasta el atardecer del sábado, según el modelo de los días bíblicos. «Y de la tarde y de la mañana se formó el día sexto» (Génesis 1:31). Durante el exilio en Babilonia y en generaciones posteriores, el Sabbat se convirtió en una costumbre obligatoria, que encarnaba el sentimiento comunitario de los judíos, incluso cuando estaban dispersos, lejos del templo o de la sinagoga. En efecto, la observancia del Sabbat se incorporó al hogar y el pacto con el Dios de Moisés se celebraba en cada familia. Las diferentes actitudes con respecto a la observancia del Sabbat se han convertido en una piedra de toque de las diferentes sectas del judaísmo y han dividido a la comunidad del Israel moderno. En ocasiones, el mandamiento de descansar durante el Sabbat se interpretaba de forma tan estricta que los judíos se negaban a tomar las armas para defenderse ese día. Así, se convirtieron en blanco fácil de los enemigos que conocían sus costumbres. Los miembros de la comunidad judía que rechazaban esa interpretación suicida del Sabbat insistían en que «el Sabbat se hizo para el hombre, no el hombre para el Sabbat».

A través de los cinco libros (el Pentateuco), Moisés dirigió el esfuerzo del hombre occidental por comprender la creación y participar en su proceso. La Biblia relata que Moisés «puso por escrito todas las palabras del Señor» (Éxodo 24:4), pero algunos exégetas modernos creen que Moisés sólo registró una quinta parte del texto. Con todo, esta incluiría las partes fundamentales: los Diez Mandamientos, la Alianza y sus interpretaciones.

El heroico papel que corresponde a Moisés en esta historia de los creadores es el

de profeta de un solo Dios Creador. El Dios de Moisés contenía algunos elementos egipcios, entre ellos tal vez la creencia en un solo creador, así como elementos de la palabra y la idea de Yahvé. Contiene también restos de las creencias hebreas primitivas, como la especial relación contractual entre este Dios y su pueblo, la revelación del Dios en tormentas y montañas y la idea del Dios de los Padres. Pero con su insistencia en un único Dios Creador, Moisés se convirtió también en una especie de creador, en un mensajero de lo nuevo. «Creer “en un dios” —señala Josiah Royce— significa, en general, abandonar, frecuentemente con desdén o aversión, muchas convicciones, temores o costumbres referentes a los “numerosos dioses” o a los otros poderes, cuyo lugar o dignidad tiende a ocupar y encarnar el “Único Dios”». Históricamente, no se puede demostrar que el monoteísmo aparece siempre después del politeísmo y existe escaso fundamento para la convicción interesada, extendida en Gran Bretaña durante el siglo XIX, de que el monoteísmo es, en todas partes, producto del progreso humano.

Ciertamente, creer en un solo Dios facilita imaginar un creador. Si no existen competidores divinos, la creación puede ser concebida más fácilmente como un único producto racional. Al mismo tiempo, si existe un Dios Creador benefactor se hace más difícil explicar el origen del mal, que en el politeísmo es obra de unos dioses especiales. Sin duda, el Dios que ha creado el universo no ha abandonado su creación. Entonces, la historia, que ya no es transmisora de deseos o caprichos divinos, expresa la voluntad divina. Al sustituir un único Dios a todos los demás, las religiones monoteístas tienden a ser intolerantes. Este Dios celoso inspira temor frente a su santidad, frente al misterio del creador y de la creación. También es personal, no una entidad vaga y omnipresente sino una persona a la que se puede abordar. El papel del hombre en la historia resulta entonces más obvio y más decisivo.

Sin embargo, el que cree en la existencia de un solo Dios no siempre es estrictamente monoteísta. El primer mandamiento: «No tendrás más Dios que a mí», es coherente con la existencia de otros dioses, a los que no se debe honrar de la misma manera (Deuteronomio 5:7). Sugiere incluso una jerarquía de divinidades. Moisés prefería a su Dios, el Dios de Israel, frente a todos los demás. Esto podría ser monolatría, la adoración de un dios. Pero negar el derecho de otros dioses a ser adorados no significa, necesariamente, negar su existencia. Hay numerosas variantes de monoteísmo. El monoteísmo de Israel, que deriva de Moisés, afirma la existencia de un solo creador y legítimo gobernante del mundo. Más tarde, esto se convierte en el monoteísmo ético de los profetas hebreos. Por su parte, los filósofos griegos abrazaron una especie de monoteísmo en su creencia de que Dios era de alguna forma inmanente al mundo. Cuando se preguntó a Aristóteles si la relación de Dios con el mundo era similar a la que existe entre el «orden» o el «general» con el ejército, respondió que Dios era ambas cosas, «aunque más bien el general». Algunos incluso ven el hinduismo como una especie de extraño monoteísmo en que todos los dioses

hindúes serían aspectos de una sola entidad universal (la única realidad), mientras que el mundo sería irreal.

El carácter especial del monoteísmo mosaico comenzó de forma restringida. La relación especial de Dios con «su pueblo elegido», los hijos de Israel, a quienes liberó de la esclavitud en Egipto, lo convirtieron en un ser real y personal. Fue ese pacto entre Yahvé y su pueblo el que selló las cualidades divinas del hombre, la capacidad del hombre para imitar a Dios en su condición de creador. Incluso cuando los judíos afirmaron la unidad y la singularidad de su Dios, se mantuvo la especial relación de Dios con Israel. «Yo soy el Señor, vuestro Santo, el creador de Israel, vuestro Rey» (Isaías 43: 15). Pero los judíos creían que el Dios de Israel se convertiría un día en el Dios universal, cuando todo el mundo aceptara como suyo al Dios de Israel. «El Señor será rey de todo el mundo. Aquel día el Señor será único y su nombre único» (Zacarías 14: 9). La posesión exclusiva del único Dios por parte de Israel era tan sólo un paso hacia el dominio universal de Dios.

Mientras que los hindúes no dejaban de sorprenderse ante la creación y sus maravillas, para los judíos no era tanto la facultad creadora de Yahvé como su justicia lo que les admiraba. «Torá», la palabra hebrea que se convirtió en sinónimo de los cinco libros de Moisés, que relataba la historia de la creación, significa «ley». El gran regalo que hizo Dios a Israel, transmitido a través de Moisés, fue la Torá, que incluía los Diez Mandamientos, que eran la ley según la cual vivían. Esta era la ley que sellaba la alianza, la relación entre Yahvé y su pueblo, y el potencial del hombre como ser creador.

La elaboración de las enseñanzas judías, que se convirtieron en el Talmud en los primeros siglos de la era cristiana, fue en gran medida la exposición de las tradiciones y características de la ley de acuerdo con la cual tenían que vivir los judíos. La tradición afirmaba que Dios no había interrumpido su actividad creadora cuando terminó de hacer el mundo. O, como observa un comentarista moderno, Dios siguió hablando una vez que su libro ya estaba en la imprenta. En este mismo momento está creando los acontecimientos de nuestra época. Mientras escuelas y sinagogas debatían aspectos sutiles de la ley, se mantuvo una reticencia temerosa ante la obra de la creación. Los rabinos desaconsejaban la discusión pública del misterio de la creación, del que sólo debía hablarse en privado y ante un solo interlocutor. Se permitía exponer lo que, como explicaba el Génesis, ocurrió durante los seis días de la creación y lo que existe en el ámbito del cielo. Pero no se podía hablar públicamente sobre lo que existía antes del primer día de la creación, ni sobre lo que hay encima, debajo, antes o detrás. «No te preocupes por lo que escapa a tu percepción —advirtió Sirach (siglo II a. C.)— pues te ha sido mostrado más de lo que puedes comprender». Sin embargo, los judíos, y eran prácticamente los únicos en poder hacerlo, podían bromear sobre su Dios. Puesto que podían conversar (y pactar) con él, ¿por qué no bromear también con él?

El nacimiento de la teología

La lucha del hombre occidental por llegar a creer en sus poderes creativos fue, extrañamente, una lucha contra los encantos seductores de los filósofos griegos. Éstos hicieron irresistibles sus ciclos épicos. Las imágenes elocuentes del *Timeo* de Platón, en su explicación de cómo se había formado el mundo con las ideas eternas puras y las sustancias inmateriales impuras, no cayeron rápidamente en el olvido. Pero este pueblo proverbialmente creativo nunca adjudicó al hombre los poderes creativos de que hizo gala su propia civilización. No podían imaginar un creador que hiciera existir el mundo *ex nihilo* y no creían que el hombre pudiera escapar a los ciclos de la recreación. Pero, tal vez, al igual que los chinos después de conocer estas ideas a través del contacto con el islam y el cristianismo nestoriano en los siglos VII y VIII, no encontraron atractivas las ideas, las analizaron, y las olvidaron. Pero sus esfuerzos no serían vanos. Las asombrosas bellezas de la filosofía griega e incluso sus versiones simplistas de los procesos del mundo serían etapas (y a veces objetivos) hacia el hallazgo de una respuesta al enigma de la creación.

El hombre que marcó el camino desde las simetrías plausibles de la filosofía griega fue Filón de Alejandría (c. 25 a. C.-c. 50 d. C.). Filón, devoto del Dios de Moisés, era al mismo tiempo un admirador y un hombre que había escapado del elegante mundo explícito de Platón. Filón, de quien muchas veces se ha dicho que fue el primer filósofo cristiano, era judío. Ciertamente, esto no es sorprendente, pues el mesías cristiano también era judío. En sus esfuerzos por confirmar las verdades y ampliar los conocimientos de la religión mosaica, Filón transformó la filosofía griega y la revelación mosaica en una lengua vernácula para la teología cristiana.

Lo que dio a Filón la oportunidad de escribir su obra fue su deseo de interpretar los libros de Moisés para los judíos y gentiles de Alejandría, que era entonces el crisol de la cultura mediterránea. Las conquistas de Alejandro Magno (356-323 a. C.) habían difundido la cultura griega por todo el Mediterráneo y también hacia el este, hasta las orillas del río Indo en el norte de la India. Después de conquistar Egipto, Alejandro Magno fundó la ciudad que llevaba su nombre (332 a. C.), que sería un legado vivo, un vivero de la brillante vida futura de la cultura griega. Cuando sus dominios se dividieron a su muerte, Egipto fue a parar a manos de uno de sus generales macedonios, Tolomeo I (¿305?-283 a. C.), a quien se conocía como Tolomeo Sóter (salvador), que fundó la dinastía griega que gobernaría Egipto durante más de dos siglos. Al igual que a sus predecesores se les había denominado faraones (de la expresión egipcia que significa «gran casa»), sus sucesores se autodenominaron tolomeos. La dinastía perduraría hasta la muerte de la romántica y despiadada Cleopatra (69-30 a. C.), que era la número siete de los soberanos tolomeos. Cleopatra recurrió a todas sus malas artes para mantener en vida la marchita dinastía. Después de un breve periodo como amante de César en Roma (46-44 a. C.), regresó a Egipto y asesinó a su hermano, con el que César le había

obligado a compartir el trono, pero no consiguió recuperar a César. Se encaprichó con Marco Antonio, con quien contrajo matrimonio en el año 36 a. C., y entonces le persuadió para que realizara una fútil campaña para conseguir instaurar una monarquía egipcia independiente. Cuando esas esperanzas se desvanecieron en la decisiva batalla naval de Actium (31 a. C.), Marco Antonio se suicidó. Cleopatra llevó a cabo una última campaña personal de seducción con el joven Octavio (Augusto: 63 a. C.-14 d. C.). Esta vez fracasó y para evitar ser exhibida en Roma por Octavio también se suicidó (probablemente se envenenó, aunque la leyenda cuenta que su muerte la produjo una mordedura de áspid).

En Alejandría, el gran renacimiento de la cultura griega se produjo en el reinado (285-246 a. C.) del ambicioso Tolomeo II (309-246 a. C.). Era hijo del fundador de la dinastía y se le apodaba Filadelfo (amante de su hermana), porque, siguiendo la costumbre de los faraones y para consolidar su poder, contrajo matrimonio con su hermana. Sus súbditos griegos se escandalizaron, pero los poetas alejandrinos se mostraron generosos en sus alabanzas. Monarca astuto y agresivo, expandió el reino de su padre hasta el Nilo, por el mar Rojo y hasta el norte de Arabia. Utilizó la riqueza conseguida en sus conquistas para hacer de Alejandría el centro cultural del Mediterráneo, cuyas luces iluminaron la cultura europea durante las centurias siguientes. Floreció allí una «cultura helenística» extraordinariamente cosmopolita. «Otras ciudades —afirmaba un erudito helenístico— no son más que las ciudades del país que las rodea; Alejandría es la ciudad del mundo».

Según la leyenda, Alejandro Magno había pensado formar una gran biblioteca en la ciudad que llevaba su nombre. Los tolomeos convirtieron su sueño en realidad cuando su biblioteca real se convirtió en el primer gran depósito de la herencia literaria occidental. Como emisarios de una lengua extranjera, aspiraban a hacer realidad el deseo de los griegos de ser respetados por el pueblo conquistado. Y ciertamente lo consiguieron mejor de lo que habían imaginado, pues hicieron posible que las corrientes culturales griegas se mezclaran y se perdieran en el flujo más amplio del cristianismo. La biblioteca de Alejandría se pensó como una especie de biblioteca «depósito». En el siglo IV a. C., la palabra escrita era ya el principal vehículo de la cultura mediterránea. Esta biblioteca conservaría un texto fiable de todas las obras escritas en griego y una colección representativa en otras lenguas.

Para conseguir su objetivo, los tolomeos utilizaron la autoridad que les confería su cargo. Según cuenta Galeno, los barcos que anclaban en el puerto de Alejandría tenían que entregar sus libros a un funcionario de la biblioteca para que se realizara una copia para las colecciones. Este trabajo se efectuaba en unos talleres especiales y esos libros llevaban la inscripción: «procedentes de los barcos». La colección era heterogénea, cosmopolita, heterodoxa y global. Incluía a los filósofos de todas las escuelas, junto con libros de cocina, de magia, de historia natural, de teatro y de poesía. Tal vez nunca antes ni después se ha exhibido de forma tan adecuada toda la cultura literaria de una región tan vasta y cultivada del mundo. Naturalmente, no

había libros *impresos*, y probablemente no existía todavía un «codex» o volumen en forma de hojas cosidas. Los libros adoptaban la forma de rollos de unos treinta centímetros de ancho, que cuando se desenrollaban alcanzaban una longitud de unos seis metros. Cada uno de los rollos contenía tan sólo unas sesenta páginas de un libro moderno. Muchos estaban escritos por los dos lados. En el momento de máximo esplendor la biblioteca de Alejandría contenía probablemente cerca de medio millón de rollos.

Tolomeo II amplió la biblioteca añadiendo un museo y un centro de investigación. Ese fue el semillero del antiguo renacimiento griego, que se conoció como cultura helenística. Platón y Aristóteles fueron revividos e interpretados en nuevas escuelas. Los matemáticos Eratóstenes y Euclides, el físico Arquímedes, el poeta Teócrito y los filósofos Zenón y Epicuro dieron vida a un nuevo círculo cultural en torno al Mediterráneo.

La consecuencia más importante de este proyecto fue la traducción de la Biblia hebrea al griego, que desde el principio estuvo envuelta en la leyenda y el folklore. Tolomeo reunió a setenta y dos eruditos judíos y se dice que pidió a cada uno de ellos que tradujera toda la Biblia hebrea. Según una leyenda judía, el sorprendente resultado fue que las setenta y dos versiones eran idénticas. Es posible que los judíos difundieran esta leyenda para persuadir a los gentiles de la inspiración divina del original, pero la comunidad judía resultó víctima de su propia publicidad. Según la tradición, los traductores habían sido enviados a Alejandría, a petición de Tolomeo, por Eleazar, que era entonces el sumo sacerdote de Jerusalén. Esta versión griega, llamada la de los Setenta (en latín *Septuaginta*; lxx en forma abreviada), se convirtió en la Biblia de la iglesia cristiana primitiva, donde podían hallarse las profecías mesiánicas de la llegada de Cristo. Cuando los judíos comprendieron que este texto podía ser utilizado para derrotar sus propósitos misioneros, dejaron de utilizar el texto.

Entretanto, la de los Setenta griega se convirtió en el Antiguo Testamento de la Iglesia cristiana a medida que ésta se expandió por el Mediterráneo en la época de Jesús y de los Padres de la Iglesia. Este es el Antiguo Testamento que conoció san Pablo, aunque parece que también conoció y utilizó el texto hebreo. De la de los Setenta, no del original hebreo, se realizaron traducciones al latín, al copto, al armenio, al árabe y a otras lenguas y se ha mantenido como la versión autorizada del Antiguo Testamento de la Iglesia griega. En los primeros siglos del cristianismo, los judíos que vivían en las orillas del Mediterráneo festejaban el aniversario del día en que, durante el reinado de Tolomeo II, los libros de Moisés fueron traducidos al griego por primera vez. Ese día, afirmaban, la oscuridad se enseñoreó del mundo durante tres días. Y consideraban que fue un día negro para sus esperanzas misioneras.

Pero nadie puede dudar de que las setenta y dos traducciones anónimas de la Setenta, al recrear los libros de Moisés en griego, habían abierto inopinadamente

amplios caminos hacia un futuro incierto. Algunos especialistas piensan que tal vez la traducción no se realizó para la biblioteca de Tolomeo sino para uso de los judíos de Alejandría, que ya no estaban familiarizados con la lengua hebrea. Uno de los brillantes y prolíficos miembros de esa comunidad, que dio nueva vida a los libros de Moisés, fue Filón de Alejandría (Filón el judío). Externamente, Filón vivía la vida privilegiada de un rico alejandrino, pero en su interior anidaba una cohibida alma judía. Desde su lugar en la sociedad, aunque sin pertenecer plenamente a ella, pasó su vida en la búsqueda de significados latentes. Después de Moisés, fue uno más de una larga lista —desde Maimónides (1135-1204), Spinoza (1632-1677) y Félix Mendelssohn (1809-1847) a Marx, Freud y Einstein entre otros— de quienes alimentaban las intuiciones del intruso. Filón sería modelo y prototipo de innumerables creadores judíos durante los dos milenios siguientes.

Filón, nacido en el seno de una familia judía que poco tiempo antes se había trasladado desde Palestina hasta Alejandría, degustó los placeres de la sociedad patricia. En la época de Jesús, era Alejandría, no Roma ni Atenas, el centro cultural y filosófico del imperio romano. Allí, el platonismo se transformó en neoplatonismo y allí crecieron las generaciones que protagonizaron la ciencia griega durante sus últimas etapas, que se convertiría en modelo de la Europa medieval. La familia de Filón eran los Rothschild de su época y sus hermanos llevaban nombres gentiles. Alejandro era uno de los hombres más ricos de la ciudad y del antiguo mundo del Mediterráneo. Cuando el rey de Judea Herodes Agripa necesitó dinero, Alejandro le prestó la enorme suma de 200 000 dracmas, tal vez porque admiraba a su esposa. Como principal recaudador de impuestos, se decía que había facilitado el oro y la plata para cubrir las grandes puertas del templo de Jerusalén. También tenía influencia en Roma, en su condición de antiguo amigo del emperador Claudio y de hombre al servicio de la madre del emperador. Otro de los hermanos de Filón, Tiberio Alejandro, abandonó el judaísmo, fue nombrado procurador romano en Palestina y luego prefecto de Nerón en Egipto, donde se decía que en el curso de una rebelión había ordenado una matanza de judíos.

Filón dejó constancia escrita del placer que le producían las fiestas de Alejandría, su teatro (mencionó el entusiasmo de la audiencia hacia una obra, perdida, de Eurípides) y sus conciertos. Aficionado a los deportes, distinguía entre los boxeadores que eran realmente hábiles y aquellos que eran simplemente lo bastante duros como para encajar el castigo. Acudía a las carreras de carros donde los excitados espectadores morían al invadir el espacio reservado a los caballos. Y describía con complacencia los banquetes donde conseguía no sucumbir a los efectos de la comida y la bebida. Era una celebridad local, tan conocido por su elevado tren de vida que la gente se asombraba de que su esposa, a diferencia de otras personas conocidas, no se adornara con joyas de oro. Según se decía, afirmaba que «la virtud del marido es suficiente adorno para la mujer».

Filón se convirtió en portavoz y defensor de varios centenares de miles de

miembros de la comunidad judía de Alejandría. Le necesitaban. Aunque los gobernantes romanos veían con indiferencia las arcanas doctrinas religiosas, insistían en la necesidad de exhibir signos externos de lealtad y no estaban dispuestos a tolerar a quienes perturbaban la paz. Se esperaba de los ciudadanos del imperio, de cualquier religión, que realizaran sacrificios a los dioses romanos y adoraran al emperador como a un dios. Durante una centuria turbulenta (166-63 a. C.) los macabeos habían dirigido la lucha de los judíos por la independencia en Palestina, que resultaba ingobernable. Los judíos amenazaron con la rebelión antes de permitir que una estatua de Calígula fuera colocada en el templo para ser adorada.

La riqueza e influencia de los judíos de Alejandría engendró envidias y antisemitismo, y alimentó insistentes rumores acerca de su deslealtad. Filón escribió una serie de tratados atacando a Flaco, un gobernador romano de Egipto, e incluso al propio Calígula, por su persecución de los judíos. Argumentaba que los gobernantes prosperaban únicamente en la medida en que protegían al pueblo elegido de Dios. Y puso de relieve cómo la justicia divina (con ayuda de Calígula) había forzado el exilio del perseguidor Flaco. Después de que se produjera un pogrom en Alejandría (c. 39-40 d. C.), Filón se dirigió a Roma al frente de una delegación para pedir a Calígula que devolviera a los judíos alejandrinos los derechos de los que habían gozado en tiempo de los tolomeos, y él mismo escribió sus impresiones acerca de la audiencia con el emperador. Cuando Filón estaba a punto de responder a las maliciosas acusaciones de Apión, declarado antisemita, fue detenido por el emperador. Sin embargo, afirmaba Filón, Dios estaba de su lado y no tardaría en castigar a Calígula. En efecto, la guardia pretoriana asesinó a Calígula un año después.

Filón podría haber sido descrito como un judío ortodoxo no practicante. Pese a haber aceptado la forma de vida de los romanos, profesaba creer en todos los rituales tradicionales. Su fe y su pasión por la ortodoxia eran absolutas, pero su educación era totalmente helenística. Para él, como para otros ciudadanos cultos de Alejandría, el griego era la lengua mediante la cual adquirían sus conocimientos. Para Filón, la educación estaba tan identificada con el griego que daba por hecho incluso que Moisés debía de haber tenido un tutor griego. La «educación general» que había recibido Filón en uno de los «gimnasios» griegos habría incluido, entre las artes «liberales», la aritmética, la geometría, la astronomía, la música, la gramática, la retórica y la lógica (todas ellas incluidas cuando se refiere a la educación de Moisés). El núcleo central lo constituían la literatura y la filosofía griegas. Filón no aprendió hebreo porque debió de pensar que no lo necesitaba, pues tenía a su alcance una traducción inspirada por Dios, la de los Setenta. La literatura griega era un tesoro inagotable. Filón creía también que los griegos habían tomado sus verdades de Moisés.

De hecho, Filón fue un alumno aventajado tanto de Moisés como de Platón. Su gran importancia reside en haber puesto en relación las ideas de ambos personajes.

Para Filón, la filosofía era una forma de preparación para alcanzar la verdad más elevada, y estaba subordinada a la teología, la cual dependía no de la razón estricta, sino de la revelación divina y de los profetas inspirados por Dios. Reforzó la posición de la teología haciendo de la filosofía griega un instrumento para la comprensión del papel del hombre en la creación. Si los griegos crearon la filosofía para Occidente, Filón y, luego los Padres de la Iglesia, productos todos ellos del mundo helenístico, fueron los fundadores de la teología como estudio de Dios y esfuerzo por dar una expresión coherente a una fe religiosa. La teología se desarrolló con el ascenso del cristianismo. Por razones que ya hemos visto, en los grandes credos religiosos orientales de los hindúes, confucianos y budistas no se planteó la necesidad ni la oportunidad de una teología. Ciertamente, encontraron su propio camino para estudiar la naturaleza de la realidad, de la humanidad y de la sociedad. Pero el Dios Creador de los judíos y los cristianos invitaba a la especulación y ese dios fue el punto de partida para una serie innumerable de conceptos, teorías y dogmas sobre la naturaleza del hombre, el gobierno del mundo, la salvación y el inicio y el fin del mundo.

La teología, creación occidental que se desarrolló en la Alejandría helenística, impulsó al cristianismo y al mismo tiempo se nutrió de él. Platón, y más tarde Aristóteles, hablaba acerca de Dios y de los dioses. Pero para Platón, este no era un tema respetable, pues identificaba la teología con el mito, que sólo podía servir para apartar al hombre de la senda de la racionalidad. Por eso, Platón excluyó a los poetas —que hacían que los mitos resultaran plausibles y atractivos— de su república ideal. No deja de ser irónico que los puntos débiles de este racionalismo antiséptico se revelaran en las obras del propio Platón, cuyos mitos sirvieron para convencer a aquellas generaciones que no aceptaban sus argumentos racionales.

La teología, en tanto que técnica para hallar sentido en las Sagradas Escrituras y en el saber sagrado, nació en la alegoría. La alegoría, término que procede de las palabras griegas «otro» y «decir» (*allos-agoreuein*, literalmente, decir otra cosa diferente de lo que aparentemente se ha dicho), describe la forma de decir una cosa diferente de la que aparentemente se ha expresado. Wyclif (1382) definió más tarde la alegoría como aquello que «dice la inteligencia espectral [espiritual]».

Filón dio a los libros de Moisés significados espirituales que estimularon la imaginación y reforzaron la fe en los siglos posteriores. Las Escrituras, enriquecidas por la alegoría, pudieron adaptarse de forma ilimitada a las necesidades de las generaciones futuras. La obra más importante de Filón, *Sobre la alegoría*, que consta de 18 títulos que han llegado hasta nosotros (además de unos 9 títulos que se han perdido), es una exploración amplia, sinuosa e imaginativa del texto bíblico, que descubre niveles de significados muy por debajo de la superficie.

Con respecto a la creación, la Biblia de los Setenta dice: «Para el día séptimo había concluido Dios toda su tarea». Pero Filón afirmó: «Es estúpido pensar que el mundo fue creado en seis días o en no importa qué periodo de tiempo». (La Biblia de

los Setenta decía seis días, mientras que los hebreos habían dicho «al séptimo día»). Según Filón, «seis» significaba «no un número de días, sino un número perfecto», que ponía en evidencia que el mundo se había creado de acuerdo con un plan. Esto mostraba también que Filón era discípulo de Pitágoras. Influido por Platón, presenta su propia versión alegórica de la creación en el Génesis. En el primer día Dios creó todo el mundo inteligible de las ideas. Pero mientras que para Platón las ideas primordiales esenciales eran «eternas» e «increadas», según Filón el propio Dios había creado las ideas, que eran siete (número simbólico preferido por los pitagóricos). Primero (siguiendo a Platón) creó la idea del «receptáculo» en el que podían encajar todas las demás ideas, luego la idea de los cuatro elementos, la idea de los cuerpos celestiales, y la idea de la mente y el alma. Luego Dios creó copias concretas del receptáculo y de las cuatro ideas fundamentales, que se convirtieron en los cuatro elementos.

Durante los días siguientes, Dios realizó las posibilidades creativas: durante el segundo día los cielos, en el tercer día las tierras, los mares, los árboles y las plantas, al cuarto día el Sol, la Luna y las estrellas y el quinto día los peces y aves. Luego, el sexto día creó los animales de la tierra y la mente del hombre ideal (Génesis 1: 27). «Y creó Dios al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó», y finalmente, creó al *hombre encarnado* (Génesis 2: 7). «Entonces el Señor Dios modeló al hombre de arcilla del suelo, sopló en su nariz aliento de vida y el hombre se convirtió en ser vivo».

Filón, además de dar sentido filosófico a los pasajes de las Escrituras, encuentra significados ocultos en acontecimientos escriturales triviales. ¿Qué decir del jardín del Edén? ¿Acaso no era un jardín —señala Filón— que no necesitaba ser cultivado? Y sin embargo, Adán fue colocado allí para cultivarlo. ¿Por qué? «El primer hombre —explica Filón— tenía que ser como una especie de modelo y de norma de cuanto los demás hombres trabajadores tendrían que hacer en el futuro». ¿Y por qué el Señor dio «pellizas» a Adán y Eva? (Génesis 3: 21). Lo hizo para poner de relieve la virtud de la frugalidad, que «si se adopta el criterio correcto, los vestidos hechos con pieles de animales deben ser considerados como una posesión más noble que una túnica de púrpura de varios colores». La unión de Abraham en matrimonio con Sara y Agar pretendía indicar que la filosofía resultaba estéril sin la inspiración de la teología. Aquí Filón adapta una alegoría de la *Odisea* en que los pretendientes de Penélope, que sólo poseían una instrucción rudimentaria, tenían éxito con sus sirvientas pero no conseguían otros objetivos más elevados. El egipcio al que Moisés dio muerte y ocultó en la arena tenía un significado más profundo. El egipcio asesinado representaba dos falsas doctrinas de los epicúreos: «la doctrina de que el placer es el bien primero y más importante y la doctrina de que los átomos son los principios fundamentales del universo».

La interpretación que hace Filón de las Escrituras fue original e influyente en su época. Antes de él, los filósofos estoicos habían encontrado la manera de interpretar a

los poetas para confirmar a los filósofos. Pero para Filón, «la otra lectura», la alegoría, era el significado real del texto revelado. Ahora bien, la fuerza del «otro significado» no elimina necesariamente la verdad literal del significado directo y evidente. Incluso después de realizar su alegoría de los seis días de la creación Filón afirma que las palabras bíblicas son «consideradas con estricta verdad». Como judío creyente hace la advertencia de que no hay que utilizar la alegoría como una excusa para no observar los rituales prescritos en el Pentateuco.

La alegoría era necesaria para salvar el abismo entre el Creador y sus criaturas. Y era una clave para comprender los misterios de la creación. El mensaje superficial de las Sagradas Escrituras había sido adaptado a la comprensión del hombre. La alegoría, elaborada y desarrollada por Filón, se convirtió en algo más que una técnica de exégesis de las Escrituras. Dio origen a una nueva disciplina, que, como hemos visto, exploraba una zona de penumbra entre el hombre y su Creador. Diversos pasajes del Pentateuco y de los Libros de los Profetas daban indicios de la existencia de un mesías. En la época en que vivió Filón, los rabinos especulaban acerca de cuándo llegarían los días del Mesías, cuáles eran los requisitos para que eso sucediera y cuánto tiempo duraría ese periodo. El poder creciente de Roma sugería la necesidad realista de posponer el cumplimiento de esas esperanzas a un futuro indefinido.

Las alegorías de Filón abrieron un cúmulo de nuevas posibilidades. Su logos estableció un importante vehículo entre el Creador y sus criaturas. Oscuro en sus orígenes, el logos se convertiría, en su vertiente cristiana, en una de las ideas de mayor fuerza en la historia, que afectaría de manera intensa la vida de Occidente. *Logos*, término frecuente en la filosofía griega, significaba «palabra», «razón» o «plan». Término para indicar los misterios más ignotos, sugería qué podía conocer el hombre y cuánto no estaba en condiciones de conocer respecto de los procesos de la creación. Las innumerables obras de filósofos y teólogos no han agotado sus sutilezas.

Los primeros filósofos griegos utilizaban la idea del logos para describir los procesos ordenados de la naturaleza. Las religiones orientales utilizaban términos similares para la naturaleza, dios, o el plan cósmico. El *Timeo* de Platón describe un proceso de creación en el que se da forma al mundo según modelos eternos. Filón da un paso más e incluye las formas arquetípicas en su idea de Dios. Logos es el nombre que reserva para esas formas. Las ideas son pensamientos de Dios, creadas por Dios, pero identificadas con Dios desde la eternidad. Así pues, su Dios no es un mero artesano platónico que realiza el acto de la creación según modelos eternos, sino el creador original de los modelos. El logos, plan divino, razón y palabra, es consustancial a Dios. En este punto, Filón anuncia una nueva liberación con respecto a los modelos y los arquetipos eternos. El logos, vínculo y relación entre Dios y su cosmos, es el instrumento de creación de Dios, visible de algún modo en su criatura, el hombre.

Ni siquiera Filón, maestro de la alegoría, podría haber imaginado las creaciones

teológicas realizadas a partir de su logos. El neoplatonismo, el gnosticismo y otras sectas menores que surgieron en Alejandría y en otras partes hallaron su propio significado del logos y nuevas claves para este concepto. La elaboración cristiana de la idea del logos, que inició la obra de Filón, habría de asumir las dimensiones indefinibles de los poderes creadores del hombre. Según Filón, el logos es, de alguna forma, un «segundo Dios», el primogénito del Padre increado, el modelo de la creación y de la razón humana y «el hombre de Dios». El logos, modelo de la mente humana, es «el Adán celestial». El logos es el virrey de Dios, que actúa como mediador entre el creador y sus criaturas y es el maná para estas últimas. Sin embargo, Dios se muestra a través del logos en la zarza ardiente y en el propio Moisés.

En el Antiguo Testamento, el *logos*, la palabra de Dios, es el nombre que se da a la revelación divina y en ocasiones significa también sabiduría o razón. A veces se personifica (Proverbios 8) para indicar que el logos no es lo que se dice, sino quién lo dice. Pero en el Evangelio según san Juan, la palabra, o logos, tiene un significado distinto:

Al principio era el Verbo,
y el Verbo estaba en Dios,
el Verbo era Dios.
Él estaba al principio en Dios.
Todas las cosas fueron hechas por Él,
y sin Él no se hizo nada de cuanto ha sido
hecho. En Él estaba la vida,
y la vida era la luz de los hombres ...
Y el Verbo se hizo carne
y habitó entre nosotros,
y hemos visto su gloria,
gloria como de Unigénito del Padre,
lleno de gracia y de verdad.
(San Juan 1: 1-14.)^[*]

En el Evangelio según san Juan, que es el último cronológicamente (se suele fechar entre 70 y 105 d. C.), los teólogos cristianos creen ver la influencia de Filón. Esta se deja sentir también en los estilos de los escritos de san Pablo y en la Epístola a los Hebreos.

Otros imitan el estilo alegórico de Filón para convertir historias bíblicas en principios teológicos. San Juan afirma que a través del logos fue creado el hombre, participó de las cualidades de Dios y pudo comprender la verdad de Dios. El logos era el agua de vida, el pan de vida, la puerta del redil, el buen pastor, la resurrección y la vida, el camino, la verdad y la vida y la senda hacia la vida eterna. Filón había facilitado el lenguaje en el que el mensaje cristiano llegó al mundo helenístico. Aportó también, sin proponérselo, el concepto central en el que el cristianismo reafirmaba la historia de la creación, la relación del creador con su criatura y el papel de Cristo en la historia. Al hacer de Moisés un filósofo, señaló un nuevo campo para

la especulación filosófica y añadió la revelación a los recursos de los griegos. La teología se convirtió en algo totalmente distinto de la mitología. La teología, que no era el ámbito de la fantasía poética, sería una nueva cartografía de los senderos que comunicaban al creador con sus criaturas.

Al mismo tiempo, Filón inauguró una nueva forma de pensar acerca de la novedad en la historia. Los fundamentos del pensamiento cristiano serían los Evangelios, las buenas nuevas. Cuando Filón mostró que las Sagradas Escrituras eran un «criptograma inspirado» hizo más plausibles las buenas nuevas. Podemos saber, afirmó Filón, *que* Dios existe, pero no podemos saber *qué* es. De igual forma, el hombre, con su poder divino de creación, no podía saber qué era capaz de crear ni adonde podían conducirle las novedades de la historia.

El Dios innovador de san Agustín

El cristianismo, dirigiendo nuestros ojos hacia el futuro, desempeñó un papel fundamental en el descubrimiento de nuestro poder creador. Los antiguos griegos, amantes de la especulación poética y filosófica sobre el pasado, raramente especulaban sobre el futuro. Al pensador típico griego se le ha calificado de «animal que mira hacia atrás». La figura dominante en esta historia moderna del cristianismo, después de Jesús y san Pablo, es san Agustín.

Hemos visto cómo el mito de Hesíodo de una era dorada, popularizada por poetas y dramaturgos, describía la decadencia prácticamente de todas las cosas. Su paraíso perdido es el relato de la caída del hombre de la era primitiva de inocencia hasta la actual edad del hierro. También los ciclos de creación, destrucción y recreación de Empédocles hacían inconcebible la idea del progreso.

Tampoco para Platón parecía posible que pudiera existir algo nuevo. Limitado por su teoría de las formas, el único progreso que podía imaginar era el que suponía aproximarse más a los modelos ideales que existían desde la eternidad. También Aristóteles negaba, a su manera, la posibilidad de lo nuevo. Sus «formas adecuadas» preexistentes determinaban los límites en los cuales podía desarrollarse cualquier institución como la ciudad-estado. Las esperanzas que abrigaban los griegos con respecto a la humanidad, aprisionadas en el molde de su idealismo, les impedían imaginar que el poder creador del hombre pudiera ser infinito.

Los griegos creían que el progreso de la civilización producía nuevos males. El mito familiar de Prometeo era su parábola negativa del progreso tecnológico. Prometeo, castigado por enfrentarse a los dioses al robar el fuego para los hombres, fue encadenado a una roca y un águila se alimentaba con su hígado, que crecía cada noche. Según Lucrecio, la necesidad había inducido a los hombres a inventar y sus inventos habían hecho despertar frívolas necesidades que les impulsaban a darse muerte unos a otros. Estrabón (¿63 a. C.-24 d. C.?), se lamentaba de que los griegos cultos hubieran llevado la decadencia a los inocentes bárbaros. Según el geógrafo-

historiador Trogo, los escitas habían aprendido de la naturaleza más de lo que los griegos habían aprendido de todos sus filósofos.

Los griegos, que apenas tenían registros históricos, atribuían naturalmente los grandes inventos a los dioses o héroes antiguos. Consideraban que los benefactores de la humanidad tenían que haber sido sobrehumanos. Pero Evémero de Mesina (c. 300 a. C.) desacredita a los dioses, en una ingeniosa fantasía viajera, como meras ficciones idealizadas basadas en héroes que habían vivido realmente. Su teoría —el «evemerismo»— despertó el interés de los escépticos romanos, amenazó la fe pagana y resultó atractiva para muchos cristianos piadosos.

Luego fueron los escritores cristianos quienes indicaron el camino. La idea misma de los Evangelios (buenas nuevas) era nueva. Los primeros autores cristianos rechazaron la idea de los ciclos. Los Padres de la Iglesia recordaban constantemente a la población que todos los días contemplaban nuevos cambios y no una mera repetición de acontecimientos anteriores. Orígenes (¿185?-254) de Alejandría rechazó la idea absurda de que «en otra Atenas nacerá otro Sócrates que se casará con otra Jantipa y que será acusado por otro Anito y otro Meleto». «En vuestra forma de vestir y alimentaros, en vuestros hábitos y vuestros sentimientos e incluso en vuestra lengua —les dijo Tertuliano (¿160-230?), a los ciudadanos de Cartago— habéis rechazado a vuestros antepasados. Siempre ensalzáis el pasado, pero renováis vuestra vida todos los días». «Si contempláis el mundo como un todo, no dudaréis de que cada vez es más cultivado y poblado. Todos los territorios son accesibles ahora, todos los territorios han sido explorados y todos han sido abiertos al comercio». Todo el arsenal cristiano se dirigió contra la visión repetitiva de la historia.

Pero una cosa es ridiculizar un dogma simplista y otra muy distinta crear algo que lo sustituya. Este sería el gran logro de san Agustín, que presentaría una visión global del lugar del hombre en el drama del tiempo, que hizo plausibles los poderes creadores del hombre en un futuro cargado de novedades.

San Agustín abrazó la fe cuando ya había llegado a la mediana edad y sus escritos perdurables fueron inspirados por los traumas de su época. Nacido en el año 354 en Tagaste, una pequeña ciudad de la costa argelina, en el seno de una familia de clase media, los resultados que consiguió en la escuela eran tan prometedores que su familia le envió a estudiar a Cartago con la esperanza de que adquiriera la preparación necesaria para entrar al servicio del gobierno. Su padre era pagano, pero su madre era una cristiana devota, que anhelaba que Agustín abrazara su fe. San Agustín, que enseñaba retórica en Cartago, se cansó de sus desordenados alumnos que no siempre le pagaban y se marchó a Roma. Allí, Símaco, el líder influyente del partido pagano, se sintió prendado de la elocuencia de san Agustín y de su buen carácter. Símaco se convirtió en su protector y consiguió que le nombraran profesor de retórica en Milán, donde residía entonces el emperador romano de Occidente. Cuando san Agustín, que entonces tenía 30 años, llegó a Milán en el año 384, donde era prefecto Símaco, sus perspectivas profesionales eran realmente brillantes. Como

profesor de retórica era el encargado de realizar los elogios periódicos del emperador y de los cónsules del año y así tuvo la oportunidad de relacionarse con los hombres que ocupaban el poder. Se convirtió en una especie de ministro de propaganda de la corte imperial.

El trabajo que el joven Agustín desarrollaba en la corte era estimulante y nada complicado. Pero se sentía desgarrado por sus dudas interiores. San Agustín reflejaría los sufrimientos de esos años cruciales en sus *Confesiones*, que William James consideraba, en el siglo xx, el relato más elocuente y vivido de los conflictos del «alma dividida». Aunque san Agustín no sabía bien el griego, le cautivaba la filosofía clásica y la lectura de Cicerón le llevó a apartarse de la retórica. «Una exhortación a la filosofía... trocó mis afectos... Luego al punto se me hicieron despreciables mis vanas esperanzas, y con increíble ardor de mi corazón deseaba la inmortal sabiduría». Al mismo tiempo, su madre, Mónica (¿332-387?; posteriormente canonizada), una mujer de sencilla fe cristiana, le insistía constantemente para que se convirtiera sin tardanza.

En su búsqueda impaciente, san Agustín se había unido anteriormente a los maniqueos, cuya doctrina tenía muchos aspectos atractivos para un joven de 20 años. Su dogma era un dualismo simple que apelaba a la «razón» contra la fe y la autoridad. El conflicto entre el reino de la luz y el reino de las tinieblas, afirmaban, resolvía el enigma de la creación, los orígenes del mal y otros problemas complejos. Los maniqueos, que habían formado una sociedad secreta, cuyo atractivo era muy similar al del partido comunista en la sociedad capitalista perturbada de los años 1930, y con células por todo el mundo romano, estaban rodeados de la aureola de los «escogidos». Hacían hincapié en el conocimiento de uno mismo y dividían a sus miembros entre los perfectos, que observaban una rigurosa disciplina con respecto a los fastos y los ritos y que alcanzarían rápidamente el paraíso después de la muerte, y los auditores, que eran el sostén de los elegidos y que sólo ingresarían en el paraíso después de haberse reencarnado. El fundador de este credo religioso, un sabio persa de nombre Mani (o Manes, ¿216-276?), afirmaba ser el último profeta de Dios. Como los maniqueos incluían a Jesús entre sus profetas, los cristianos los consideraban herejes, mientras que por su parte los maniqueos creían que la suya era la más pura de todas las religiones. Los maniqueos se convirtieron en un auténtico credo religioso, temido y odiado tanto por los respetables romanos paganos como por los ortodoxos católicos, porque tenían lazos en el extranjero y en ningún momento se conoció el número de los que lo componían. Los historiadores los han calificado de bolcheviques del siglo iv. Durante nueve años, antes de llegar a Milán, san Agustín tuvo la condición de auditor. Pero entonces dejaron de satisfacerle las fáciles certezas de los maniqueos.

Había, además, otros motivos. Su piadosa madre, que seguía presionándole para que se convirtiera, estaba concertando su matrimonio con una católica, el emperador a quien servía era cristiano y el obispo Ambrosio de Milán era un ortodoxo militante.

Poco después de su llegada a la ciudad, Agustín se convirtió en catecúmeno, nombre que se daba a quien trataba de instruirse en la Iglesia. En sus *Confesiones* relata cómo se sintió abrumado por el carismático predicador Ambrosio, que reveló los orígenes hebreos de la filosofía griega, destruyó el dogma materialista maniqueo de la luz y las tinieblas y abrió nuevas formas de pensar acerca del futuro. «Así me sentí confundido y me convertí». Simpliciano, a quien pidió que le enseñara como había enseñado a Ambrosio, bautizó a san Agustín el sábado de gloria del año 387. Su madre, extraordinariamente contenta, estaba ya preparada para morir.

San Agustín abandonó la carrera mundana y regresó a su nativa Tagaste el año 391. «Buscaba un lugar para fundar un monasterio donde vivir con mis “hermanos”. Había abandonado toda esperanza en este mundo. Lo que había podido ser ya no deseaba serlo; tampoco busqué lo que ahora soy. Pues elegí ser humilde en la casa de mi Dios más que vivir en las tiendas de los pecadores.»^[*] La pequeña congregación católica de la cercana Hipona necesitaba un ayudante para el anciano obispo Valerio. Los hostiles maniqueos eran numerosos y el obispo de los herejes donatistas había prohibido a los panaderos locales que hornearan pan para los católicos. Los ortodoxos necesitaban una voz nativa, pues Valerio era griego, no sabía el latín e ignoraba el dialecto púnico de la comunidad. Un día en que san Agustín predicó en la basílica quienes allí estaban se volvieron a él, le condujeron hasta el ábside y por la fuerza le ordenaron sacerdote. El asombrado Agustín se sintió «condenado» por su Dios, que se había «mofado de él».

Durante el resto de su vida, san Agustín permaneció en Hipona, que convertiría en un lugar célebre en los anales del cristianismo. A la muerte de Valerio, Agustín fue designado obispo de Hipona.

Temía el cargo de obispo hasta tal punto —escribió más tarde— que cuando mi reputación llegó hasta los «siervos de Dios» decidí no ir a ningún lugar donde sabía que no había obispo. Me oponía a ello. Hacía cuanto podía por buscar la salvación en una posición humilde antes que hallarme en peligro en un alto cargo. Pero... un esclavo no puede contradecir a su Señor. Vine a esta ciudad a ver a un amigo, a quien creía poder ganar para Dios, y que podría vivir con nosotros en el monasterio. Me sentía seguro, porque en aquel lugar ya había obispo. Pero me retuvieron por la fuerza, me ordenaron sacerdote... y luego me convertí en vuestro obispo.

El cargo de obispo planteaba continuas exigencias a san Agustín como administrador, juez, maestro y predicador.

No obstante, durante los años que vivió en Hipona la producción literaria de san Agustín, con ayuda de un cuerpo de copistas, fue extraordinaria. Han llegado hasta nosotros 400 sermones y 200 cartas (algunas de las cuales son auténticos tratados sobre aspectos importantes) y se conservan también libros sobre doctrina cristiana (c. 397-428), sobre la Santísima Trinidad (c. 400-416) y sobre muchos otros temas teológicos.

Las dos obras maestras de san Agustín, en las que expone el destino humano en

dos dimensiones en contraste, tienen plena vigencia en la actualidad. Sus *Confesiones* (c. 400), relato de su vida interior, y sus sucesores e imitadores a lo largo de los siglos, permitirían al mundo compartir las luchas y actitudes espirituales de los hombres y mujeres más inquietos. En esta tradición de la Odisea interna, Rousseau agitaría un milenio más tarde a poetas, novelistas, dramaturgos y revolucionarios. *La ciudad de Dios* (413-426), que, como veremos, es su interpretación de la historia universal, ayudó al hombre a escapar de la «rueda en movimiento perpetuo», para adoptar una nueva visión del Creador. Su obra, que aportó al pensamiento cristiano de Occidente un vocabulario que perduraría durante varios siglos, fue impulsada por su propio trauma personal.

En la medianoche del 24 de agosto del año 410, cuando se abrieron las puertas de Roma y la ciudad se despertó ante el sonido de las trompetas de guerra godas que proclamaban su victoria, Alarico y sus hordas penetraron en la ciudad. «1163 años después de la fundación de Roma, la ciudad imperial, que había sometido y civilizado a una parte tan importante de la humanidad —relata Gibbon— fue entregada a la furia licenciosa de las tribus de Germania y Escitia». ¡Roma había caído!

Este acontecimiento, que para nosotros es sólo un episodio más en la larga secuencia de invasiones bárbaras, resultó apocalíptico para aquellos que lo vivieron. «Cuando se extinguió la luz más brillante en toda la tierra —escribió san Jerónimo, que conoció la noticia en Belén—, cuando el imperio romano fue privado de su cabeza y cuando, para hablar con mayor precisión, todo el mundo pereció en una ciudad, entonces me quedé sin habla, me callé, y me asaltó la pena. ¿Quién creería que Roma, que había surgido con la conquista del mundo entero, se había derrumbado, que la madre de las naciones se ha convertido también en su tumba?».

No existe equivalente moderno de esa catástrofe, pues ninguna ciudad moderna posee la mística de Roma. Según la profecía de Virgilio, en la *Eneida*, de que los romanos conseguirían un «dominio sin fin», se había dado a Roma el nombre de la Ciudad Eterna. Obedeciendo la exhortación de Jesús de «dar al César lo que es del César» y la advertencia de san Pablo de que «los poderes que existen han sido establecidos por Dios», los buenos cristianos no consideraban sacrilegio someterse a la autoridad secular de Roma. De hecho, algunos creían ver la mano de la providencia en la formación del imperio romano. Augusto (27 a. C.-14 d. C.) y Jesús eran contemporáneos y el naciente imperio parecía un baluarte de la fe. Así, Tertuliano (¿160-230?), justificó las oraciones de los cristianos por la salud de los emperadores romanos. «Pues sabemos que sólo la existencia del imperio romano retrasó el poder que amenaza a toda la tierra y posterga el final de este mundo con su amenaza de terribles aflicciones». Cuando los romanos se cansaron de las guerras civiles, afirmaba Ambrosio, confirieron el imperio a César Augusto, «poniendo fin así a sus luchas intestinas. Pero esto también hizo posible que los apóstoles viajaran por todo el mundo como les había ordenado hacerlo Jesús: “Id y enseñad a todas las naciones”». «¡Avance con fuerza la Iglesia! —entonó san Agustín—, el camino está

abierto; el emperador ha construido el camino para nosotros».

Para el numeroso partido pagano la caída de la ciudad era la prueba de que el cristianismo estaba destruyendo Roma. Pero el obispo Agustín de Hipona hizo de ese acontecimiento el punto de partida de su visión cristiana de la historia. Tenía a la sazón 55 años y tras haber pasado una gran parte de su vida luchando contra las herejías, «no deseaba ser acusado de haberme limitado a contradecir la doctrina de otros, sin exponer la mía». Los trece años (413-426) que pasó en su *Ciudad de Dios* originaron un nuevo tipo de defensa de la nueva religión.

Primero pretendió corregir los rumores sobre lo que realmente había ocurrido cuando Alarico penetró en Roma. Un signo de la providencia divina era el respeto que mostró Alarico hacia el tesoro de la Iglesia y las personas de los cristianos. Cuando uno de sus hombres descubrió el lugar en el que se ocultaban los cálices consagrados de oro y plata de san Pedro, Alarico ordenó que los devolvieran a la Iglesia en el Vaticano. Se decía que Alarico había afirmado que luchaba contra los romanos pero no contra los apóstoles, y, gracias a los cristianos, Roma —a diferencia de Sodoma— no fue totalmente destruida. En el primer capítulo de *La ciudad de Dios* se afirma que «refrenaba del todo el ímpetu furioso de su espada, desprendiéndose igualmente del afecto de codicia que la poseía... De esta manera libertaron sus vidas muchos que al presente infaman y murmuran de los tiempos cristianos, imputando a Cristo los trabajos y penalidades que Roma padeció, y no atribuyendo a este gran Dios el beneficio incomparable que consiguieron por respeto a su santo nombre...».

Pero aun cuando los bárbaros no hubieran hecho gala de esa clemencia, su entrada en Roma no habría sido un argumento contra el cristianismo. «Lo cierto es que la raza humana siempre ha merecido el castigo de Dios... —como afirmó Tertuliano—, el mismo Dios está irritado ahora, como siempre lo estuvo, mucho antes de que se hablara tanto de los cristianos». La primera parte de *La ciudad de Dios* desgranaba esta letanía familiar de exculpación de las catástrofes ocurridas antes de la llegada de Jesucristo. Para reforzar su argumentación contra los paganos, san Agustín encargó a su discípulo Orosio que catalogara las desgracias que se habían producido antes de que existiera el cristianismo. Orosio, a quien no le faltaba material, escribió sus *Historiarum libri septem*, que un milenio más tarde serían calificados todavía por Petrarca como el compendio clásico de «los males del mundo». Después de rechazar las acusaciones contra el papel del cristianismo en la historia, san Agustín enunciaba su propia filosofía de la historia, que dominaría el pensamiento occidental durante el siguiente milenio. Y aportó el arma más poderosa contra el pesimismo histórico y los ciclos clásicos. Sus ideas demostrarían poseer un misterioso poder para ser transformadas en una idea moderna de progreso.

Sorprendido por la ingenuidad del hombre, san Agustín exclama:

... ¿acaso no son tantas y tan estimables las artes que ha inventado y ejercitado el ingenio humano, parte necesarias y parte voluntarias, que la fuerza y natural tan excelente del espíritu y la razón, aun en las cosas superfluas o, por mejor decir, en las peligrosas o perniciosas que apetece, declara y da testimonio de

cuán grandes bienes tenga la naturaleza con que pudo inventar estas artes, aprenderlas y ejercerlas? A cuán maravillosas y estupendas obras haya llegado la industria humana en materia de vestidos y edificios: cuánto hayan aprovechado y adelantado en la agricultura, cuánto en la navegación; los proyectos que ha inventado y experimentado felizmente en la fábrica y construcción de todo género de vasos, en la hermosa variedad de las estatuas y pinturas; las cosas que ha maquinado para hacer y representar en los teatros, admirables a los que las vieron e increíbles a los que las oyeron; tantas y tan grandes cosas como ha hallado para cazar, matar y domar fieras y bestias agrestes; y contra los mismos hombres, tanta especie de venenos, armas y máquinas; y para conservar y reparar la salud de los mortales, cuántos medicamentos y auxilios ha descubierto; para el gusto y apetito del paladar, cuántas salsas y excitantes del gusto ha inventado; y para declarar y persuadir sus conceptos y pensamientos, cuán gran multitud y variedad de señales, en las cuales tienen el primer lugar las palabras y las letras; y para deleitar los ánimos, qué de expresiones, graciosas y elocuentes; para suspender el oído cuánta abundancia de diferentes poemas, qué de órganos e instrumentos musicales, tonos y canciones ha inventado; qué admirables reglas de dimensiones y números, y con cuánta sagacidad ha comprendido los movimientos, orden y curso de los astros; cuán exacta noticia ha alcanzado acerca de las cosas más señaladas del mundo, ¿quién será bastante a referir todo esto, especialmente si quisiésemos no amontonarlo todo en un breve resumen, sino detenernos en cada asunto en particular? Finalmente, en defender los mismos errores y falsedades, ¿cuán sutil ingenio han manifestado los filósofos y herejes?, (libro XXII, cap. XXIV^[*]).

Sin embargo, todos esos hechos notables, advierte san Agustín, no son la medida adecuada del avance de la humanidad ni promesa de un progreso sin fin en la tierra. Sólo revelan «la naturaleza del alma del hombre en general, pues el hombre es mortal, sin ninguna referencia al camino de verdad por el que el hombre llega a la vida eterna».

San Agustín ofrece una promesa de novedad y singularidad en la experiencia humana. La llegada de Jesús, afirma, había desterrado para siempre la visión cíclica. Al remodelar la historia, pasando de la forma de rueda a la de la línea, san Agustín da al hombre la dirección de su vida. Las conocidas palabras del Eclesiastés (1, 9, 10) —«nada hay nuevo bajo el sol. Si de algo se dice: “mira, esto es nuevo”, ya sucedió en otros tiempos mucho antes de nosotros»— sólo describían la recurrencia de «las generaciones, unas que van y otras que vienen; de las vueltas que da el sol; de las sendas y caminos de los arroyos o, a lo menos, de todas las cosas generales y corruptibles... animales y árboles». «Pero no permita Dios en la fe verdadera que profesamos, que creamos que estas palabras de Salomón signifiquen o digan aquellos circuitos y retornos con que ellos piensan que... unas mismas revoluciones de los tiempos y de las cosas temporales van dando la vuelta... Así que Dios nos libre de que creamos esto, porque una vez murió Jesucristo por nuestros pecados». El cristianismo permitía al hombre escapar a la rueda y «aun cuando la razón no pudiera refutar [esos argumentos] la fe se debiera reír». El Dios cristiano hace surgir la perspectiva de la infinitud, «mientras que su sabiduría, siendo una y varia, y uniformemente multiforme, o de muchas formas, con tan incomprensible entendimiento comprende todas las cosas incomprensibles». La historia se revelaba ahora no como un «retorno eterno», sino como un movimiento eterno, para cumplir la promesa anunciada por la llegada de Cristo.

De una u otra forma, los pensadores clásicos habían situado la fuerza impulsora de la historia fuera del hombre individual. Hemos visto que para Platón y Aristóteles

la historia reproducía ideas eternas o realizaba formas naturales preexistentes. En los comienzos del imperio romano el poder de la Fortuna alcanzó la dignidad de un culto. Otros atribuían el papel decisivo al azar o a los hados. Pero, en palabras de Ambrosio, para los cristianos el mundo material ofrecía «no bienes sino dones», un catálogo de oportunidades para la humanidad. Eurípides había acusado a los inventores o grandes descubridores de «creerse más sabios que los dioses». Cuando los antiguos deificaban a los benefactores convirtiéndolos en deidades prometeicas se negaban a ver los poderes creadores en el hombre. El destino del hombre no era ya algo que tuviera que ver con lo general sino con lo particular. Las cuestiones cruciales se referían ahora al alma individual.

La ciudad de Dios presenta su propio método para calibrar las realizaciones del hombre. Símaco y su partido pagano en Roma habían defendido la antigua religión por su demostrada utilidad y desafiaban el cristianismo como una novedad cuya utilidad no había sido demostrada. Pero la prueba de san Agustín se eleva por encima de lo aparentemente útil.

Divide a la humanidad en dos «ciudades», dos vastas comunidades que abarcan toda la tierra del pasado, el presente y el futuro. «Dos amores fundaron dos ciudades; a saber: la terrena [*civitas terrena*] el amor propio, hasta llegar a menospreciar a Dios, y la celestial [*civitas caelestis*] el amor a Dios, hasta llegar al desprecio de sí propio. La primera puso su gloria en sí misma, y la segunda, en el Señor; porque la una busca el honor y gloria de los hombres, y la otra, estima por suma gloria a Dios, testigo de su conciencia».

La ciudad terrena, afirma el realista Agustín, es un mundo de conflictos. «Al dedicarse a las cosas de este mundo, los romanos no dejaron de obtener recompensas» en forma de victorias «implacables y, desde luego, fatales». Y sin embargo, «Dios concede imperios terrenales tanto a los buenos como a los malos, pero no de forma aleatoria... sino de acuerdo con el orden de los tiempos y las estaciones, un orden que, aunque se nos oculta, Él conoce perfectamente... Sin embargo, la felicidad sólo la concede a los buenos». «Por consiguiente, la grandeza del imperio romano no se debe atribuir al azar o al destino. Los imperios humanos son constituidos por la providencia de Dios». Los cimientos de la ciudad terrenal los puso «el asesino de su propio hermano, a quien asesinó llevado de la envidia, y que era un peregrino de la ciudad divina en la tierra». Así como Caín mató a Abel, Rómulo asesinó a su hermano Remo. «Así que lo que aconteció entre Remo y Rómulo nos manifiesta cómo se desune y divide contra sí misma la ciudad terrena; y lo que sucedió entre Caín y Abel nos hizo ver la enemistad que hay entre las mismas dos ciudades, entre la de Dios y la de los hombres».

La historia de san Agustín comienza con la creación y terminará con el juicio final. Cada acontecimiento es único y cada alma sigue su propio destino, para sobrevivir en el infierno o en el cielo. La historia dirige misteriosamente a los ciudadanos de la ciudad de Dios hacia su recompensa de la vida eterna. «Y yo, Juan,

vi bajar del cielo la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que venía de Dios, adornada como una esposa para su esposo... Entonces, el que estaba sentado en el trono, dijo: “Veis aquí, hago yo nuevas todas las cosas”». Nadie puede saber cuándo se cumplirá todo ello, porque la historia es una realización constante de las misteriosas capacidades del hombre, para la creación, para el amor de Dios y para integrarse en la Ciudad Eterna. El acontecimiento crucial para el mundo fue la venida de Cristo. Pero el acontecimiento crucial para cada hombre reside todavía en la promesa de la historia, que había trasladado la edad de oro clásica del pasado remoto hacia un futuro cierto. El hombre había conquistado los poderes de su Creador gracias a un golpe de Estado histórico.

El Corán increado

El contraste entre las visiones hebrea y cristiana del creador y la visión musulmana se manifiesta en múltiples aspectos, en el credo, en las tradiciones y en las visiones del islam. Esto, y muchas otras cosas, hace difícil que el islam sea aceptado en Occidente. Para el islam, el concepto mismo de creación resultaba escasamente atractivo. La primera y decisiva, aunque también desconocida, prueba de ello, es la visión musulmana de las Escrituras. El equivalente musulmán de Jesús no es Mahoma. Los cristianos creen en la encarnación, la adopción de la forma humana por Jesús, concebido como el Hijo de Dios. Pero los musulmanes creen en la «enlibración», la encarnación de Dios en un libro. Ese libro es el Corán. El respeto y el misterio que los cristianos sienten con respecto a Jesús, el Cristo, son los mismos que sienten los musulmanes hacia su libro.

Pocos conceptos son más difíciles de comprender para un occidental que el dogma del Corán increado, que se convirtió en uno de los pilares de la fe musulmana. Una serie de pasajes del Corán indican que el libro existía desde la eternidad, pero el dogma sólo quedó firmemente establecido después de superar los ataques de los reformistas. Transcurrieron varios decenios desde la muerte de Mahoma, en el año 632, antes de que surgiera entre los musulmanes una escuela de especulación teológica, un primer intento frustrado de «reforma» en el islam. Los mutazilíes (o separadores, que se negaban a comprometerse con ninguno de los candidatos que se disputaban el califato) eran seguidores de los filósofos griegos. Proponían la razón como confirmación y prueba del islam y utilizaban las pruebas de los filósofos para demostrar la justicia de Dios y explicar la existencia del mal. El elocuente crítico Ash-Sharrastani (muerto en 1153) resumió posteriormente las argumentaciones de los mutazilíes en el sentido de que el Corán (junto con la palabra) tenía que haber sido creado:

Si éste [el Corán] fuera eterno existirían dos cosas eternas... Lo que hace imposible la eternidad de la palabra es que si ésta, que es mandato y prohibición, fuera eterna Dios tendría que haberse dado órdenes a sí mismo... Las palabras «quítate las sandalias». [Corán, Azora xx, 12], dirigidas a Moisés cuando no

existía... suponen dirigir la palabra a lo no existente, pero ¿cómo se puede hablar con un no-ser? Por tanto, todos los mandatos y relatos del Corán han de ser palabras originadas en el momento en que se dirigieron a la persona a la que se habló. Por consiguiente, la palabra se produce en el tiempo.

Los mutazilíes se atrevieron incluso a cuestionar la verdad literal de los textos coránicos, que afirmaban que Dios poseía manos y ojos.

Lo que más irritaba a la ortodoxia era que el Corán había sido creado en el tiempo. Pero detrás de esa heterodoxia se hallaba la esperanza de los mutazilíes de reivindicar el poder y la unidad de Alá. En el dogma del Corán increado, los mutazilíes creían ver un cúmulo de peligros para la teología musulmana. Si el Corán no había sido creado por Dios, ¿cómo había llegado a existir? ¿Implicaba eso — ¡horror sacrílego!— que existía otra fuerza capaz de crear un producto de esa luminosidad? ¿No daría eso al traste con la unidad y omnipotencia axiomáticas de Alá?

El enfrentamiento acerca de si el Corán era increado y existía desde la eternidad o si, por el contrario, había sido creado en un momento determinado por Dios y, por tanto, no era eterno, no fue una mera sutileza arcana. Esta cuestión explosiva no quedó circunscrita al ámbito de los teólogos, sino que produjo una crisis en el islam. Hubo quienes sufrieron la tortura y la muerte por afirmar que el Corán había sido, o no, creado.

Fue durante el reinado esplendoroso y turbulento del califa Hisam de Damasco (724-743), el décimo de los grandes califas omeyas, cuando se planteó seriamente por vez primera el concepto de que el Corán había sido *creado*. En ciertos aspectos el propio Hisam introdujo también algunas novedades. Mientras progresaba en su conquista de Siria, tras derrotar a los jazaros y conquistar Georgia, intentó que sus tropas árabes se integraran en las comunidades locales. Dirigió sus ambiciones hacia el este y ordenó las primeras traducciones al árabe de textos literarios de Irán, aceptando además motivos extranjeros de la arquitectura y la decoración persas. Reclutó a todos los hombres de talento sin importarle de dónde procedieran, contratando incluso los servicios del teólogo cristiano Juan Damasceno, al que hizo responsable de sus finanzas.

Hisam se enfrentó con extraños y poderosos enemigos por todo el Próximo Oriente, consiguiendo hábilmente incorporarlos a su imperio de los creyentes. Pero era un escrupuloso guardián de la fe. En la atmósfera cosmopolita de su reinado comienzan a oírse comentarios acerca de que el Corán había sido creado. Juan Damasceno señala que esa idea novedosa fue considerada como «una abominación despreciable». El califa Hisam ordenó la ejecución de Ja'd B. Diram, rebelde defensor de la doctrina sospechosa. Tras la caída de la dinastía omeya, la palabra omeya fue considerada un anatema. Las tumbas omeyas fueron profanadas y el cadáver del califa Hisam fue exhumado y flagelado públicamente.

Con el ascenso de la dinastía abasí, la comunidad musulmana se dividió. La autoridad del nuevo califato, que nunca fue reconocido ni en España ni en Marruecos,

se extendía por el oeste tan sólo hasta Argel. Siguió propugnándose oficialmente la concepción popular tradicional del Corán no creado. Cuando el famoso Harun al-Rashid (786-809), quinto califa abasí, oyó cómo uno de los hombres cultos de su reino (Bishr al-Marisi) afirmaba que el Corán había sido creado, amenazó con «matarle de tal forma como nunca había matado a nadie». El infortunado rebelde permaneció oculto durante 20 años, hasta que murió Harun al-Rashid.

Fue durante la edad dorada del califato, en el reinado de Al-Mamun (813-833), Mamun el Grande, cuando la Casa del Islam absorbió las novedades creativas del mundo externo de infieles. Entonces se toleró también el dogma de que el Corán había sido creado. Durante algunos años fue, de hecho, la doctrina oficial.

Durante el reinado de Mamun el Grande la cultura alcanzó un florecimiento nunca conocido hasta entonces en la cerrada comunidad del islam. El califa abrió las ventanas al mundo, especialmente a Occidente. Mamun estableció en su nueva capital de Bagdad su Casa de la Sabiduría, o más exactamente una Casa del Conocimiento. Allí se reunieron eruditos, que buscaron en remotas ciudades, como Constantinopla, grandes obras de las ciencias «extranjeras», y constituyó un cuerpo de traductores que tradujeran al árabe obras del griego, sirio, persa y sánscrito. Así, los creyentes podían leer en su propia lengua las obras de Aristóteles, Galeno, Ptolomeo, Hipócrates y Euclides. Mamun hizo construir un observatorio al gran astrónomo-astrólogo Al-Farghani, que escribió tratados sobre astronomía ptolemaica y sobre la teoría matemática del astrolabio, y que realizó un nuevo cálculo de la circunferencia de la Tierra. El gran Al-Khwarizmi escribió un tratado de álgebra, introdujo los números hindúes (a los que más tarde se les llamaría erróneamente «arábigos») y estudió la ciencia griega e hindú. Nunca la comunidad del islam había sido antes, ni lo sería después probablemente, tan receptiva a la creatividad y a las novedades no importa de dónde procedieran.

No es sorprendente, por tanto, que Mamun el Grande aceptara de buen grado que el Corán constituía otra prueba de la creatividad de Alá. Así, en el año 827 aprobó y proclamó públicamente la doctrina de los mutazilíes de que el Corán había sido creado.

Mamun el Grande concedió tanta importancia a ese dogma que dio instrucciones a sus gobernadores para que se enfrentaran a jueces y eruditos e impusieran la aceptación del dogma de que el Corán había sido creado. Esta cuestión se convirtió en una prueba de ortodoxia. El califa hizo algunos mártires entre aquellos que se negaron a aceptar esta doctrina. El más famoso de ellos, Ahmad Ibn Hanbal (780-855), era un erudito desde su juventud pasada en Bagdad. Viajó a todas las ciudades sagradas, estudió con los más célebres eruditos musulmanes en La Meca, Medina, Siria, Mesopotamia, Cufa y Basora y luego regresó a Bagdad, donde se convirtió en un auténtico modelo de ortodoxia. Cada día rezaba más veces de las exigidas y recitaba el Corán cada siete días. La gente afirmaba que su vida era un ayuno constante. Ibn Hanbal se negó a renunciar a su convicción tradicional de que el

Corán era la palabra increada de Alá. Ni las cadenas ni la prisión consiguieron convencerle y en el año 834, el sucesor de Mamun, el califa Mutasim, le hizo azotar en el palacio. Cuando la encolerizada multitud que se había congregado ante el palacio estaba a punto de atacarlo, el califa detuvo el castigo e Ibn Hanbal fue liberado poco después.

El sentimiento popular en favor de la tradición del Corán creado era tan fuerte que ningún califa posterior se atrevió a insistir en el dogma contrario. En el año 848, el califa Al-Mutawakkil proclamó que no se debía exigir a nadie que aceptara la doctrina de que el Corán había sido creado. El nombre de Hanbal se hizo sagrado y se contaron por millares las personas que asistieron a su funeral. Su compilación de 40 000 tradiciones referentes a la zuna (las palabras y los hechos) del profeta sobrevivió como una autoridad de las ciencias y el derecho musulmanes. Sus discípulos, los hanbalitas, pasaron a ser una de las principales escuelas de derecho musulmán. Los califas habían comprendido que las masas de creyentes no abandonarían su fe en el carácter increado del Corán, que permaneció como el dogma ortodoxo del islam.

Esta posición se ha fortalecido constantemente a lo largo de los siglos. Los mullas atribuyeron incluso esta misteriosa dignidad de lo no creado a la pronunciación cotidiana de las palabras del Corán por los fieles. «Se ha establecido el acuerdo —afirmaban los mullas ortodoxos— de que lo que está entre las dos tapas es la palabra de Dios y de que lo que leemos y escribimos es la palabra misma de Dios. Por consiguiente, las palabras y las letras corresponden también a Dios. Como cuanto Dios dice es increado, las palabras deben ser eternas e increadas». Así pues, el Corán se apoya firmemente en la «enlibración».

Cuanto más leemos acerca del Corán y el dios musulmán, más natural parece que el islam situara su libro sagrado al margen del mundo de la creación. En efecto, el dios de los musulmanes, aunque en algún sentido es creador, es completamente distinto del dios de los hebreos y de los cristianos. Como hemos visto, los musulmanes aceptaban que la Biblia era originalmente un libro sagrado. El Corán menciona también en diferentes pasajes los seis días de la creación, pero en el Corán es diferente la función que desempeña el creador. Las palabras familiares del Génesis narran que Dios invirtió seis días en la creación. «Para el día séptimo había concluido Dios toda su tarea; y descansó el día séptimo de toda su tarea. Y bendijo Dios el día séptimo y lo consagró, porque ese día descansó Dios de toda su tarea de crear». (Génesis 2: 2 y 3).

En el Corán Dios nunca descansa, pues no puede sentirse fatigado.

Hemos creado los cielos, la tierra y lo que hay entre ambos en seis días; no hemos sentido fatiga (Azora L, 38^[*]).

No resulta extraño que el dios coránico no se fatigara, porque no realiza directamente el acto de creación sino por medio de una orden. La creación de

cualquier cosa se produce cuando Dios decreta que comience a existir.

A Él pertenece todo cuanto hay en los cielos y en la tierra. Todo le adora. Creador de los cielos y la tierra. Cuando decreta algo basta que diga: «Sé», y es (Azora II, 117).

El Corán describe una y otra vez el *fiat* de Dios.

En el Génesis encontramos expresiones similares en que Dios crea mediante *fiat*. «Dijo Dios: que exista la luz. Y la luz existió». (Génesis 1: 3). Pero hay una gran diferencia entre los actos de creación de la Biblia y del Corán por lo que respecta a la trascendencia que se les otorga, y lo mismo cabe decir respecto a la idiosincrasia del Dios hacedor hebreocristiano y al Dios musulmán del *fiat*. En la Biblia, la creación que tiene lugar en el primer capítulo del Génesis es un acontecimiento histórico, prólogo del resto de la historia que se narra en el libro; en el Corán, los seis «días» de la creación no constituyen el comienzo de una historia, sino que son «signos» de la omnipotencia de Dios y justificación de nuestra obediencia. Todo cuanto nos rodea en la actualidad, los beneficios que obtiene el hombre de los animales, la forma en que brillan el Sol y las estrellas, cómo soplan y varían los vientos, la lluvia que cae para alimentar los cultivos, el navegar de los barcos y el hecho mismo de que las montañas permanezcan siempre en el mismo lugar, reclaman nuestra obediencia y nuestro respeto de Dios.

El dios-creador musulmán es notable no sólo, ni siquiera principalmente, por su obra en los inicios, sino porque es quien ordena y decreta la vida y la muerte en el presente. El Dios judeocristiano es digno de temor reverencial por la singularidad de su obra en el comienzo. Luego, puede intervenir mediante la divina providencia. Pero el Dios musulmán inspira temor por la continuidad, la omnipresencia, la inmediatez y la arbitrariedad inescrutable de sus decretos.

Él es Quien da la vida y hace morir. Cuando decide un asunto, solamente le dice: «Sé», y es (Azora XL, 68).

Después de seis días de ordenar, de seis días de *fiat*, el dios del Corán, que no tiene razón para descansar, se limita a ascender al trono de la autoridad. Desde allí continúa gobernando, decretando sobre la vida y la muerte y sobre todo acto terrenal.

La relación del dios musulmán con su criatura, el hombre, es, por consiguiente, totalmente diferente a la que se refleja en la Biblia. La singularidad del Dios Creador bíblico reside en su poder en cuanto que hacedor. La singularidad del hombre y la mujer residiría también en su capacidad de imitar a su Dios y en su forma de ejercer el poder de creación. Después de que Dios ha creado las diferentes especies al principio, las bendice para que crezcan y se multipliquen. Las creó de tal forma que la tierra produjera seres vivos según sus especies (Génesis 1: 22). Este espectáculo de creación da forma, y limita, al pensamiento del hombre occidental.

En el Corán, la voluntad de Dios aparece en la concepción y gestación de todo ser

humano, en cada fenómeno repetitivo de la naturaleza. Dios expresa su orden una y otra vez: «Sea», y es, para cada una de las fases del crecimiento del hombre. Cada uno de esos decretos de «recreación» constituye un «signo» adicional del poder y la autoridad de Dios.

¿Por qué creó Dios al hombre? El Dios de la Biblia juzgaría al hombre por la realización de su imagen divina. Pero no ocurre así en el islam.

No he creado a los genios y a los humanos más que para que me adoren (azora LI, 56).

Dado que Alá juzgará a los hombres únicamente por su actitud ante él, los musulmanes no desean ser llamados mahometanos. En efecto, esto es un sacrilegio, ya que implica que cualquier hombre, incluso el propio profeta, podría reclamar la sumisión que sólo se debe a Dios. El pueblo del Corán prefiere autodenominarse musulmán, de la palabra árabe «islam», que significa sumisión u obediencia. El Corán nos recuerda una y otra vez que las criaturas de Alá son también sus «siervos» o «esclavos». ¿Puede haber una advertencia más clara contra los intentos de alcanzar lo nuevo? Para un musulmán creyente, crear es un acto temerario y peligroso.

LIBRO PRIMERO

EL HOMBRE CREADOR

La esencia del artista consiste en crear algo de la nada.

Paul Valéry (c. 1930).

Desconcertado por el poder de crear, no es sorprendente que el hombre imaginara al artista como un ser divino. En Occidente, la creencia en un Dios Creador era una forma de confesar que el poder de hacer algo nuevo escapaba a la explicación humana. Al deificar al creador, el mundo occidental alentaba y ratificaba lo nuevo. Ciertamente, el poder del hombre para crear no dependía de una teoría y la necesidad humana de crear ha trascendido los poderes de explicación. Los pueblos del Egipto antiguo, Grecia y Roma que no conocieron un Dios Creador, que hicieron algo a partir de la nada, también crearon obras que no han sido superadas. Y los pueblos orientales que creían en un cosmos cíclico crearon obras de gran belleza en todas las artes. En toda la dimensión del mundo, la urgencia de crear no necesitaba una razón expresa y superó todos los obstáculos. Pero Occidente, cuya poco habitual aceptación de lo nuevo hundía sus raíces en numerosas causas y en muchos misterios, encontró un incentivo adicional en la concepción de un Dios Creador y de un hombre creador. Los creadores de Occidente encontraron su propia forma de realizar un legado, nuestra herencia artística. En este libro hablo de quién, cuándo, dónde y qué. Pero el *por qué* no ha dejado nunca de ser un misterio.

El poder del hombre de hacer lo nuevo era el poder de sobrevivirse a sí mismo en sus creaciones. Encontró el material de la inmortalidad en la piedra que le rodeaba o en la piedra artificial que fue capaz de fabricar. Ejercitó su creatividad en estructuras cuya finalidad quedaría como un misterio y en templos de comunidad. Osó realizar imágenes de sí mismo y de la vida de su entorno y convirtió sus palabras en universos para revivir su pasado y remodelar su futuro.

Capítulo III

EL PODER DE LA PIEDRA

*Dame la fuerza de la piedra del pasado y yo te daré
las alas del futuro, porque están en mi poder^[4].*

Robinson Jeffers (1924).



El misterio de los megalitos

Desde los valles del Indo y del Nilo hasta las islas Oreadas, las costas de Bretaña y las selvas de Yucatán, el tiempo ofrece su veredicto sobre las creaciones humanas. En todas partes los hombres han protestado y resistido. Piedras de 50 toneladas clavadas en el suelo, aisladas o dispuestas en hileras o en círculos, atestiguan el esfuerzo del hombre para perdurar después de su muerte y realizar algo que permanezca para siempre. Estas primeras grandes creaciones megalíticas perduraron mucho más que sus creadores. Pero con su mensaje nos llega también el misterio de su creación, recordándonos que el hombre nunca conoce el poder de lo que ha creado.

El más célebre e impresionante de los numerosos y asombrosos megalitos, obras ingentes de arquitectura primigenia dispersas por todo el noroeste de Europa, es Stonehenge. Sobre una llanura ondulante que se extiende por las proximidades de la ciudad catedralicia de Salisbury, en el sur de Inglaterra, se yerguen los restos de dos círculos concéntricos de grandes piedras que encierran hileras de piedras más pequeñas. A comienzos de la Edad Media se bautizó a este conjunto con el nombre de «Stonehenge», que en inglés antiguo significa «piedras colgantes».

Stonehenge «aparece tan aislado en la historia —afirmó Henry James— como en la gran llanura». Cuando los arqueólogos encontraron restos similares en otras partes en la faja atlántica de Europa, intentaron situar a Stonehenge en su lugar adecuado en la historia. La mayor parte de los restantes megalitos eran piedras individuales o grupos de piedras llamadas menhires (del bretón o galés «piedra larga») clavadas verticalmente en el suelo. Pero Stonehenge es una gran estructura de piedras dispuestas simétricamente. Algunas de esas piedras habían sido modeladas para ser colocadas sobre otras. La parte superior de algunas de ellas posee un saliente que encajaba en un agujero practicado en la piedra que descansaba sobre ella.

Los menhires individuales constituyen hazañas de ingeniería primitiva. Stonehenge es algo más, es una obra de arquitectura primigenia. Los arqueólogos que dataron los restos de Mesopotamia, Egipto y el Egeo, datan el conjunto de Stonehenge en los albores de la historia europea. No podían creer que Stonehenge fuera la obra de unos «bárbaros» que no conocían los metales ni la escritura. Stonehenge, afirmaban, debía de ser una ramificación distante de los centros de civilización occidental en el Mediterráneo. «Misioneros megalíticos», concluyeron, debían de haber llevado por toda Europa la avanzada tecnología del Mediterráneo. Estos supuestos emigrantes no serían «nuevos contingentes de agricultores neolíticos», sino «una aristocracia espiritual». Las peculiaridades de su arquitectura funeraria indicaban la presencia de al menos tres grupos de esos misioneros en Gran Bretaña. Esta atractiva interpretación confirmaba la fertilidad de las veneradas fuentes de cultura occidental en el Mediterráneo oriental, y al mismo tiempo afirmaba la incompetencia de los «bárbaros». Sin contar con el inspirado acervo de conocimientos de Egipto y Micenas, ¿quién habría podido crear tan ingentes

estructuras en esos tiempos remotos?

Pero esta interpretación interesada resultó ser una ilusión, la ilustración de los peligros que entraña pretender conocer perfectamente los poderes de creación del hombre. Una nueva técnica, inesperada, para fechar las creaciones pasadas del hombre desvaneció la visión tentadora de los misioneros prehistóricos atravesando Europa para enseñar a los bárbaros neolíticos la arquitectura megalítica. Fue un sorprendente subproducto de la investigación realizada durante la segunda guerra mundial para conseguir la bomba atómica. En 1945, un ingenioso físico atómico, Willard Frank Libby (n. 1908) y sus alumnos de la Universidad de Chicago apuntaron que determinar la cantidad de un raro isótopo de carbono (carbono 14) podría ayudar a datar los restos arqueológicos. Esta forma de carbono está siempre presente en la atmósfera en cantidades microscópicas y se desintegra a un ritmo fijo. Cuando los objetos orgánicos dejan de crecer no pueden asimilar el carbono. Así, comparando la cantidad de carbono 14 presente en el objeto con la que existe en la atmósfera en la actualidad, se puede establecer la fecha aproximada en que murió un organismo fosilizado o en que fue cortado un árbol. Este es el procedimiento más adecuado hasta la fecha para datar objetos de una antigüedad de hasta cincuenta mil años. Cuando se comprobaron mediante otra técnica, «la dendrocronología» (utilización de árboles de muchos años para establecer la antigüedad), se descubrió que las hipótesis de Libby acerca de la cantidad de carbono 14 en la atmósfera en el pasado remoto no eran del todo correctas. Las pruebas realizadas en los anillos de árboles de varios miles de años de edad revelaron que con anterioridad al año 1000 a. C. el nivel de radiocarbono era más alto que ahora. Esto modificó el criterio para medir la antigüedad y hubo que concluir que los especímenes eran aún más antiguos de lo que sugerían los ejemplos de Libby basados en la producción constante de carbono 14 en la atmósfera.

Cuando se aplicaron a Stonehenge y a los restos orgánicos allí existentes, estas nuevas técnicas comunicaron un sorprendente mensaje. Hicieron remontar la fecha de la construcción de Stonehenge hasta el año 2000 a. C. aproximadamente, mucho antes de que se construyeran las ciclópeas murallas de piedra de Micenas. Stonehenge, una de las obras más impresionantes de la arquitectura europea, pasó a ser también una de las más primitivas, la obra de «simples bárbaros», que no conocían el metal ni la escritura. Esto significaba que otros monumentos megalíticos podían corresponder también a esa fecha tan antigua. Por consiguiente, los perdurables monumentos de la arquitectura primigenia no eran ya testimonio del amplio poder de Micenas, sino que revelaban el irrefrenable poder creador del hombre en todas partes y democratizaron la historia del hombre creador. En efecto, pareció evidente que las grandes obras prehistóricas no se habían difundido a partir de una sola fuente. Esto nos enseña también a no subestimar el poder creador del hombre. Aunque veamos el *qué*, no siempre debemos esperar conocer el *por qué* y el *cómo*. Los arqueólogos no podían explicar cómo estos bretones prehistóricos podían

haber movido megalitos de 50 toneladas de peso. Sin embargo, Stonehenge tenía que haber sido la obra precoz de la Antigüedad remota.

La práctica del enterramiento realizado con esmero, de la que son testimonio los monumentos megalíticos primigenios, revela también el intento creador del hombre primitivo, el deseo de perdurar más allá del breve espacio de tiempo de su vida. Ese sentido del tiempo, la conciencia de que innumerables seres humanos han existido anteriormente y que otros seguirán en generaciones sin fin, distingue al hombre de otros animales. Con este descubrimiento del significado de la muerte —que la vida del hombre es limitada— comienza la andadura de la arquitectura. Y de esta forma empieza el esfuerzo creador del hombre por conquistar el tiempo.

Los sepulcros megalíticos fueron construidos en estilos claramente definidos. Había sepulcros «de corredor», en los que existía una cámara central de piedra a la que se accedía a través de un largo y estrecho pasillo, cubierto por un túmulo circular de tierra. Había también sepulcros de cámara o de «galería», en los que se entraba directamente al lugar de enterramiento. Además, existían largos corredores construidos con megalitos (*allée couverte*), así como hileras de piedras enhiestas o menhires aislados. Todo ello es indicio del deseo de inmortalidad del hombre, su esfuerzo calculado de rescatar a su persona de la destrucción causada por el tiempo a través de un acto de creación.

Milenios después, cuando estudiamos estos restos apreciamos el éxito de esos primeros arquitectos. Pero su éxito resulta ambiguo y los megalitos se convirtieron en vehículos del mito. Se decía que un día san Patricio, en el siglo V, llegó a una tumba de corredor de unos 40 metros de longitud. Según un texto sagrado que narra la vida del santo la gente habría afirmado: «No creemos que pudiera haber un hombre de esa longitud». A ello replicó san Patricio: «Si lo deseáis podréis verlo». Golpeó con su báculo sobre una piedra próxima a la cabecera de la tumba, hizo la señal de la cruz y dijo: «Señor, abre la tumba». La tierra se abrió, se separaron las piedras y apareció el gigante enterrado. «Bendito seas, hombre sagrado —afirmó el gigante llorando— pues durante una hora me has liberado de mis numerosos dolores. Caminaré contigo». «No podemos permitir que camines con nosotros —afirmó la gente que le rodeaba— pues los hombres, atemorizados, no podrán mirar tu rostro. Pero cree en el Dios del cielo y acepta el bautismo del Señor y retornarás al lugar en el que te hallabas. Dinos quién eres». El gigante relató que era el porquero del rey y que le habían dado muerte unos guerreros enemigos exactamente cien años antes de ese día. «Y fue bautizado y aceptó a Dios, y quedó en silencio para ser devuelto a su tumba».

Las antiguas tumbas de túmulo atraían a una fantástica variedad de visitantes. En la antigua epopeya inglesa *Beowulf* (c. siglo VIII) se hace referencia a un dragón que vivía en una tumba de túmulo donde guardaba un rico tesoro. Godofredo de Monmouth (m. 1155), uno de los historiadores más conocidos (y más inventivos) de la Edad Media, canta las excelencias de Stonehenge. Su *Historia regum Britanniae* (1135-1139) narra cómo Bruto, bisnieto de Eneas, y sus seguidores se asentaron en

Britania y exterminaron a los gigantes nativos. Luego, los invasores jutes Hengist y Horsa conquistaron el país después de pasar a cuchillo traicioneramente a los 460 príncipes nativos, a los que enterraron en la llanura de Salisbury.

La historia de Godofredo de Monmouth alcanzaba su punto culminante en las brillantes conquistas del rey Arturo, ayudado por su ingenioso mago de la corte, Merlín. Un día, cuando Merlín y Arturo visitaban la llanura de Salisbury, Merlín propuso la construcción de un gran monumento conmemorativo como la Danza de los Gigantes, una estructura formada por enormes piedras que existe en Irlanda. ¿Por qué no transportar a través del mar esas piedras para construir un monumental círculo en ese lugar y «que permanezcan aquí para siempre»? Estas palabras provocaron las risas del monarca, pero Merlín replicó: «No rías tan a la ligera... en esas piedras se encierra un misterio». Según indicó, unos gigantes habían llevado antiguamente esas grandes piedras «desde los confines de África» y tenían un cierto «poder de brujería». Godofredo de Monmouth cuenta cómo Merlín utilizó su magia para transportar y reconstruir la Danza de los Gigantes en la llanura de Salisbury, naciendo así Stonehenge, que nunca perdería la magia de Merlín.

Cuando el rey Jacobo I visitó Stonehenge en 1620, ordenó al famoso arquitecto Iñigo Jones (1573-1652) que trazara un plano del monumento y explicara cómo había sido construido. Jones estableció la conclusión de que «Stonehenge no había sido obra de los druidas ni de los antiguos bretones, pues el saber de los druidas era más contemplativo que activo; y para los antiguos bretones su mayor virtud era la ignorancia absoluta de todas las artes». Por consiguiente, Stonehenge debía de haber sido construido por los romanos, pues sólo ellos contaban con la tecnología necesaria.

Cuarenta años más tarde, John Aubrey (1626-1697), que vivía en las proximidades de Stonehenge, examinó el monumento por orden del rey Carlos II (reinó entre 1660 y 1685). Exploró el lugar y así pasó a ser conocido como el primer arqueólogo de Inglaterra. Descubrió una serie de huecos formando un círculo, a los que se dio el nombre de agujeros de Aubrey. Supuestamente, en ellos habría habido otras piedras. Aubrey afirmó que la estructura era muy anterior a los romanos y a los sajones, y sugirió:

Que los druidas eran unos sacerdotes, u orden sacerdotal, más eminentes entre los bretones; es probable que estos antiguos monumentos... fueran templos de los sacerdotes de la orden más eminente, es decir, los druidas, y... son tan antiguos como esos tiempos. He de confesar que esta investigación es como buscar a tientas en la oscuridad... Aunque he pasado de la oscuridad total a una ligera neblina y he ido más lejos, en este intento, que ningún otro antes de mí ...

Además de los druidas, había muchos otros, entre ellos los «gigantes de Cerngick», que podían haber construido Stonehenge como «un templo triunfal tropical». John Dryden (1631-1700) vio con buenos ojos esa especulación:

... puedes conceder
nuevo vigor a los hombres, que dan vida a las piedras.
A través de ti, los daneses (perdido su corto dominio)

se jactan de una conquista más larga que los sajones.
Stone-Heng, considerado en otro tiempo un templo, has encontrado que era un trono, donde eran coronados los reyes, nuestros dioses terrenales^[5] ...

Los druidas, imaginarios y reales, no han dejado de estar presentes en Stonehenge. Parecen haber salido victoriosos de la batalla de las leyendas. La vivida descripción que Julio César hace de los rituales y de los sacrificios humanos de los druidas en su *Guerra de las Galias* fue adornada por Plinio. Pero realmente existieron los druidas, una clase sacerdotal entre los antiguos celtas. Su nombre procede de la palabra que significa árbol, probablemente el roble, en los bosques donde realizaban sus rituales. Los druidas eran bien conocidos en la Galia y es posible que se trasladaran a Britania con los celtas, aproximadamente hacia el siglo v a. C. El emperador Tiberio prohibió sus rituales en Britania en el siglo I, pero la nostalgia por los druidas sobrevivió.

Su más convincente defensor fue un amigo de *sir* Isaac Newton, el doctor William Stukeley (1687-1765), que era un científico, un médico que había estudiado en Cambridge y que era miembro de la Royal Society. Su conocido libro *Stonehenge, a temple restored to the British Druids* (1740), pretendía «avergonzar a los modernos y penetrar en el mundo brillante de la erudición y la religión» y cantar un himno de alabanza a los maravillosos poderes «patriarcales» de los druidas, a los que situaba en tiempos de Abraham. Stukeley hizo algunas observaciones de gran utilidad. Calculó la distancia que separaba a las piedras y acuñó una nueva medida, el «cúbito druida» (52,8 cm), que era su unidad de longitud, y trazó un detallado plano del lugar, de manera que «si ocurriera que esta noble obra fuera destruida, estos dibujos permitieran localizar el lugar».

El respeto que inspiraban en Stukeley los doctos druidas le llevó a realizar la interesante observación de que el eje de Stonehenge coincidía exactamente con el punto en el que salía el Sol durante el verano. Descubrió que «la línea principal de todo el conjunto» se orientaba hacia el punto en el «noreste, por donde sale el Sol cuando los días son más largos». Investigaciones posteriores revelaron también que las piedras estaban orientadas hacia los ciclos de la Luna. El desplazamiento de la Luna en el cielo, que se modifica en periodos de 18,6 años, es mucho más complicado que el del Sol. Las piedras de las «cuatro estaciones» parecían estar dispuestas entre los dos extremos de la aparición de la Luna en el verano. Actualmente, existe consenso entre los arqueólogos respecto a que Stonehenge era algún tipo de observatorio, orientado sutilmente hacia los movimientos del Sol y de la Luna.

Los cristianos piadosos de la Edad Media veían los megalitos como una amenaza. En Nantes (658), en una región de Francia donde sobrevivía un gran número de megalitos, la Iglesia hizo público un decreto que ordenaba a los «obispos y sus sirvientes que excavarán, extrajeran y ocultaran en lugares donde no pudieran ser descubiertas aquellas piedras que todavía son objeto de culto en lugares remotos y en

los bosques y ante las cuales todavía se hacen votos». Tanto Carlomagno como el rey Alfredo y Canuto promulgaron edictos contra la idolatría de los megalitos. Pero gradualmente se empezó a pensar que esos monumentos de magia pagana podían ser de utilidad para la piedad cristiana. Los megalitos que no se podían mover, ocultar y destruir podrían ser cristianizados. Bastaba para ello con añadir en la parte superior de un menhir un crucifijo tallado o una pequeña cruz de piedra. Las grandes piedras de los sepulcros megalíticos se trasladaron a las capillas, iglesias y tumbas cristianas que pueden contemplarse todavía en Francia, España y Portugal.

Al desvanecerse el temor hacia la magia pagana, los megalitos se convirtieron en fantasías del paisaje, «estructuras caprichosas» y pequeñas grutas que añadían atractivo a las casas de campo. Así, algunos nobles acomodados encargaron construir conjuntos que imitaban al de Stonehenge y falsos megalitos, a fin de embellecer sus propiedades campestres para sus visitantes. En el decenio de 1820, un aristócrata de Yorkshire, William Danby (1752-1833), hombre de acendrado espíritu solidario, en lugar de dar limosna a los desempleados de la localidad, pagaba un chelín diario a cada uno de ellos por ayudarle a construir el impresionante templo druida que todavía permanece en pie. Cuando el mariscal de campo Henry Seymour Conway (1721-1795), que comandaba las tropas británicas en los últimos años de la guerra de independencia norteamericana, dejó su puesto de gobernador de Jersey, los agradecidos habitantes le ofrecieron como regalo de despedida un monumento megalítico descubierto en la isla en 1785. Su gratitud disminuyó un tanto al enterarse de que tendría que hacer frente a los gastos de transporte por agua de las enormes piedras hasta su casa situada en Henley. Pero sufragó el coste y los megalitos prehistóricos todavía adornan con su magia una colina que domina el río Támesis.

Castillos de eternidad

De las siete maravillas del mundo, célebres en la Antigüedad, sólo se ha conservado la más antigua, las pirámides. Los antiguos egipcios han vencido en su lucha contra el tiempo. Nos maravillamos de que otros monumentos sobrevivan al paso de los siglos, pero el mundo egipcio parece no experimentar transformación alguna. El Sol omnipresente y el ritmo anual de la crecida del Nilo hacen que la continuidad del ciclo vital sea tan vivida para nosotros como lo era para los antiguos egipcios. Su mensaje, que data del año 2700 a. C., todavía lo transmiten las pirámides. ¿Por qué no podía ser también inmutable el hombre y vivir eternamente? Los egipcios construyeron ciudades de los muertos para personas que nunca morirían. Lo que para nosotros es muerte carente de vida para los antiguos egipcios es una vida sin fin. «Oh rey N, no estás muerto —reza el texto en una pirámide—, estás vivo».

La vida eterna exigía una morada eterna. Los primeros egipcios construían sus casas con juncos y en el periodo de las pirámides utilizaban ladrillos secados al sol, que también han desaparecido. Pero ahora vemos a esos egipcios como grandes

constructores de edificios de piedra. Sus moradas indestructibles para los muertos se convirtieron en castillos de eternidad.

Si las palabras que transmiten su optimismo y su creencia en la vida eterna siguen siendo misteriosas y esquivas, sus piedras expresan todavía su fe en la igualdad entre los muertos y los vivos. Las pinturas de las tumbas egipcias ilustran su vida cotidiana de manera más vivida que la de ningún otro pueblo antiguo. Los vemos cómo comen y beben, riegan sus campos, cultivan y cosechan, cazan y pescan; los vemos bailando y afanados en el arte de la escultura y la construcción. Contemplamos cómo jugaban sus hijos hace 4000 años. Las estelas mortuorias reclaman a cuantos transitan por el lugar una oración para los muertos. «Tú que vives y existes, que amas la vida y odias la muerte...».

El rechazo de la muerte no indujo a los egipcios a temer a los muertos y dar culto a los antepasados. Si los egipcios hubieran estado imbuidos del miedo a la muerte la expoliación de las tumbas no habría sido tan generalizada en todos los periodos. Los arqueólogos rara vez han encontrado una tumba que no hubiera sido saqueada. Los egipcios no temían a la muerte sino que la negaban. Insistían en que «hombres, dioses y muertos» tenían las mismas necesidades. Así como la casa real del príncipe viviente era «la casa de los vivos», el templo era «el castillo de dios», y la tumba era el castillo de cada individuo. En ella moraba su propietario y se almacenaban sus posesiones.

Como los muertos tenían razones para temer a los vivos, las momias adornadas de joyas se ocultaban en profundos pozos. En las paredes de la cámara mortuoria y en los laterales del sarcófago se realizaban inscripciones de hechizos contra los intrusos. Incluso los jeroglíficos de hombres y animales dibujados para proteger a los muertos podían resultar amenazadores. Para que fueran inofensivos, los ambivalentes artistas que decoraban las tumbas durante el Imperio Antiguo eliminaban a veces las piernas o los cuerpos, o incluso los partían por la mitad. Para que los ocupantes de esas viviendas ocultas pudieran obtener alimentos, los arquitectos de la época de las pirámides construían sobre la cámara mortuoria otra estructura, una mastaba, con una falsa puerta que conducía a una estatua de tamaño natural del muerto para que pudiera recibir las ofrendas de alimentos. Para garantizar un suministro continuo de alimentos después de la muerte, la nobleza entregaba tierras a los sacerdotes para que les alimentaran con sus frutos. En las tumbas de la dinastía II, mejor provistas, había incluso lavabos y retretes.

En ocasiones, la relación entre los muertos y los vivos era demasiado íntima. Como el espíritu invisible «viene en la oscuridad y entra furtivamente», los muertos malévolos podían perpetrar sus fechorías sin ser detectados. Pero los seres buenos que morían podían continuar ayudando. Los antiguos egipcios escribían misivas a los padres cuando morían para solicitar su apoyo y protección. En cambio, a los muertos hostiles les enviaban mensajes pidiéndoles que se alejaran. En una conmovedora carta que data de la dinastía XX, un viudo afligido recuerda que había sido fiel durante

toda su vida y pide a su esposa muerta que ponga fin a sus actos maliciosos. «Nada de cuanto hice te causó dolor. Tampoco te falté al respeto comportándome como un campesino y penetrando en casa extraña... Hice lo que hace habitualmente un hombre de mi posición por lo que respecta a tus ungüentos, tus provisiones y tus vestidos, y no los llevé a ninguna otra parte con el pretexto de que “la mujer ya no está”». Cuando su viuda estaba afectada de la enfermedad mortal había contratado a un médico, cuando murió la había llorado durante ocho meses, se había mostrado parco en la comida y en la bebida y había permanecido solo durante tres años. ¿Por qué, desde el momento de la muerte, le había causado ella todo tipo de males? Pedía a los dioses que actuaran de jueces entre ambos. Una misiva de este tipo se inscribía en un plato de barro en el que se incluía una ofrenda de alimentos. Tras el recuerdo nostálgico de los buenos momentos que habían vivido juntos se mencionaba el agravio o la petición de ayuda. Parecía que la muerte no hubiera extinguido al fallecido, sino que tan sólo había aumentado la distancia entre el autor de la misiva y el destinatario.

En el Imperio Antiguo, el periodo más antiguo del Egipto histórico, sólo los faraones parecen haber disfrutado de la vida eterna. Pero el paso de los siglos conllevó «la democratización del más allá». Los textos mágicos de los ataúdes de los nobles parecen haberles ayudado a divinizarse para conseguir la vida eterna. En las regiones «occidentales» de la otra vida no había distinciones entre faraones y nobles. Esta oportunidad de alcanzar la vida eterna acabó por difundirse hacia abajo en la escala social, pudiendo aprovecharse de ella incluso los artesanos, campesinos y sirvientes, en suma todos aquellos que podían permitirse los rituales y la magia necesarios. Pero antes incluso, como los sirvientes eran propiedad de sus dueños, de alguna manera disfrutaban de la inmortalidad a través de éstos.

Naturalmente, para prepararse para continuar viviendo, los antiguos egipcios intentaban preservar la forma humana. Así, se perfeccionaron las técnicas para proteger al cuerpo de la descomposición para que los nobles y el pueblo común, al igual que los faraones, pudieran disponer de un cuerpo para la vida eterna. La momificación, que comenzó como una ciencia, se convirtió cada vez más en un arte. Después de extirpar el cerebro del muerto, se vaciaban los intestinos, que se colocaban en cuatro vasos de alabastro. El corazón, donde se pensaba que residía la inteligencia, se apartaba, se envolvía y se volvía a introducir en el cuerpo. El abdomen, que había sido vaciado, se rellenaba con tela, serrín y especias aromáticas. El resto del cuerpo se mantenía durante setenta días dentro de una solución de natrón (carbonato sódico), lo que impedía su descomposición. El cuerpo así secado por el natrón se envolvía en lienzo empapado de goma. En la momia de Tutankamon había 16 capas de tela y entre ellas se insertaban pequeñas piedras preciosas, amuletos y fragmentos de papiro con textos mágicos.

En un principio, todos los esfuerzos se dirigían a evitar la descomposición del cuerpo, pero gradualmente los embalsamadores sacerdotales se convirtieron en

auténticos especialistas de la cosmética. Utilizaban pastas resinosas para vaciar el cadáver, insertaban ojos artificiales y añadían fundas de metal para mantener los dedos en su lugar. Aunque ya no se conservaba el cuerpo tan perfectamente, ahora se envolvía en lienzos pintados de colores chillones. El deterioro del arte del embalsamador a partir de la dinastía XXI simboliza la decadencia de la civilización egipcia antigua.

Pero la mística de la momia sobrevivió y sus poderes medicinales llegaron a ser proverbiales. En la Edad Media, la «momia», el polvo que se obtenía (real o supuestamente) triturando y moliendo las momias, era un producto básico entre los boticarios. «Estos cuerpos muertos —se lamentaba en 1599 el viajero inglés Hakluyt— constituyen la momia que los médicos y los boticarios nos hacen tomar en contra de nuestra voluntad». Originalmente, la palabra «momia» no hacía referencia al cadáver, sino que procedía de la palabra árabe *mumiyah*, que significa betún o alquitrán, y se basaba en la creencia errónea de que el aspecto negruzco de las momias se debía a que habían sido sumergidas en brea.

La función que la momia desempeñaba con respecto al cuerpo del faraón la desempeñaban la pirámide y los templos de piedra circundantes con respecto a su morada. Ambos aspectos eran una manifestación del optimismo de los antiguos egipcios, que estaban convencidos de poder vencer al tiempo. La cuestión de cómo y por qué consiguieron desarrollar tan rápidamente unas técnicas insuperables en el trabajo de la piedra todavía constituye un enigma para los historiadores. Sólo transcurrió aproximadamente un siglo entre las primeras estructuras egipcias de piedra destacables y la mampostería triunfante de la Gran Pirámide. ¿Cómo conseguían extraer tan enormes bloques de piedra caliza, transportarlos a kilómetros de distancia y luego elevarlos, colocarlos y encajarlos con la precisión de un orfebre? ¡Y todo ello sin la ayuda de un cabrestante, una polea o un vehículo de ruedas!

Para los ingenieros modernos las matemáticas son una herramienta indispensable. Ahora bien, los conocimientos matemáticos de los egipcios eran muy rudimentarios, si se comparan con los que poseían otros pueblos antiguos. La aritmética egipcia de la época de las pirámides se basaba únicamente en el conocimiento de la tabla «del dos» y cabe preguntarse si se puede hablar realmente de conocimientos matemáticos. La multiplicación y la división las realizaban por medio de la adición. Multiplicaban un número duplicándolo las veces necesarias y luego sumaban los valores obtenidos, y seguían un procedimiento similar para la división. Curiosamente, este principio «diádico» volverá a utilizarse en los ordenadores del siglo XX, pero a lo largo de la historia ha carecido por completo de utilidad. Este sistema rudimentario de «fracciones unitarias» no les permitía expresar fracciones complejas.

Sin embargo, el diseño de la Gran Pirámide (la pirámide de Keops), que ocupa una superficie de 5,3 ha, y en cuya construcción se utilizaron 6,25 millones de toneladas de piedra, en bloques de dos toneladas y media cada uno, es de una precisión milimétrica. En la escuadra de los lados norte y sur el margen de error es de

tan sólo el 0,09 por 100 y en los lados este y oeste de sólo el 0,03 por 100. El pavimento de piedra en el que descansa tan enorme masa solamente se desvía un 0,004 por 100 con respecto al plano real. Y no existe testimonio alguno que indique que tomaron de otros pueblos sus técnicas o diseños.

La más antigua estructura arquitectónica de mampostería de piedra que se conserva, la pirámide escalonada de Zoser, surgió súbitamente en la dinastía III, durante el Imperio Antiguo (c. 2700 a. C.) El refinamiento del revestimiento de mampostería es ya notable. Imhotep, que supuestamente fue el arquitecto, el estratega pionero en la lucha contra el tiempo, fue divinizado como padre fundador de la cultura egipcia. Ensalzado como ministro plenipotenciario, astrólogo y mago del gran faraón Zoser (c. 2686-c. 2613 a. C.), de la dinastía III, se convirtió en patrono de la escritura. Los escribas realizaban una libación en su honor antes de comenzar su trabajo. Sus proverbios se repitieron durante muchos siglos y se le atribuyó la condición de fundador mítico de la medicina egipcia. Dos mil años después de su muerte, se le recordaba aún y se le otorgó la condición divina. Los enfermos devotos de este dios acudían a orar a templos construidos en su honor en Menfis y en la isla de Filé, en el Nilo, con la esperanza de que Imhotep les ofreciera la cura en sus sueños. Los griegos lo adoptaron como dios de la medicina, con el nombre de Asclepio.

En Saqqara, dominando la antigua capital de Menfis, al sur de la actual El Cairo, se puede contemplar todavía la obra que cimienta la sólida aspiración de Imhotep a la fama. Su pirámide escalonada, la más antigua construcción de piedra labrada que se conserva, es uno de los lugares de origen del espíritu arquitectónico. Lo que contemplamos en la actualidad es una estructura rectangular de piedra de seis escalones, cuya base mide 543 metros de norte a sur y 276 metros de este a oeste y que alcanza una altura de 66 metros. Las excavaciones realizadas indican que era mayor cuando se construyó. Antes de que el paso de los siglos realizara su proceso de meteorización y de que se tomaran fragmentos para la erección de otras construcciones, debía de contener 850 000 toneladas de piedra y formaba parte de un vasto complejo de murallas y templos. Por cuanto se sabe, los edificios que la circundaban tampoco tenían precedente. Se elevaban sobre la arena, revestidos de piedra blanca de Tura, en un esplendoroso espectáculo.

La pirámide escalonada fue el primer rascacielos construido por el hombre. Aun en el antiguo Egipto, donde muy pronto sería superada por otros monumentos más altos y más magníficos, nunca dejó de inspirar un temor reverencial, como lo registran las inscripciones realizadas por los peregrinos del reinado de Ramsés II, 1500 años más tarde. No era sólo un monumento a los poderes, recientemente descubiertos, del hombre como arquitecto, sino también un monumento a la capacidad del hombre como organizador y al poder de la comunidad. Como veremos, la pirámide de Zoser fue una de las primeras manifestaciones del poder constructivo del Estado.

No obstante, el destino de la pirámide es oscuro. La pirámide escalonada, que formaba parte de un complejo de monumentos funerarios, estaba pensada, probablemente, para que fuera la tumba de Zoser. Tal vez, los edificios que rodeaban a la pirámide eran réplicas de piedra del palacio real de Menfis, cuya finalidad sería la de atender las necesidades del faraón en la otra vida.

Entre la construcción de esta primera gran estructura y la de la Gran Pirámide de Keops transcurrió algo más de un siglo. No se suele pensar en los egipcios como paradigmas del progreso, pero es lo cierto que muy pocos de los grandes avances de la técnica humana han sido tan repentinos y espectaculares. ¡Una nueva tecnología de la creación! Hasta cuatro mil años más tarde, con la aparición del rascacielos moderno a mediados del siglo XIX, no se produciría un salto hacia adelante comparable en la habilidad del hombre para elevar sus estructuras sobre la tierra. Como veremos, la tecnología del rascacielos se adquirió con una velocidad similar.

El nuevo arte y la nueva tecnología de la piedra labrada se revelaron súbitamente en una dimensión gargantuesca, con una extraordinaria perfección. La pirámide escalonada es una obra de mampostería en la que se utilizan bloques de piedra de pequeño tamaño. Las piedras cuadradas, de unos 20 cm de lado, eran lo bastante pequeñas como para que se pudieran manejar sin ingenios mecánicos. Medio siglo más tarde, en el llamado templo de la Esfinge, los egipcios trabajaban con bloques de treinta toneladas. Ese aumento del tamaño se vio acompañado de un perfeccionamiento de la técnica.

El sucesor de Zoser, Sejemjet, construyó una pirámide escalonada, pero se desintegró. La primera pirámide «auténtica», de base cuadrada y con los lados inclinados hasta un punto en el vértice, fue, al parecer, la pirámide de Medum (a unos 50 km al sur de Menfis), construida por Huni, el último faraón de la dinastía III. Esta pirámide desintegrada reveló una pirámide escalonada de varios estratos, rellenos con seis gruesas capas de revestimiento de piedra caliza de Tura. Rellenos y revestimientos adicionales produjeron una verdadera pirámide geométrica. Sólo en la parte inferior quedan restos de esta forma, pues la parte superior se desintegró por efecto de la gravedad, el tiempo y el robo de piedra para utilizarla en otras partes. El revestimiento de caliza, aplicado con un ángulo de inclinación de 75 grados, no estaba ligado, sino que su estabilidad dependía completamente del ángulo de inclinación.

La pirámide de Medum no fue el último intento fallido de construir una pirámide perfecta duradera. Los problemas que debían afrontar los primeros arquitectos-ingenieros de la piedra están perfectamente ilustrados en la llamada pirámide inclinada, erigida a unos 45 km de Medum por el faraón Snefru (c. 2650 a. C.) de la dinastía IV. Sobre una planta cuadrada de 187 m en la base, la suave montaña de piedra se eleva al principio en un ángulo de 54 grados y 31 minutos hasta la mitad de su altura, y luego el ángulo de inclinación se reduce, de forma abrupta y simétrica, a 43 grados y 21 minutos hasta llegar a la cima de la pirámide, que tiene una altura de

101 metros. Se han sugerido diversas razones para explicar la reducción del ángulo de inclinación. Lo más probable es que cuando se hallaban a mitad del proyecto, los constructores decidieran evitar una catástrofe como la del hundimiento de la pirámide de Medum, y así dejaron un extraño monumento al juicio arquitectónico.

Existe otro testimonio de ese juicio en Dahshur, que puede contemplarse desde la pirámide inclinada, a una breve distancia hacia el norte. Es la llamada pirámide roja, cuyo color se debe a los bloques subyacentes de caliza local que ahora aparecen en primer plano. Es la primera tumba de la que se tiene conocimiento que fue terminada como una auténtica pirámide. Parece horizontal cuando se compara con las pirámides posteriores del grupo de Gizeh, y así ocurre, pues el hundimiento de Medum había puesto de relieve los peligros que entrañaba una inclinación mayor, como en la primera fase de la pirámide inclinada. Los constructores actuaron con cautela, dando a esta pirámide un ángulo de inclinación (43 grados y 36 minutos) casi idéntico al de la mitad superior de la pirámide inclinada.

Su prudencia estaba justificada, porque su estructura básica ha desafiado el paso de los milenios. Pero su suave inclinación la convirtió en una cantera accesible para los ladrones de piedras. A lo largo de los siglos, éstos arrancaron el revestimiento original de piedra blanca que en otro tiempo constituyera un elegante acabado, quedando ahora un color que en modo alguno es el que imaginaron los arquitectos.

¿En qué otro lugar podemos contemplar, en un radio de acción de unos 150 km, y a escala natural, un museo al aire libre y tan completo de una de las grandes épocas de la arquitectura? Los dos monumentos de Dahshur, la pirámide inclinada y la pirámide roja, constituyen una transición de la manipostería de piedras de pequeño tamaño utilizadas en la pirámide escalonada y en Medum a los impresionantes megalitos de la gran pirámide de Gizeh. Los constructores de pirámides habían aprendido a aumentar la estabilidad disponiendo en pendiente los bloques de piedra de la base interior y utilizando otros procedimientos. Aún no se habían erigido las construcciones a escala gargantuesca de Gizeh: los bloques megalíticos (de 2,5 a 15 toneladas de peso) y la fuerte pendiente con un ángulo de inclinación de unos 52 grados. Otras pirámides que se construyeron después con un gradiente aún mayor han pervivido gracias a los perfeccionamientos introducidos en el diseño estructural.

El cénit de este primer gran periodo de la arquitectura se eleva todavía en el desierto cerca de El Cairo, en Gizeh, en la orilla occidental del Nilo. Allí, tres grandes monumentos de piedra de perfecto diseño piramidal constituyen el legado de los faraones Keops (Jufu), Kefrén (Jafra) y Micerinos (Menkaura), todos ellos de la dinastía IV (c. 2650-2500 a. C.). El más antiguo, de mayor tamaño y mejor construido de esos monumentos es la gran pirámide de Keops, a la que se ha dignificado con el nombre de Gran Pirámide (de una altura de 160 metros). El volumen exacto de piedra labrada utilizada en su construcción sigue siendo uno de sus muchos secretos. Su estructura exterior de bloques enormes de caliza descansa sobre un núcleo interior de rocas. Resulta imposible conocer el tamaño de ese núcleo sin desmantelar la

pirámide. Lo que sabemos permite calcular que constaba de unos 2 300 000 bloques de piedra labrada de un peso medio de dos toneladas y media. Esta ingente masa y su emplazamiento en el desierto dan al traste con el intento de establecer comparación alguna entre la fuerza arquitectónica de la Gran Pirámide y cualquier otra construcción del mundo. Los 531 m² de su base podrían albergar las catedrales de Florencia, Milán y San Pedro en Roma, y aún quedaría sitio para la abadía de Westminster y San Pablo de Londres.

El historiador-turista Heródoto visitó las pirámides dos mil años después de su construcción (c. 425 a. C.) y elaboró su inolvidable relato, mezcla de hechos, mito y fantasía, explicando cómo y por qué habían sido construidas. Los egipcios, afirma Heródoto, fueron el primer pueblo «en expresar la convicción de que el alma del hombre es inmortal». Según Heródoto, la Gran Pirámide fue obra del trabajo forzado de 100 000 hombres, a los que un contingente nuevo sustituía cada tres meses. En diez años de opresión, Keops construyó la calzada de piedra pulimentada de 20 metros de ancho jalonada con tallas de animales para transportar las piedras a lo largo de los trece kilómetros que separan al Nilo del lugar de construcción. Veinte años de opresión fueron necesarios para construir la Gran Pirámide, «ninguna de cuyas piedras mide menos de diez metros de longitud». Heródoto imaginaba que se habría utilizado una máquina para alzar las piedras. Asombrado ante el ingente número de personas empleadas, señaló la existencia de «una inscripción en caracteres egipcios sobre la pirámide que registra la cantidad de rábanos, cebollas y ajos consumidos por los trabajadores que la construyeron; y recuerdo perfectamente que el intérprete que me leyó el texto me dijo que el dinero que se había gastado de esa forma ascendía a 1600 talentos de plata... así pues... qué suma tan enorme debe de haberse gastado en las herramientas de hierro... y en alimentar y vestir a los trabajadores».

Keops sometió a su país «a todo tipo de actos infames» para financiar su proyecto. Cuando necesitó obtener más dinero, cuenta Heródoto, envió a su hija a los burdeles públicos para que vendiera sus favores. Pero también ella deseaba dejar una pirámide conmemorativa. Para conseguir su «ajuar» pedía a cada uno de los hombres que le regalaran una piedra «para las obras que quería realizar». El monumento a sus atractivos (que vio Heródoto, tal como podemos contemplarlo ahora) era mucho más pequeño que la Gran Pirámide. Con sus cincuenta metros de lado, ocupa el lugar intermedio en el conjunto de las tres pequeñas pirámides que se levantan delante de la Gran Pirámide.

Todavía es poco lo que sabemos sobre la tecnología de los antiguos egipcios para manejar los enormes bloques de piedra. No existen testimonios de que conocieran el cabrestante (utilizado en los barcos para recoger el áncora) ni la polea. Tal vez no contaban con ningún tipo de equipo para levantar pesos. Para trasladar los bloques debían de utilizar trineos, rodillos y palancas. Nos han dejado composiciones pictóricas en las que se representan terraplenes de ladrillo y de tierra construidos para arrastrar las piedras hasta la altura deseada. Ciertamente, esto incrementaba

sustancialmente las tareas de construcción. La pirámide constituía un apoyo natural para los terraplenes, lo que tal vez contribuye a explicar que dieran esa forma a sus elevados monumentos.

Ante la ausencia de testimonios, los asombrados visitantes se han recreado elaborando sus propias teorías respecto a cómo y por qué fueron construidas las pirámides. Algunos afirman que las pirámides eran graneros. Las leyendas árabes medievales hacen referencia a un antiguo monarca que supo con antelación que se iba a producir el Diluvio y construyó pirámides para almacenar los secretos de astronomía, geometría, física y tecnología. El viajero Ibn Batuta (1304-1377) cuenta que Hermes Trismegisto (nombre griego del dios egipcio Tot) «habiendo descubierto por el aspecto de las estrellas que se produciría el diluvio, construyó las pirámides para depositar en ellas libros de ciencia y de conocimiento y de otros asuntos que merecían ser salvados del olvido y de la ruina». Esta creencia de que existía una relación oculta entre la Gran Pirámide y las verdades de la ciencia y la religión nunca se desvaneció.

Pero ¿por qué los antiguos egipcios erigieron sus monumentos en forma de pirámides? La palabra «pirámide», de origen griego, no nos ofrece clave alguna. Una palabra similar en griego significa «pastel de trigo» y tal vez los griegos consideraban que vistas desde lejos las pirámides parecían pasteles depositados en el desierto. «Obelisco», otra palabra griega de interés arquitectónico, tiene también un origen poco serio porque significa «espetón». Sabemos que entre los antiguos egipcios tumba se decía castillo eterno. En la lengua egipcia la palabra para decir pirámide podría significar «lugar de ascensión». Esto cuadraría con el hecho de que las primeras estructuras de estas características fueron pirámides escalonadas, y esos escalones existían en las pirámides posteriores.

La pirámide escalonada servía también, o mejor que las auténticas pirámides posteriores de superficie lisa, para subir a los cielos y la construcción de la segunda era mucho más difícil y exigía mucha mayor mano de obra. Para construir una pirámide era necesario un largo terraplén elevado o una serie de rampas bajas. ¿Qué beneficios espirituales, mágicos y estéticos eran lo bastante importantes como para justificar un coste adicional tan elevado?

Para los antiguos egipcios, cualquier túmulo —mastaba, pirámide escalonada o pirámide auténtica— podía ser símbolo de vida. Fue sobre un primer túmulo primigenio que emergía de las aguas del caos (como los túmulos que emergían todos los años en el Nilo cuando se retiraban las aguas) donde Atón, el dios de la creación, apareció por vez primera para crear el universo. Cualquier túmulo podía tener un poder mágico para prolongar la vida del muerto que había sido enterrado. Pero ¿por qué la pirámide lisa, «auténtica»?

Poseemos algunas pistas al respecto. La época de las pirámides contempló el ascenso de la clase sacerdotal heliopolitana, un floreciente culto al sol. Cuando salía el sol en el valle del Nilo lo primero que tocaban sus rayos era el vértice de la

pirámide, mucho antes de que alcanzara a los edificios más pequeños situados debajo. Era natural, por tanto, que el rey, que era comparable al dios Sol Ra, viviera perpetuamente en una morada como la colina primigenia. Y además, construida con el mismo material de la primera sustancia sólida, que era una piedra. Al igual que en esta vida, el soberano debía sobrevivir en la otra para proteger a su pueblo. ¿Qué mejor imagen que una auténtica pirámide, que se extendía de forma simétrica desde un punto en el cielo como los rayos del sol que brillaban sobre la tierra?

El rey, según los textos de las pirámides, asciende a los cielos sobre los rayos del sol. ¿No podría ser la auténtica pirámide la representación de esos rayos en los que el rey podía ascender? Si era así, el diseño de la auténtica pirámide habría sido tan práctico para el eterno faraón como los escalones de la pirámide escalonada. Para facilitar el ascenso del rey y para acompañar al dios Sol Ra en su deambular cotidiano en torno a la tierra, a veces proveían al monarca de una barca de madera, como la que se encontró cerca de la Gran Pirámide en su cámara revestida con piedra de Tura. En la dinastía IV, la época de las pirámides, el faraón era la imagen terrenal del dios Sol Ra y su compañero en la circunnavegación del cielo. Gradualmente, los faraones incorporaron el nombre del dios Sol al suyo propio.

Pero no todos los significados y beneficios de las pirámides eran ajenos a este mundo. Podrían ser también monumentos de la comunidad, del poder extraordinario del Estado. Las historias que narraban los viajeros y las leyendas que se forjaron durante muchas centurias, así como las fantasías de los ilustradores de Haggadá han creado el erróneo estereotipo de un faraón tiránico con grupos de esclavos sudorosos conducidos por capataces despiadados. Mientras que hemos idealizado a los piadosos artesanos y humildes trabajadores que construyeron Amiens, Mont-Saint-Michel y Chartres y hemos ensalzado a una sociedad que tanto invirtió en esos monumentos perdurables de la fe, no hemos sido generosos con los constructores de las pirámides.

Los progresos de la egiptología nos han ayudado a ver que existen similitudes entre los constructores de monumentos de todas las épocas. Han llegado hasta nosotros numerosas imágenes del antiguo Egipto que muestran a los trabajadores trasladando pesadas piedras y modelando esculturas y a los capataces dirigiendo el trabajo. Pero no se observa la presencia de látigos ni de cualquier otra cosa que pueda hacer pensar en una mano de obra esclava. En la actualidad, los egiptólogos concuerdan en que las pirámides no fueron construidas por esclavos. Tal vez, afirman, los egipcios antiguos, como otros pueblos posteriormente, se sentían orgullosos de sus grandes obras públicas. Si compartían con firmeza sus lealtades y su fe religiosa, ¿no pudieron haberse sentido orgullosos también de participar en esas obras de la comunidad? Durante los meses de inundación del Nilo, los campesinos no podían trabajar en sus campos, lo cual les permitía desplazarse hasta las pirámides, situadas siempre cerca del río. Todos los años por la misma época era más fácil el transporte de personas y de materiales de construcción. Entretanto, pequeños grupos de trabajadores se dedicarían a extraer la piedra de las canteras.

Al menos 70 000 trabajadores estarían ocupados a la vez durante los tres meses de inundación en la época de las pirámides. En ausencia de otros testimonios y cuando no existían armas de fuego, se hace difícil imaginar cómo habría sido posible obligar a esos hombres a desplazarse desde aldeas lejanas y cómo se les habría podido obligar a trabajar, por métodos brutales, durante muchas décadas. Cada vez son más numerosos los datos que apuntan hacia el hecho de que las pirámides fueron construidas mediante mano de obra voluntaria. Parece que durante el Imperio Antiguo el número de esclavos en Egipto era escaso, al margen de los prisioneros de guerra. Si las pirámides nos abruma y nos parecen asombrosas obras públicas, ¿no es posible que también les impresionaran a quienes las construyeron? ¿No es posible que se sintieran orgullosos de su participación en una obra tan excelsa? Las inscripciones que todavía pueden leerse en las piedras de revestimiento nos dan algunas claves. Algunas inscripciones —«grupo de barqueros» o «artesanos»— indican tareas especiales, mientras que otras —«cuán enérgico es Snefru» o «la blanca corona de Khufu»— señalan el reinado en que se realizó la obra. Otras —«grupo vigoroso», «grupo perdurable» o «buen grupo»— expresan el orgullo de los trabajadores. ¿No podemos imaginar que los constructores de las pirámides, al regresar a sus aldeas al final de cada estación se jactarían ante sus sorprendidos vecinos de la magnitud y grandeza de la obra a la que hacían una pequeña aportación?

Las pirámides son las únicas grandes obras públicas que conocemos de la dinastía IV. Parece que transformaron Egipto de un país de aldeas dispersas en una nación fuertemente centralizada. ¡Qué espectacular esta primera demostración de lo que un Estado organizado puede conseguir! ¡Qué volumen de suministros de alimentos, transporte de masas, de provisión de alojamientos y de saneamiento! Se revelaba así el poder del Estado. Al mismo tiempo que el Estado primitivo creaba las pirámides, las pirámides contribuyeron también a crear el Estado a través de un esfuerzo comunitario, de la fe común en el dios Sol viviente. Tan enorme tarea a lo largo de muchos años tuvo que entrañar la aparición de una numerosa burocracia, que podía ser utilizada para otros propósitos. En la época de las pirámides, la palabra «faraón» significaba «gran casa», no la persona del gobernante sino el lugar donde habitaba el monarca divino. Los constructores de las pirámides, en un acto de afirmación de su fe y de su comunidad, construían una morada eterna para su gobernante. A partir de la dinastía IV se produce el rápido declive del Estado central. Los nobles que antes construían sus tumbas en torno a la gran pirámide del faraón comenzaron a construirlas en las provincias donde vivían y gobernaban. También esto señaló el declive de la construcción de pirámides y el deterioro de la calidad de los monumentos pétreos.

Comenzamos a comprender cuán poco adecuado es preguntar si las pirámides fueron una creación «de utilidad». En efecto, eran grandes obras públicas, criaturas y creadoras de comunidad. Tal vez al comprender esto, cuando los fundadores de los

Estados Unidos buscaron para el Gran Sello un símbolo adecuado para el futuro esperanzador e ignoto de Norteamérica, eligieron una pirámide inacabada (que todavía puede verse en el billete de un dólar, serie de 1935). Un médico moderno, Kurt Mendelssohn, ha contribuido a situar la construcción de pirámides durante la dinastía IV en una perspectiva moderna:

En la actualidad no existe más que un proyecto en el mundo que ofrece la posibilidad de ser lo suficientemente grande y carente de utilidad para poder ser calificado de la nueva pirámide. Se trata de la exploración del espacio exterior... En último extremo, los resultados de la exploración espacial serán, posiblemente, tan efímeros como el acto de acompañar al sol por parte del faraón. El esfuerzo será gigantesco. No habrá otro incentivo que la satisfacción del hombre de adquirir reputación por haber construido una torre que se proyecte hacia el espacio planetario. Hace 5000 años los egipcios, por una razón igualmente vaga, aceptaron un ingente sacrificio de sudor y trabajo agotador.

¿No se preguntarán tal vez las generaciones futuras por qué el hombre de las postrimerías del siglo XX se lanzó hacia el espacio exterior realizando un gasto astronómico?

Por inescrutables que puedan ser sus motivos, lo cierto es que los antiguos egipcios triunfaron en su objetivo de conquistar el tiempo. Todavía transmiten el sencillo mensaje del poder del hombre como creador comunitario. En 1215, según el cronista árabe Abd al-Latif, el califa Malek al-Azis Otmán se sintió ofendido por estos monumentos de la idolatría. En un acto piadoso reunió a una gran multitud para destruir una de las pirámides más pequeñas, la pirámide de Micerinos en Gizeh. Tras ocho meses de trabajo era tan poco lo conseguido que decidió abandonar el intento. La señal de ese esfuerzo estéril es visible todavía en una pequeña cicatriz de la ladera norte de la pirámide. Desde entonces, sólo las hazañas de los ladrones de tumbas y la diversión de los turistas bulliciosos que lanzan piedras desde las cimas de las colinas han podido deteriorar la grandiosidad sencilla de las pirámides.

Templos de la comunidad

Ningún monumento arquitectónico de la Grecia de Pericles se conserva tan intacto como la Gran Pirámide. Sin embargo, los griegos triunfaron a su manera en su lucha con el tiempo. Sus estructuras se conservan sólo en forma de fragmentos, en ruinas o en copias, pero las formas que crearon, a diferencia de las de los egipcios, nos rodean en nuestros hogares y edificios públicos, en las repisas de nuestras chimeneas, en nuestras ventanas y nuestras puertas. En tanto que los egipcios perviven en sus obras originales indestructibles, los griegos lo hacen a través de estilos y motivos. Su supervivencia reside en su poder de persuasión para suscitar la imitación y la reencarnación.

Se ha dicho de la arquitectura griega que es una especie de escultura abstracta. Tal vez en ninguna otra forma artística existe mayor independencia entre el producto final y su utilización original. Admiramos los edificios de la Acrópolis ateniense

aunque no comprendamos su función y aunque podamos no compartir el objetivo para el que fueron construidos. Si el arte abstracto atrae más por la forma que por el contenido, sin duda éste debe ser el atractivo de la arquitectura griega antigua que ha pervivido.

La arquitectura griega abstrae también al utilizar la piedra en sustitución de la madera. Los rasgos distintivos de la arquitectura griega clásica —la columna y el arquitrabe— constituyen la traducción de formas primitivas de madera. Parece que en un principio las columnas de los templos griegos eran de madera. Es posible que, al principio, la columna de piedra, que se convertiría en una de las características fundamentales de la arquitectura griega y de toda la tradición clásica, siguiera el modelo egipcio o el de otros pueblos del Próximo Oriente. Sólo con posterioridad al siglo VII a. C. comenzó a utilizarse la piedra en Grecia para las columnas. Otros aspectos de los órdenes dórico y jónico revelan su construcción original a base de madera. Uno de los ejemplos más claros es la forma del triglifo, que alterna con las metopas en el friso, que deriva con toda probabilidad de los extremos de las vigas de madera. Las razones para sustituir la madera por la piedra no son únicamente estéticas. En efecto, la invención y la generalización del uso de tejas para la techumbre en el siglo VII a. C. entrañaron un peso que las columnas de madera no podían soportar.

Grecia es «una península de mármol», donde también abunda la piedra caliza más basta. Una de las variedades de piedra caliza de las llanuras de Argos podía trabajarse fácilmente para formar bloques irregulares que constituyen la típica mampostería «poligonal» en los muros de las terrazas y fortificaciones. Otra variedad de piedra que abundaba en la zona más septentrional y occidental del Peloponeso tenía una superficie rugosa y numerosas cavidades, que constituían una buena base para el enlucido final. Este mármol menos atractivo se utilizaba comúnmente como material para la construcción de edificios públicos. Pero el Partenón y otros monumentos erigidos en la Acrópolis durante el siglo V eran de mármol del Pentélico, que se extraía en las canteras del monte Pentélico, situadas a unos 15 km al noreste de Atenas. El mármol del Pentélico se diferencia de otros tipos de mármol que se pueden encontrar en Grecia por su ligera tintura de hierro, que al quedar expuesto al aire produce la pátina dorada que admiramos en el Partenón. El mármol blanco utilizado por los antiguos escultores y arquitectos griegos, el mármol de Paros, una isla de las Cícladas en el Egeo, carece de esa tintura de hierro, tiene cristales transparentes de mayor tamaño y conserva el color con el paso del tiempo. Las cualidades especiales del mármol del Pentélico ayudan a explicar la elegancia del Partenón y de otros templos de la época clásica, gracias a sus cantos afilados y su superficie lisa que permiten conseguir unas juntas perfectamente ajustadas, así como a las sutilezas que presenta a los ojos de quien lo contempla.

La aparición de una arquitectura griega homogénea es en buena parte un misterio. Hubo una arquitectura griega mucho antes de que existiera la nación griega. El

paisaje de la península griega está fragmentado por pequeñas cadenas montañosas y dividido por el golfo de Corinto y no existe un Nilo que pueda servir de factor unificador. Las comunicaciones eran primitivas y la población se dividía por dialectos, pues en el periodo clásico de la arquitectura griega no había tomado forma todavía una lengua griega común. Sin embargo, en el siglo V a. C. existía ya un estilo dórico que se había difundido por toda la península. El templo de piedra rectangular estaba rodeado de columnas, que terminaban en la parte superior en el equino y en el ábaco. Sobre la columna descansaba el arquitrabe con un dintel sencillo, coronado por un friso de triglifos y metopas, sobre el cual se disponía un frontón ligeramente inclinado. En la Jonia —Asia Menor e islas adyacentes— surgió un estilo jónico como una especie de variante dialectal en el lenguaje de la arquitectura, con variaciones menores en cuanto a la proporción y el detalle.

Dado que todos los templos eran casas para los mismos dioses, construidas para los mismos ocupantes, tal vez no ha de sorprender que se erigieran según un estilo común. El hombre siempre había desconfiado de su capacidad para erigir moradas dignas de sus dioses. «Pero, en verdad, ¿morará Dios sobre la tierra? —preguntó el rey Salomón en el templo de Jerusalén—. Los cielos y los cielos de los cielos no son capaces de contenerte. ¡Cuánto menos esta casa que yo he edificado!». (1 Reyes 8: 27). Una vez que se había conseguido una forma tradicional satisfactoria, ¿no era de sentido común mantenerla? El hecho de que los templos dóricos y jónicos fueran tan fieles al modelo en todo el territorio fragmentado de Grecia puede haber ayudado a Platón a elaborar su teoría de las ideas. Tal vez existía realmente en la arquitectura un ideal trascendente de belleza, del cual todos los templos, tanto en Olimpia como en Paestum o en Atenas, no eran más que simples copias.

Los templos griegos, al igual que las pirámides de Egipto, fueron creaciones de la comunidad. En primer lugar, de la gran comunidad tácita de todas las comunidades de Grecia que de alguna manera impusieron su estilo común. Esa amplia comunidad estética incluía muchas otras pequeñas comunidades, cada una de las cuales era una ciudad-estado independiente, o *polis*.

La *polis* griega tenía la misma singularidad que el templo griego. Aunque generalmente se traduce como «ciudad-estado», realmente no era ni una ciudad ni un estado. Cuando atribuimos a Aristóteles la afirmación de que «el hombre es un animal político» estamos citando incorrectamente al filósofo griego. Lo que realmente dijo es que el hombre es por naturaleza un animal que vive en la *polis*. La *polis* era una comunidad autosuficiente lo bastante grande y lo bastante pequeña. La autosuficiencia, la necesidad de independencia, ofrecía también oportunidades para el desarrollo humano pleno. Esto significaba que la ciudad-estado (o *polis*) no podía ser totalmente urbana, pero tampoco plenamente rural, pues necesitaba tanto de la ciudad como del campo. En cada *polis* sólo había un centro urbano, pues de otro modo los ciudadanos no habrían podido conocer de primera mano las necesidades de los otros. Ese núcleo, el centro del gobierno, solía estar amurallado y en él había un ágora, o

plaza del mercado, y una ciudadela o acrópolis (originalmente la «*polis*»).

En sentido estricto, la *polis* no era el territorio sino los ciudadanos. Y no tomó el nombre del lugar en donde vivían sino de sus ciudadanos. Así, Atenas recibió su nombre de los atenienses (devotos de la diosa Atenea) y no a la inversa. La Atenas de mediados del siglo V a. C. conservaba todavía algunos vestigios de sus orígenes tribales, por ejemplo en una ley que restringía la ciudadanía a los hijos legítimos de dos padres que fueran ciudadanos. Esa minoría de «ciudadanos» participaba en el gobierno, que, desde su punto de vista, era una democracia. En efecto, todos eran miembros de la asamblea y todos tenían la posibilidad de formar parte del consejo, una especie de comité ejecutivo que controlaba las finanzas de la ciudad. Los miembros del consejo se elegían por sorteo y sólo podían ser reelegidos una vez.

En la Grecia de Pericles (c. 460-429 a. C.) había varios centenares de *poleis*, tan diferentes entre sí que resulta imposible realizar una historia general de todas ellas. Pero sus cualidades comunes son reconocibles y han sido elocuentemente celebradas. Sólo la participación en una de esas *polis*, como subraya Aristóteles, otorgaba al hombre la condición de pleno ser humano. Las virtudes de la *polis* procedían también del hecho de que no era demasiado extensa. El federalismo como forma de unir comunidades para formar una sola gran nación era un concepto ajeno a los griegos. Formaron ligas y confederaciones para fines específicos, pero sus filósofos políticos ni siquiera incluyen el federalismo en su taxonomía de las formas de gobierno. Un gobierno tan extenso que todos los ciudadanos no pudieran consultarse entre sí parecía reñido con el concepto de buena vida, que era el propósito de la comunidad organizada. «Un Estado compuesto de demasiados pueblos —insistía Aristóteles—, aunque sea autosuficiente lo será de manera que lo es una nación, y no como un Estado, puesto que no le será fácil poseer un gobierno constitucional, pues ¿qué general mandará esta exagerada muchedumbre en la guerra? Y ¿quién podrá hacerle de heraldo, como no sea un Esténtor?».

Probablemente, la mayor *polis* de la Grecia clásica era Atenas, cuya población no debía de superar los 250 000 habitantes. Corinto tenía menos de 100 000 y Tebas, Argos, Corfú y Acragas tal vez 50 000. Eran muchas las *poleis* que contaban con 5000 almas y centenares de ellas tenían un número menor de habitantes. Con tan gran número de *poleis* dispersas por el territorio fragmentado por las montañas, ninguna de ellas podía tener una gran extensión. Atenas, la más extensa, tenía una superficie de unos 250 000 km².

Los templos clásicos fueron creaciones de esas comunidades y eran públicos en todos los sentidos de la palabra. También lo eran en un sentido propiamente griego, pues los griegos vivían fuera de la casa. Sus templos, a diferencia de las iglesias, no eran lugares para el culto sino moradas para los dioses. No habían sido pensados para contener en su interior a la multitud de los fieles, sino para ser contemplados desde fuera por un populacho admirador.

Cada uno de los templos, el orgullo de la *polis*, había sido «diseñado por una

comisión». A mediados del siglo v a. C., que fue cuando se construyeron los templos más fastuosos, la decisión de construir un templo correspondía a la asamblea y/o al consejo, que fijaba el presupuesto, autorizaba el gasto y nombraba una comisión para su construcción. En un centro religioso como Delfos, o Eleusis, los responsables del cuidado de los templos podían tomar decisiones y recibían el dinero necesario de una comisión financiera. Los miembros de esa comisión, que supervisaban los trabajos desde el diseño hasta la realización final de las obras, no eran expertos ni arquitectos, sino simples ciudadanos que se dedicaban al comercio, a la política o a otras profesiones.

Al parecer, no trazaban planos ni alzados, como lo hacen los arquitectos modernos. Estos griegos del periodo clásico nos han dejado en sus vasos innumerables muestras de su habilidad e imaginación como dibujantes, pero los investigadores no han encontrado un solo diseño arquitectónico. Al parecer, no los necesitaban. En un principio, la palabra griega *architekton* significaba carpintero y en el siglo vi, cuando la piedra había sustituido a la madera en los templos más importantes, la figura dominante era el cantero. El diseño convencional de un templo griego estaba tan claramente establecido que sólo podían esperarse pequeñas variaciones de detalle, que podían decidirse sobre la marcha, mientras se construía el templo.

Esta uniformidad distingue la arquitectura griega de las creaciones de otros grandes periodos constructivos. El profano puede advertir notables diferencias entre las catedrales góticas de Reims, Amiens, Chartres y Notre-Dame de París, aunque todas ellas fueron diseñadas con sólo unos decenios de diferencia. Ciertamente, entre los templos griegos del periodo clásico existen diferencias de escala, pero sólo el ojo de un especialista puede descubrir las diferencias de diseño entre los templos dóricos de la misma época, incluso entre aquellos tan distantes entre sí como el templo de Poseidón en Paestum, en el sur de Italia, y el restaurado templo de Zeus en Olimpia, en el Peloponeso griego.

El Partenón de la Acrópolis ateniense, paradigma de la arquitectura griega clásica, apenas se aparta, en cuanto al plano y al diseño, del modelo habitual. La única diferencia notable es el añadido de una segunda cámara en el interior, detrás del santuario principal, que sin embargo no altera el aspecto interior.

Lo que distingue al Partenón no es, por tanto, novedad alguna en cuanto a su concepción, ningún «rasgo» producto de la imaginación de un hábil arquitecto, sino más bien el refinamiento del trabajo realizado. Se trata tan sólo de sutilezas del diseño dórico, pero quienes han admirado el templo durante tantos siglos han advertido ese encanto sutil. Posiblemente, algunas de esas «sutilezas» no fueron pretendidas. Pueden haber sido consecuencia del hecho de que el Partenón se construyó sobre los cimientos de un templo más pequeño y de que algunas de las columnas fueron reutilizadas.

Tal vez, la curvatura de los fustes de las columnas se pensó para corregir una

ilusión óptica. Las columnas con los lados totalmente rectos parecen más estrechas en el medio cuando se contemplan a plena luz, lo cual da la impresión de debilidad. Para evitarlo, los albañiles griegos hacían que la parte superior de la columna fuera ligeramente más abultada. Este sistema, llamado éntasis, que en el siglo VI a. C. era más exagerado de lo necesario a fin de corregir la ilusión óptica, daba a las columnas una apariencia elástica y contrarrestaba la tendencia de la vista a desplazarse indefinidamente hacia arriba. 1500 años después, alcanzar las alturas sería el objetivo de los constructores góticos. Pero la suave curvatura de la columna griega inducía al ojo a desplazarse arriba y abajo a lo largo del fuste. Los constructores parecen haber tenido en cuenta ese problema, haciendo que las columnas de los extremos fueran más gruesas que los restantes.

Esos «refinamientos» incrementan nuestro disfrute de la forma familiar pero no reclaman atención por sí solos. El objetivo no era convertir el templo en un elemento original ni impresionar al espectador con la maestría del arquitecto. Ni siquiera los más grandes escultores, alfareros, pintores y arquitectos griegos eran individualistas. El arte griego en su cénit era «canónico», regido por normas y «órdenes» a los que el artista aportaba sus refinamientos, que distinguían a la obra de arte. Pero también la originalidad se limitaba a trazar ligeras curvas a partir de la forma estándar. Si entre nosotros el «artista» evoca la orilla izquierda del Sena y la vida bohemia, y se rebela contra las normas convencionales de la sociedad, la situación era muy distinta en la Grecia clásica. Allí los rebeldes no eran los artistas sino los filósofos: el rebelde no era Fidias sino Sócrates.

La rivalidad que se entablaba entre las distintas *poleis* era la razón de su actividad constructora y llevaba también a sus habitantes a escribir y cantar. Las ciudades-estado griegas vivieron una historia de guerras interminables durante su época de mayor esplendor. Ninguna de ellas podía dominar a las demás y los esfuerzos por constituir unas ciudades-estado unidas de Grecia nunca conocieron el éxito. Su gran epopeya en prosa, la *Historia de la guerra del Peloponeso*, de Tucídides, es una crónica del enfrentamiento entre Atenas y Esparta, que contaron con sus propios aliados, escasamente dignos de confianza. Es una parábola de las centurias turbulentas que, sin embargo, produjeron de alguna forma la gloria que fue Grecia. Mientras que otras épocas tendrían a un Alejandro o a un César, a una Isabel I o a un Napoleón como catalizadores de la cultura, la antigua Grecia dejó un legado de comunidades enfrentadas que pone de manifiesto la trascendencia de la cultura sobre la política.

Hasta el siglo IV a. C. la arquitectura griega era principalmente el arte de construir templos, productos del espíritu y de la rivalidad comunitarios. No existe equivalente moderno de esa lealtad cívica, excepto tal vez la rivalidad que se planteó en la Norteamérica del siglo XIX entre las nuevas ciudades del oeste respecto a la construcción de hoteles y estaciones de ferrocarril. El centro residencial y comunitario de la ciudad-estado griega no era ciertamente un deleite estético. El

contraste entre el desorden de las calles de la ciudad y la simetría «canónica» del «orden» dórico o jónico de sus templos era sorprendente. Como la amenaza de posibles invasores era omnipresente, las objeciones a una ciudad de plano geométrico eran totalmente lógicas, porque la confusión de las calles, como afirmaba Aristóteles, confundía y retardaba a los invasores.

El planificador urbano Hipódamo de Mileto (nacido c. 500 a. C.) es una figura oscura, como tantos otros a quienes los griegos atribuían una condición heroica. Aristóteles, a quien no agradaba el enfoque abstracto de Hipódamo, habla desdeñosamente de él como un hombre de «largo cabello» y teorías inaplicables, «el primer hombre sin experiencia práctica en la política» que se atrevió a elaborar una constitución ideal. Anticipándose a John Stuart Mili, parece haber afirmado que la ley, en su estado ideal de tan sólo 10 000 ciudadanos, sólo protegería a unos ciudadanos frente a otros. El único objetivo de su gobierno utópico sería impedir o castigar el insulto, el daño a la persona o a la propiedad, y el asesinato, dejando que cada individuo encontrara por sí mismo la buena vida. Sin embargo, Hipódamo no dudó en encerrar a los ciudadanos en su plano geométrico reticular, en claro contraste con las calles irregulares y llenas de desorden de las ciudades griegas de su época. La ciudad donde nació, Mileto, en la zona occidental de Anatolia, en la desembocadura del río Meandro, había sido la capital cultural griega en el este. Cuando fue totalmente destruida por los persas en el año 494 a. C., Hipódamo propuso que la ciudad fuera reconstruida con las calles en forma de retícula. A mediados del siglo V los atenienses le pidieron que planificara el puerto del Pireo. Probablemente, Hipódamo contribuyó a realizar el plano de la colonia griega de Turio en el sur de Italia (c. 443 a. C.) y también de Rodas. El atractivo plano urbano cuadrículado llegó a conocerse con el nombre de hipodámico.

Pero las principales ciudades-estado griegas no habían sido planificadas, sino que simplemente habían crecido. Las casas del periodo clásico, cuyo aspecto exterior era más bien vulgar, no habían sido pensadas para que añadieran belleza a la ciudad. Las residencias privadas se hacinaban en las zonas que no estaban ocupadas por el ágora, los templos, el teatro, los gimnasios u otros lugares reservados para las funciones comunitarias. En el siglo II d. C., Pausanias describe los restos del gran conjunto desordenado que había sido construido en el siglo V a. C. en el camino sagrado que conducía al templo de Apolo, en Delfos. Vio los restos de una estatua dorada de la cortesana Priene, erigida por su amante, Praxíteles, junto a dos estatuas de Apolo, una que databa de las guerras médicas y otra que conmemoraba una victoria sobre Atenas, luego la estatua de un buey que conmemoraba una victoria sobre los persas, más estatuas de Apolo y otros restos hasta llegar a la cima de la colina.

Generalmente, las ciudades griegas antiguas se disponían en torno a una plaza pública o ágora, rodeada por los puestos del mercado en los lugares donde quedaba espacio para ello. En su día, el ágora abierta se convirtió en símbolo del libre intercambio de bienes e ideas. «Nunca he temido a los hombres —afirmó Ciro, rey

que conquistó Persia— que construyeron una plaza en medio de su ciudad, donde poder reunirse para charlar y para mentir a pesar de hablar bajo juramento». En la era de los imperios del periodo helenístico posterior, cuando eran más habituales las ciudades planificadas, el ágora estaba cerrada en sus cuatro lados, lo que indicaba que los habitantes de la ciudad tenían menos libertad para reunirse. Para Aristóteles, el plano de una ciudad expresaba su forma de gobierno. Mientras que «un sitio nivelado es adecuado para una democracia», una ciudadela elevada (o acrópolis) era adecuada para las monarquías o las oligarquías, y una aristocracia necesitaba «una serie de lugares fortificados».

La Acrópolis, que era la ciudadela y el símbolo de la Atenas clásica, estaba rodeada por una muralla y sirvió de fortaleza central ya en el siglo XIII a. C. No llegó a ser nunca centro del comercio y del gobierno, pero se convirtió en el núcleo de la vida religiosa y ciudadana de la *polis*. A comienzos del siglo VI a. C., la Acrópolis acogía al menos dos grandes templos de piedra, existiendo además otros templos más pequeños donde se guardaba el tesoro de la ciudad. Cuando los invasores persas ocuparon y asolaron Atenas en el año 480 a. C., se construyeron un nuevo templo de mármol y un nuevo camino de entrada. Cuando los ciudadanos comenzaron la reconstrucción de la ciudad empezaron por el ágora, como símbolo de un espíritu democrático revivido, y desdeñaron la Acrópolis. Pero Pericles se ocupó nuevamente de la Acrópolis y su restauración sería durante milenios el recordatorio visible de la gloria que fue Grecia y del poder extraordinario y misterioso de la *polis*. La Acrópolis reveló las posibilidades de «renovación urbana».

Muchos de los edificios de la época de Pericles que adornaron la Acrópolis se construyeron sobre los cimientos de otros edificios anteriores y con piedras que habían sido labradas para otros propósitos. El Partenón, versión ampliada de un templo ya parcialmente construido, no fue un monumento a ningún arquitecto. Fue finalmente producto de una guerra de improvisación entre un general eminente, Cimón (¿507?-499 a. C.), y un político ambicioso, Pericles.

Como recuerda Plutarco (¿46-120? d. C.) la reconstrucción de la Acrópolis fue la estrategia de un hábil político. Una vez que la ciudad se recuperó de la invasión persa y después de reconstruir las defensas y de restaurar el ágora, Pericles realizó ese gran ejercicio de gloria civil y gratificación popular.

... respecto de la demás muchedumbre ruda y jornalera, no queriendo que dejase de participar de aquellos fondos ni que los percibiese descansada y ociosa, introdujo con ardor en el pueblo gran diferencia de trabajos y obras que hubiesen de emplear muchas artes y consumir mucho tiempo, para que tuvieran motivo los que quedaban en casa de participar y recibir auxilio de los caudales públicos. A toda edad y naturaleza, para decirlo así, repartían y distribuían las ocupaciones, el bienestar y la abundancia^[*].

Como hemos visto, los «arquitectos» de los grandes templos de la Acrópolis no desempeñaban la misma función que los arquitectos de nuestra época. No se diferenciaban claramente de los ingenieros, contratistas o maestros de obra, sólo se

encargaban de rehacer unos planos convencionales. Aunque a un arquitecto oficial le correspondía mayor honor, no obtenía mucho más dinero que un trabajador bien capacitado. Cuando el arquitecto y la comisión encargada del edificio se habían puesto de acuerdo acerca del diseño se realizaba una subasta de distintas partes de la obra en la plaza del mercado. El arquitecto tenía que formular las especificaciones de cada una de las partes y se otorgaban los contratos a los que ofrecían un precio más bajo, cada uno de ellos respaldado por un garante. No hay testimonio de que los garantes obtuvieran beneficio alguno, por lo cual probablemente no hacían sino realizar un servicio a la ciudad. Por ejemplo, las cuentas referentes a la construcción del Erecteion indican que los ciudadanos trabajaron junto a los «metecos» (no atenienses) y esclavos, todos ellos con el mismo salario.

El costo de un edificio público se sufragaba mediante asignaciones del tesoro o mediante suscripción pública. Se ha calculado que el costo del Partenón (sin contar la colosal estatua de oro y marfil de Atenea) ascendió a unos 500 talentos, en un momento en que los ingresos anuales de Atenas eran de aproximadamente 400 talentos. Al parecer, para los griegos de la época clásica era muy importante mantener informada a la opinión pública del progreso y el costo de las obras públicas. Probablemente, las instrucciones dirigidas a contratistas y trabajadores se anunciaban en tablillas de madera. Para toda la ciudadanía, y para las generaciones futuras, se esculpía en piedra un registro permanente. Los fragmentos que se han conservado de esas tablillas son la mejor fuente de información con que contamos acerca de las prácticas constructivas de la Grecia clásica. En ellas aparecen ofertas de los contratistas, especificaciones de los materiales y de la obra, la duración de la jornada de trabajo, las multas que entrañaban los retrasos y, por supuesto, los procedimientos de los posibles procesos legales. No menos que en la actualidad los ciudadanos deseaban saber el destino que se daba al «dinero de los contribuyentes».

Los nombres de los arquitectos griegos llegaron a ser legendarios, pero ninguno de ellos alcanzó la condición divina de un Imhotep, ni llegó a convertirse en una celebridad en su época. En tanto que empresas comunitarias, los grandes templos estaban profundamente vinculados a la vida política de la ciudad, muy en especial la Acrópolis y, en ella, el Partenón. En la Atenas de Pericles, los aliados de la ciudad-estado, que habían aportado dinero a un fondo para la guerra, se escandalizaban ante la grandeza de los edificios públicos de Atenas, construidos a expensas de los aliados. Como relata Plutarco, el astuto Pericles había hecho trasladar el tesoro de los atenienses aliados desde la isla de Délos a Atenas, siendo «la excusa más decente... que por miedo de los bárbaros trasladaban de allí aquellos fondos para tenerlos a más buen recaudo». Entonces, Pericles redobló esa seguridad invirtiendo los fondos del tesoro en la reconstrucción de la Acrópolis. «A Grecia se hace un terrible agravio — se quejaban los aliados— y se la esclaviza muy a las claras cuando ve que con lo que se la obliga a contribuir para la guerra doramos y engalanamos nosotros nuestra ciudad con estatuas y templos costosos». Aun cuando el pueblo ateniense disfrutaba

de un empleo remunerado al trabajar en las obras públicas, el Partenón fue objeto de una controversia pública cuando Pericles decidió engrandecerlo e incrementar su costo sustancialmente.

El político que tenía que elegir un «arquitecto» para construir un edificio público en la época de Pericles tenía muchas más posibilidades de elegir que las que tienen en la actualidad un alcalde o una comisión ciudadana. Cuando la ciudad de Tokio decidió en 1986 erigir un gran centro municipal (que sería el edificio más grande de Japón) anunció un concurso y nombró una junta de grandes arquitectos como jurado. El proyecto vencedor de Tange fue elegido no sólo por su atractivo funcional sino también por su esplendor y originalidad. Pero la elección de un «arquitecto» para el Partenón era algo muy distinto, porque lo que se buscaba era un supervisor de las obras y un encargado de los más nimios detalles, alguien que pudiera proporcionar a los trabajadores listas de medidas y en ocasiones modelos a escala real para su trabajo. Finalmente, tenía que vigilar que se alzaran y se encajaran adecuadamente todas las piezas según las exigencias del orden (dórico o jónico) en el que se construía el edificio.

Calícrates había sido elegido por el famoso general ateniense Cimón, que a la sazón se comportaba como un auténtico dictador, para encargarse de la construcción del primer Partenón. Los trabajos estaban ya en una fase avanzada cuando Cimón perdió el favor del pueblo ateniense. En una reacción democrática encabezada por Pericles, Cimón fue perseguido por haber aceptado, supuestamente, un soborno, se vio privado de sus poderes y exiliado en el año 461 a. C. Pericles, decidido a deshacer, o al menos a rehacer, la obra de su odiado enemigo, decidió prescindir de Calícrates, al que sustituyó por un hombre de su confianza, Ictino. Calícrates no volvió a recibir encargo alguno importante durante algún tiempo y, desde luego, no trabajó más en la ciudad. Entretanto, Pericles revisó sustancialmente los planos para la construcción del Partenón. En el diseño original (seis por dieciséis columnas), afirmó, la longitud era excesiva con respecto a la anchura y, por tanto, fue sustituido por un edificio más ancho (ocho por diecisiete columnas). El nuevo edificio, que ocupaba una superficie un tercio mayor que el precedente, tuvo también un costo mayor. Pero constituyó un escenario más adecuado para albergar la gran estatua de la diosa patrona de la ciudad, Atenea. Hay que decir también que prolongó el periodo de trabajo en las obras públicas, con evidentes beneficios políticos para Pericles y sus seguidores.

La reputación y el mérito de la construcción del Partenón correspondieron mucho más que a sus «arquitectos» a Pericles, con un lugar secundario para Fidias como supervisor de Pericles en la reconstrucción de la Acrópolis. Un siglo más tarde, Demóstenes (¿385?-322 a. C.) rememoraba con nostalgia ese admirable anonimato del espíritu público.

Los edificios que sus administradores nos han legado, las decoraciones de nuestros templos y las ofrendas depositadas por ellos son tan numerosos y excelsos que todos los esfuerzos de la posteridad no

pueden superarlos. Pero también en la vida privada era tan ejemplar su moderación, su respeto de las costumbres antiguas tan escrupoloso que, si cualquiera de vosotros descubriera alguna vez la casa de Aristides o Milcíades, o de cualquiera de los hombres ilustres de esa época, debe saber que no se distinguía por su esplendor.

Podía haber añadido que no se erigió estatua alguna a Milcíades tras la batalla de Maratón ni a Temístocles después de la batalla de Salamina. En aquellos días ni siquiera los tiranos osaban erigir monumentos en su honor.

Dado que los cánones de la arquitectura griega clásica sólo permitían una cierta diversidad por lo que respecta al tamaño del edificio o a los detalles de la decoración, los arquitectos supervisores eran conocidos también por su faceta de escultores. Pero no existían grandes diferencias entre el escultor y el cantero, pues ambos trabajaban con el mismo material y utilizaban los mismos instrumentos. Los dos trabajaban de la misma forma, primero esbozando el bloque escultórico o la columna para luego gradualmente cortar, labrar y desbastar la piedra una vez colocada en el lugar correspondiente. Para reducir los riesgos de un daño accidental, el acabado no se realizaba hasta que todas las piezas no estaban perfectamente colocadas. Finalmente, se aplicaba cera teñida a los poros del mármol para dar el color deseado a las diferentes partes esculpidas, como el cabello, los ojos, los labios, las ropas, los triglifos, las molduras y las metopas.

Tanto los escultores como los arquitectos que realizaban las tareas de construcción se atenían a unas normas fijas de proporción. Así como el arquitecto seguía un canon con respecto a las diferentes partes y proporciones del orden dórico o jónico, también el escultor tenía establecidas en cifras fáciles de recordar las proporciones anatómicas de cada figura. Como veremos, el escultor Policleto (siglo v a. C.) plasmó tan perfectamente las proporciones en su *Doríforo* (estatua que representa a un joven atleta que empuña una lanza) que su obra pasó a ser conocida como «el canon». El *Doríforo* fue desde entonces un modelo para los escultores, como lo era el Partenón para los arquitectos. Vitrubio manifestó su admiración ante la precisión matemática de los cánones de los escultores del periodo clásico.

Ahora bien, la Naturaleza ha hecho el cuerpo humano de manera que en el rostro... hay un tercio desde el mentón a la nariz; desde ésta al entrecejo, otro tercio; y otro igualmente desde allí hasta la raíz de los cabellos, donde comienza la frente... Y así todos los demás miembros tienen cada uno sus medidas y sus correspondientes proporciones, de las que se han servido los más célebres pintores y escultores antiguos, que con ello consiguieron fama eterna^[*].

Fidias (nacido c. 490 a. C.), destacado escultor, adquirió reputación gracias a Pericles, que le designó para supervisar todas las obras de construcción de la Acrópolis. Sin embargo, no podemos identificar con seguridad el trabajo de Fidias en el Partenón, con la excepción de la estatua de Atenea que albergaba el templo. Cuando Pericles ya no controlaba Atenas, Fidias fue objeto de las iras de los enemigos de Pericles. Primero, como relata Plutarco, le acusaron de haber robado el oro que se había entregado para la estatua de Atenea Pártenos. «Nada resultó del

robo, porque el oro lo colocó desde el principio en la estatua por consejo de Pericles, con tal arte que cuando quisieran separarlo pudiera comprobarse el peso; que fue lo que entonces ordenó Pericles que ejecutasen los acusadores». Al no conseguir sus objetivos, le acusaron entonces de impiedad, «principalmente porque, representando en el escudo la guerra de las amazonas, había esculpido su retrato en la persona de un anciano calvo, que tenía cogida una gran piedra con ambas manos, y también había puesto un hermoso retrato de Pericles en actitud de combatir con una amazona». Plutarco afirma que «conducido, por tanto, Fidias a la cárcel, murió en ella de enfermedad, o, como dicen algunos, con veneno que, para mover sospechas contra Pericles, le dieron sus enemigos».

Los arquitectos erigieron sus templos canónicos por toda la Grecia continental y el Peloponeso, consiguiendo la notoria uniformidad de la arquitectura griega clásica. Después de abandonar los trabajos en el Partenón, Calícrates recibió otros encargos fuera de Atenas, construyendo templos en Sunion, en Acharnai, en Rhamus y en Délos. También Ictino, después de completar el Partenón, trabajó en el templo de Deméter y Perséfone en Eleusis y construyó el templo de Apolo en Bassai. Tal vez Fidias no murió en prisión, pues existen testimonios en el sentido de que después de haber sido juzgado estaba trabajando en una enorme estatua de Zeus de marfil y oro para el templo de Olimpia. A pesar de las luchas que enfrentaban a las *poleis* y de los conflictos intestinos entre los políticos, todos los dioses habitaban todavía en casas construidas en un estricto orden dórico o jónico.

Órdenes para la supervivencia

Según afirman los filósofos, lo más antigriego que se puede hacer es imitar a los griegos. Sin embargo, las grandes obras del arte griego, que invitaban a la imitación, no inspiraban la creación. El legado de la arquitectura griega consiste en las formas «clásicas» y en su disposición en «órdenes». Esto resulta adecuado, pues, como hemos visto, su arquitectura se atenía a unos modelos tradicionales bien conocidos. La última voluntad y el testamento de la arquitectura griega no fueron escritos por un griego sino por un romano, cuatro siglos después de la construcción del Partenón. El autor es Vitrubio, ingeniero militar y arquitecto romano de la época de Augusto, en el siglo I a. C. Es tan poco lo que sabemos acerca de él que incluso existen dudas sobre su nombre. Vitrubio era simplemente su nombre de pila.

Aunque no era un destacado hombre de letras, escribe modestamente acerca de su propia persona. A diferencia de otros arquitectos, afirma, no podía atraer a los clientes por su aspecto atractivo. Probablemente, fue un ingeniero-arquitecto a las órdenes de Julio César, durante las lejanas expediciones que le llevaron a los Alpes marítimos, a España y África. Tras el asesinato de César en el año 44 a. C., parece que trabajó para Octavio, a quien dedica sus *Los diez libros de arquitectura (De architecturá)*.

Esta obra, en la que «revela todos los principios del arte», ejerció una misteriosa influencia a lo largo de los siglos. Pero el nombre de Vitrubio como arquitecto se asocia claramente con un solo edificio, la basílica y santuario en honor de Augusto en Fano, en la Umbría. Mientras que la mayor parte de los monumentos arquitectónicos de su época desaparecieron, Vitrubio sobrevivió a través de sus palabras. Como no se ha conservado ninguna de sus ilustraciones, ejerció su influencia como principal exponente de la arquitectura clásica a través de sus instrucciones verbales, observaciones y descripciones de los órdenes que servirían de modelo a la arquitectura occidental. Los editores posteriores de su obra tuvieron que realizar o inventar sus propias ilustraciones.

Los avatares de la historia se concitaron para convertir la obra de Vitrubio en el manual de arquitectura de Occidente durante un milenio y medio, con una vida fértil y vigorosa. ¿Sobrevivió porque había sido importante en su época, o es importante porque consiguió sobrevivir? Los estudiosos de los clásicos se muestran condescendientes con su estilo y tratan en sus traducciones de conservar la «rusticidad de su lenguaje». Pero para el lector moderno, esta es una de las pocas obras seminales de literatura técnica que se pueden leer como entretenimiento.

Cuando leemos a Vitrubio no nos sorprende que se convirtiera en el mensajero de la arquitectura clásica. Nos ayuda a entender, también, por qué y cómo la arquitectura fue para los romanos la forma artística más excelsa. Roma era una civilización de organización y de dominio y la arquitectura es el nombre que da Vitrubio a las artes de modelar y organizar el entorno humano. «En la arquitectura —observaba Nietzsche— adquieren forma visible el orgullo del hombre, su triunfo sobre la gravitación, su afán de poder. La arquitectura es una especie de oratorio del poder». Nunca ha sido esto más cierto que en la Roma antigua. Cicerón, contemporáneo de Vitrubio, situaba a la arquitectura junto a la medicina y la enseñanza y Vitrubio afirmaba que la arquitectura era una gran profesión. Pero en su época, ni siquiera en Roma estaba todavía organizada como una profesión individualizada. El maestro constructor, el artista que daba forma al entorno, se distinguía del ingeniero, el planificador o el diseñador de interiores. Nada que tuviera relación con el espacio o con el tiempo le era ajeno.

Según Vitrubio, la obra del arquitecto era la más global y liberal de las artes: «Es la arquitectura una ciencia que debe ir acompañada de otros muchos conocimientos y estudios, merced a los cuales juzga de las obras de todas las artes que con ella se relacionan». El arquitecto, hombre de talento y afición al estudio, debe «tener aptitudes para el dibujo; conocer la geometría; ser versado en historia; haber oído con aprovechamiento a los filósofos; tener conocimiento de música; no ignorar la medicina; unir los conocimientos de la jurisprudencia a los de la astrología y movimientos de los astros». Su tratado estudia los siguientes temas: planificación y localización de ciudades, las sustancias primordiales (y materiales de construcción), los principios de la construcción de templos, la simetría, y los órdenes clásicos, los

edificios públicos, los teatros, los baños y los gimnasios, los edificios domésticos, el estuco, el fresco, el pavimento y la pintura; el agua, su recogida y suministro; acueductos y fuentes; geometría, astronomía, la medida del tiempo mediante los relojes de sol y de agua; las máquinas para alzar, mover y medir; las máquinas militares y las defensas.

El arquitecto no podía trazar adecuadamente las calles de una ciudad a menos que conociera las direcciones de los vientos predominantes para evitar que éstos pudieran barrerlas. «Entonces, siguiendo los ángulos intermedios entre dos direcciones de los vientos, parece que deben orientarse los trazados tanto de las plazas públicas como de las calles». Aunque había «sólo ocho» vientos, se podían situar las casas de manera que se pudieran evitar sus peores efectos. La historia tenía que explicar los elementos familiares de la arquitectura clásica:

Por ejemplo: si alguno, en vez de emplear columnas en sus obras, utilizase estatuas de mármol, representando mujeres ataviadas con manto y ropajes hasta los pies, que se llaman Cariátides, y sobre ellas pusiese modillones y cornisas, a quienes le preguntasen la razón de ello, les dará esta respuesta: Caria, ciudad del Peloponeso, se coligó con los persas enemigos de todos los pueblos griegos. Éstos, de común acuerdo, declararon la guerra a Caria, y la victoria puso fin a la contienda. Tomada y arrasada la ciudad, pasaron a cuchillo a los hombres, y se llevaron como esclavas a las mujeres, pero no consintieron a éstas desprenderse del manto ni de los demás atavíos matronales, con objeto no sólo de llevarlas en triunfo, sino para que, así humilladas con el espectáculo de su eterna servidumbre, pareciesen expiar la culpa de su ciudad. Por eso los arquitectos —que por entonces florecían— colocaron en los edificios públicos, en sustitución de las columnas, las imágenes de aquellas matronas, a fin de que se transmitiera también a la posteridad el recuerdo del castigo infligido a los habitantes de Caria.

Asimismo, un conocimiento de botánica y medicina ayudaría al arquitecto a comprender cuándo tenía que cortar la madera para los edificios.

El tiempo conveniente para cortar la madera es desde el principio de otoño hasta antes de que empiece a soplar el viento Favonio. En primavera no, porque todos los árboles están como encinta y todos concentran su propio vigor en las hojas y en los frutos, que cada año crecen. Cuando, por imperiosas circunstancias hubieran de ser cortados en otra época, resultan porosos y de poca consistencia. Al modo que los cuerpos de las mujeres cuando están encintas, desde el tiempo de la concepción hasta el parto, no se considera que están en entera y perfecta salud e incluso no se garantizan como sanas las esclavas que se venden en estado; la razón es porque en un cuerpo fecundado, el ser, a medida que se va desarrollando, atrae hacia sí la sustancia nutritiva de la alimentación, y cuanto más se va acercando al término el parto, tanto menos permite que sea firme aquel cuerpo en que está engendrado. Así que, después del alumbramiento, el alimento, que antes se desviaba para atender al crecimiento de otro ser, queda libre por la separación de lo que ha sido procreado; y en sus venas abiertas, el cuerpo recibirá y absorberá el jugo alimenticio, y así se fortifica y recobra la robustez natural de su anterior estado.

Para el historiador moderno, Vitrubio es una fuente inapreciable de conocimiento de los sistemas de los antiguos romanos. Pero además entregó a los constructores de los siglos venideros los mandamientos griegos acerca del diseño y la construcción de los tres órdenes: dórico, jónico y corintio. Para Vitrubio, estos tres géneros tenían la singularidad de las especies de criaturas en el mundo orgánico. Y afirma que las normas que rigen esos órdenes, aunque proceden de las proporciones reales de los edificios griegos clásicos, estaban «basadas en la analogía de la naturaleza». La

belleza de los templos griegos, insistía, no era producto de la imaginación de un arquitecto. Más bien, representaba la simetría y la proporción de la naturaleza y, especialmente, del cuerpo humano.

Vitrubio muestra, entonces, que el cuerpo humano proporciona los elementos de la simetría arquitectónica, el círculo y el cuadrado. La figura que describe llegó a ser conocida como el hombre vitrubiano y ejerció una auténtica fascinación sobre la imaginación visual durante muchos siglos, desde Leonardo da Vinci a William Blake. Las dimensiones del cuerpo humano, al definir tanto el círculo como el cuadrado, proveían los elementos de toda la demás simetría. «De tal modo que en un hombre tendido en decúbito supino, con las manos y los pies extendidos, si se tomase como centro el ombligo, trazando con el compás un círculo, éste tocaría los dedos de ambas manos y los de los pies; y lo mismo que se adapta el cuerpo a la figura redonda, se adapta también a la cuadrada: por eso, si se toma la distancia que hay de la punta de los pies a lo alto de la cabeza, y se confronta con la de los brazos extendidos, se hallará que la anchura y la altura son iguales, resultando un cuadrado perfecto».

Por consiguiente, «con razón quisieron los antiguos que existiera también en las obras perfectas esa misma correspondencia de medidas con la obra entera». Recuerda Vitrubio que *todas* las unidades de medida eran, simplemente, aplicaciones al mundo material de las proporciones naturales del hombre: el «dedo», el «palmo», el «pie» y el «codo» (la longitud del brazo desde la punta del dedo medio hasta el codo). Vitrubio señala que tanto si se estima, como Platón, que el «número perfecto» es el diez (el número de dedos de la mano) o, como otros autores, que es el seis (el pie del hombre es la sexta parte de su altura), en ambos casos se sigue la simetría de la naturaleza.

Por lo que respecta a la arquitectura de los templos, los edificios de mayor dignidad, sólo hay tres órdenes originales. La sutil simetría natural de cada uno de ellos tenía un aura de divinidad. «De las columnas, la dórica nació la primera, inventada de muy antiguo, y he aquí cómo: Doro, hijo de Eleno y de la ninfa Orseida, rey de toda la Acaya y de todo el Peloponeso, hizo construir un templo a Juno en la antigua ciudad de Argos; dicho templo tuvo casualmente columnas del estilo que llamamos dórico; después, en otras ciudades de Acaya edificó otros del mismo orden, sin que de momento se hubiera dictado regla alguna referente a sus verdaderas y justas proporciones». Tomaron como modelo al hombre.

Como desconocían las proporciones que debían dar a las columnas que querían poner en ese mismo templo, buscaron el medio de hacerlas lo bastante fuertes para que pudiesen sostener el peso del edificio y que fuesen además gratas a la vista. Para lograr ambos fines, resolvieron tomar como medida la huella del pie de un hombre y la aplicaron en el sentido de la altura, y habiendo descubierto que el pie era la sexta parte del cuerpo, transfirieron esta relación a la columna dando a ésta la altura seis veces el grueso de su imoscapo, incluso el capitel. De esta suerte, la columna dórica, proporcionada al cuerpo varonil, comenzó a dar a los edificios solidez y belleza.

Algún tiempo más tarde, cuando deseaban construir un templo no para el dios

varón Apolo, sino para la delicada Diana, «esta vez les dieron la delicadeza de un cuerpo de mujer. Primeramente hicieron el diámetro de la columna igual a la octava parte de su altura, con el fin de darle un aire más esbelto». Tallaron volutas a una y otra parte del capitel, «queriendo imitar el cabello que cae en bucles a derecha e izquierda» y adornaron la parte anterior de los capiteles con festones de fruta en lugar de cabello. Además, trazaron estrías a lo largo del fuste de la columna, a imitación de los pliegues de la túnica de las matronas. De este modo se formó el segundo orden, el jónico.

En cuanto al tercer orden de columnas, el corintio, «representa la delicadeza de una doncella», más susceptible de recibir adornos que puedan aumentar su belleza. Cuenta Vitrubio que cuando murió una doncella de Corinto, su nodriza fue a poner sobre su tumba, en un canastillo, algunos de los objetos que a la muchacha más habían agradado en vida y tapó la cesta con un ladrillo. Por casualidad vino a quedar el canastillo sobre la raíz de una planta de acanto. En la primavera la raíz echó tallos y hojas que al tropezar con los cantos del ladrillo tuvieron que doblarse, produciendo los contornos de las volutas. El escultor Calímaco acertó a pasar por allí y decidió reproducir las hojas de acanto en el capitel «corintio». Esto definió el estilo y contribuyó a establecer las restantes proporciones del orden corintio.

Vitrubio especifica con detalle matemático los adornos y las proporciones de todas las partes de cada uno de esos tres órdenes originales. Esas especificaciones no sólo señalan la relación entre la anchura y la longitud; se indica también de forma minuciosa la disposición de las columnas y sus estrías, y otras sutilezas. Todos los elementos arquitectónicos por encima del capitel tenían que disponerse inclinados hacia adelante la doceava parte de su altura, pues de otro modo no parecerían perpendiculares. El grosor de la columna no podía ser uniforme en toda su longitud «dado que el ojo recorre diferentes alturas. Los ojos son los que buscan la belleza; por tanto, si no se satisface su gusto agrandando las medidas proporcionadamente, el conjunto parecería desproporcionado y feo a quien lo contemplase». Los cálculos de Vitrubio mostraban cómo conseguir el pandeo de las columnas que permitiera conseguir un «efecto agradable y adecuado».

Con independencia de lo que Vitrubio pudiera haber sido en vida —ingeniero militar, hombre de letras, practicante y maestro de un nuevo arte liberal de la arquitectura— en las centurias posteriores sería el legislador de las artes. Vitrubio definió, expresó y decretó los órdenes de la arquitectura. Con el exceso de confianza del legislador afirmó que había «revelado todos los principios [*rationes*] del arte [*disciplinae*]». Al tiempo que ofreció orientaciones, limitó también la imaginación de los arquitectos durante generaciones, pues aprisionó dentro de una serie de arquetipos a los creadores que podrían haberse inspirado en la experiencia de la Grecia clásica. Realmente, consiguió su objetivo quijotesco de cuantificar un arte para convertirlo en una ciencia e hizo posible enseñarlo.

Vitrubio centró de manera tan obsesiva su atención en las bellezas que

sobrevivían del pasado que no advirtió los logros arquitectónicos revolucionarios de su época. Aunque se hallaba en el umbral de una de las grandes épocas innovadoras de la arquitectura occidental, todo lo que afirmaba ver era decadencia. Su libro rezuma desdén hacia «el nuevo gusto que ha llevado a unos malos jueces de un arte pobre a prevalecer sobre la auténtica excelencia artística». Afirma que el cemento es un material que sólo sirve para realizar suelos pulimentados y no aprecia en absoluto que este nuevo tipo de «piedra artificial», combinado ingeniosamente con el antiguo ladrillo por la habilidad incomparable de la ingeniería romana, permitiría crear nuevas formas de gran valor. Pero el humilde cemento líquido estaba dando lugar ya a la aparición de grandiosos edificios sin precedentes y liberaría a los arquitectos de los órdenes de Vitrubio.

El poder de su texto sagrado sobre los arquitectos no se manifestó plenamente hasta después de transcurrido un milenio. El suyo es el único de los tratados arquitectónicos antiguos que se ha conservado. Han aparecido 55 manuscritos, los más antiguos de los cuales fueron escritos en el siglo IX, en Jarrow en Northumberland, siendo copias de otros manuscritos llevados allí desde Italia en el siglo VII. Sin embargo, su influencia sobre el arte de la construcción durante la Edad Media fue escasa. Como otros libros seminales, el de Vitrubio dio un salto que abarcó varios siglos. Luego, los grandes arquitectos del Renacimiento, comenzando por Alberti (1404-1472), que escribió también sus diez libros «Sobre la construcción». (*De re aedificatoria*), ajustaron fielmente sus tratados al suyo. Bramante, Ghiberti, Miguel Ángel, Vignola y Palladio reconocieron a Vitrubio como su maestro en el arte e hicieron de sus diez libros su evangelio.

Por el simple hecho de codificar la profesión «liberal» del arquitecto, Vitrubio desvalorizó el trabajo del mismo. Sus órdenes se convirtieron en el orden de la arquitectura, la conformidad con los cánones establecidos se convirtió en el patrón de belleza y las grandes creaciones griegas proyectaron una larga sombra oscura.

La vida de Vitrubio, entre la muerte de Julio César (44 a. C.) y la muerte de Augusto (14 d. C.), abarcó algunas de las décadas más productivas de la larga historia de la arquitectura. Durante el reinado de Augusto se construyeron o restauraron en Roma más de 125 edificios importantes. Pero si Vitrubio abogaba por la belleza, el decoro y la autoridad (*auctoritas*) en las obras de su época, apenas escribió acerca de las brillantes creaciones romanas que personificaban esos principios. Había comenzado todo un nuevo ciclo de creación con nuevos materiales y nuevas formas, que se apartaba totalmente de los cánones de la Grecia clásica. Pero el gran mentor romano de los arquitectos desdeñaba la arquitectura romana. ¿Cómo consiguieron los romanos liberarse de los cánones antiguos y crear su propio canon?

La piedra artificial: una revolución romana

«Los antiguos romanos —se lamentaba Voltaire— construyeron sus obras maestras

de arquitectura, los anfiteatros, para ver luchar a fieras salvajes». Críticos e historiadores han compartido durante el último milenio este «ilustrado» veredicto sobre la arquitectura romana. La idealización que hizo Vitrubio de la antigua Grecia oscureció durante mucho tiempo la visión de las creaciones de la antigua Roma. Las artes de Roma, al igual que la civilización romana en su conjunto, han tenido mala prensa. El título del clásico de Edward Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire* (Decadencia y caída del imperio romano), ha dominado la imaginación literaria. Asombrados por el gran espectáculo de la desintegración de una civilización tan extraordinaria, no hemos dedicado la atención necesaria a su desarrollo y las creaciones que la hicieron grande. Los eruditos occidentales han visto con buenos ojos el declive de Roma. «No veo por qué nadie excepto un muchacho —afirmó el doctor Johnson— lloraría la desaparición de la república de Roma, cuya grandeza se cimentó en la miseria del resto de la humanidad». «Los bárbaros que destruyeron el imperio romano —corroboró Ralph Waldo Emerson— no aparecieron demasiado pronto». Sin embargo, las creaciones romanas se cuentan entre las obras más notables de la humanidad y su arquitectura es su contribución más original y más duradera al arte occidental.

No es sorprendente que los arquitectos que se han formado bajo la influencia de Vitrubio y de las bellezas de la Grecia clásica hayan tardado en reconocer la grandeza de la arquitectura romana. En efecto, la belleza de la Grecia clásica se manifestaba en la elegancia del mármol pulimentado y pervive con una pátina maravillosa, pero el material fundamental que introdujeron los romanos fue el hormigón, que en la época moderna lleva el estigma de lo común. El hormigón es la sustancia habitual de nuestras aceras, calzadas y carreteras, presas, puentes y edificios de oficinas. ¿Cómo pudo ser materia prima de una revolución en la arquitectura y modelador de nuevas formas de belleza?

La geología proveyó a los romanos de un nuevo elemento para la elaboración del hormigón y para su arquitectura. Ciertamente, el barro, el adobe y el mortero se utilizaban desde hacía varios milenios, pero los romanos añadieron un mineral nuevo al hormigón, la puzolana (del latín *pulvis puteolanus*). Este material apareció por primera vez en gruesos estratos en Pozzuoli (en latín *Puteolî*), puerto de mar cercano a Nápoles, no lejos del lago Averno, la legendaria entrada en el infierno. El descubrimiento de que el hormigón enriquecido con la puzolana se endurecía al entrar en contacto con el agua se realizó cuando los habitantes de Pozzuoli mezclaron esta arena volcánica con cal para la construcción de sus edificios al borde del agua. Roma comenzó a importar puzolana para la construcción de puentes y muelles hasta que se encontró esa misma arena volcánica en grandes cantidades en las colinas vecinas de Albano. En tiempos de Augusto la puzolana se utilizaba sistemáticamente para la elaboración del hormigón empleado en las construcciones. Según afirma Vitrubio, «este polvo, mezclado con la cal y la piedra machacada, no sólo consolida todo tipo de edificaciones, sino que incluso las obras que se hacen bajo el agua del

mar tienen solidez». El hormigón fabricado con puzolana resistía tanto al fuego como al agua y garantizaría la conservación de los monumentos romanos durante muchas centurias.

Ha inducido también a error el legendario alarde de Augusto (63 a. C.-14 d. C.) de que «halló a Roma como una ciudad de ladrillos y dejó una ciudad de mármol». De hecho, los romanos conocieron la arquitectura como un dominio del mármol y la rehicieron con hormigón. Pero en la época de Augusto, el mármol, utilizado en los edificios romanos principalmente en láminas para revestir las fachadas, o en fragmentos decorativos para los mosaicos o el pavimento, era un material más ornamental que estructural. Como el estuco, cubría un núcleo sólido de ladrillo y hormigón, que hizo posible sus grandiosos y singulares edificios.

Los constructores estaban tan convencidos de las cualidades únicas del nuevo elemento, la puzolana, que en la cúspide del periodo imperial la incorporaron habitualmente al hormigón para la construcción de todo tipo de edificios, ya fueran grandes o pequeños. Los ladrillos, uno de los materiales de construcción más antiguos y comunes, cuando se añadían al hormigón daban carácter, grandiosidad y luminosidad a sus obras. Los muros de ladrillo exigían menos mano de obra que las construcciones de piedra de la misma calidad y se podían fabricar con arcilla local cuando no existía piedra. El ladrillo, además de ser extraordinariamente duradero, brindaba protección frente al calor y la intemperie. Más de tres mil años antes del reinado de Augusto, la ciudad del bíblico Abraham, la Ur de los caldeos, había sido construida con ladrillos secados al sol y cocidos. La torre de Babel se construyó probablemente con ladrillo y fue la ciudad babilónica de Nabucodonosor. En la gran época de la arquitectura romana, los ladrillos encastrados en el hormigón contribuyeron a dar consistencia a nuevas formas arquitectónicas grandiosas.

Los ladrillos romanos son testimonio de una auténtica epopeya de previsión y organización. Según explica Vitrubio, los ladrillos secados al sol sólo se podían fabricar durante la primavera o el otoño y, para que el secado fuera completo y uniforme, debían fabricarse dos años antes de ser utilizados. Los mejores ladrillos, como los de Útica, se dejaban secar durante cinco años. Durante el imperio, en el que los ladrillos eran visibles en el exterior de los edificios, ya no eran el material estructural. Eran simplemente una especie de corteza protectora que recubría una estructura de hormigón. Los ladrillos romanos adoptaban diferentes formas y tamaños. Con frecuencia, tenían forma triangular, se colocaban apoyados sobre la hipotenusa y se insertaba el vértice en un núcleo de hormigón. Los ladrillos más comunes, de unos cuatro centímetros de grosor y que adoptaban la forma de un cuadrado de sesenta centímetros de lado, tenían forma de grandes tejas, ya que eran más delgados que los que utilizamos en la actualidad.

Con el paso del tiempo se redujo su tamaño y adoptaron nuevas formas, al tiempo que aumentaban el grosor del mortero y su resistencia. Durante los tres primeros siglos del imperio, una parte de los ladrillos de cada uno de los talleres donde se

fabricaban se sellaban, lo que los convirtió en documentos históricos, testigos del sentido del orden y de la historia de los romanos. Generalmente, en los ladrillos sellados figuraba el nombre del propietario del taller donde se producían, el nombre del fabricante y a veces también los nombres de los cónsules. En las habituales abreviaturas latinas contenían un mensaje de este tipo: «ladrillo procedente de las propiedades de Su Excelencia C. Fulvio Plautiano, prefecto de la guardia pretoriana, cónsul por segunda vez, de la factoría de Terencio, realizado por L. Aelio Fidelio». Probablemente, esos sellos se incluían a efectos de inventario o de tributación, pero en la actualidad nos ayudan a datar monumentos romanos y a determinar la evolución de su arquitectura. La fabricación de ladrillos era una actividad respetable, pues los senadores, que generalmente no podían intervenir en la industria, podían participar en el negocio de fabricación de ladrillos, que estaba clasificado como un tipo de agricultura.

Los ladrillos fechados nos ayudan a seguir la revolución romana en la arquitectura, que pasó por alto Gibbon. El hormigón, la materia prima escasamente vistosa y humilde que protagonizó la revolución romana, no parece haber alcanzado la dignidad necesaria para ser objeto de atención de la elocuencia de este historiador. Tampoco canta las excelencias de las nuevas formas arquitectónicas elevadas y envolventes. Por supuesto, Vitrubio, aunque declarado conservador, no se atreve a omitir en su manual para los arquitectos un análisis detallado de los materiales (incluidos los ladrillos y el hormigón) de uso común.

Las nuevas formas que crearon los romanos —arcos, bóvedas y cúpulas— han llegado a ser tan familiares y tan fundamentales en nuestra arquitectura que se nos hace difícil creer que alguna vez fueron creadas. Hasta entonces, la arquitectura occidental había sido una arquitectura de masas. Dominada por las vigas, los tejados y los muros exhibía columnas y arquivadas. Entonces, el problema del arquitecto era el de disponer la piedra o los ladrillos para que soportaran una plataforma o una techumbre. Sólo existían variaciones en cuanto al tamaño, el peso y la forma de las masas, los materiales de los muros y el número y disposición de las columnas. Como hemos visto, las grandes obras de la arquitectura de los templos griegos habían sido erigidas para ser contempladas desde el exterior, no para ser vividas desde el interior. La cámara interior, la *cella*, se reservaba para el sacerdote. Los edificios griegos eran estructuras «trabeadas» (del latín *trabs*, viga). Estas estructuras estaban dominadas por la verticalidad y por la horizontalidad, por ángulos rectos y rectángulos que limitaban la imaginación arquitectónica.

Incluso las escasas y aparentes excepciones, como las pirámides, eran masas para su contemplación externa. Los romanos llevarían a cabo una gran revisión de la imaginación creativa y cambiarían por completo esta situación. Crearon una arquitectura de interiores, de grandes espacios cerrados. Era este un nuevo tipo de espacio, contenido en el interior de arcos, bóvedas y cúpulas, en curvas dominantes y omnipresentes, donde los muros se prolongaban para formar los techos y donde éstos

se elevaban hacia el cielo. El mundo artificial, el mundo de interiores que crearían los arquitectos para el hombre, se transformó en un nuevo universo de curvas. Los griegos de la época clásica se reunían al aire libre, pero la arquitectura romana condujo a la gente hacia los espacios interiores, para compartir allí sus preocupaciones públicas y privadas. Las espectaculares nuevas formas abovedadas que crearon dignificarían y glorificarían credos religiosos, esperanzas políticas e iniciativas legisladoras en todo Occidente, desde Santa Sofía a San Marcos de Venecia, San Pedro de Roma, San Pablo en Londres, el Capitolio en Washington y otros edificios en las capitales de los estados norteamericanos.

Esta gran innovación romana en el dominio de la arquitectura se llevaría a cabo en el plazo de dos siglos, a medida que se fue perfeccionando el ingrediente fundamental, el hormigón, por el método de tanteo. Vitrubio intentó explicar los principios químicos, pero los perfeccionamientos no se basaron en la teoría química. Las notables cualidades del hormigón perfeccionado en la época de Adriano, la época del Panteón, se conseguirían también por el mismo procedimiento, ajustando las proporciones de cal y puzolana y de los restantes ingredientes que formaban el mortero.

También se perfeccionó la técnica de aplicación del hormigón. Al principio, se dejaba secar cada una de las capas horizontales antes de añadir la siguiente lechada. Así, entre las diversas capas se apreciaba una línea horizontal de división muy antiestética. Se consiguió entonces perfeccionar la mezcla para que fraguara más lentamente, de manera que las capas sucesivas fundían en una sola masa y antes de la muerte de Adriano, ocurrida en el año 137 d. C., el hormigón enriquecido con puzolana se había convertido en un extraordinario material de construcción.

El imperio romano había hecho surgir ciudades y había creado una extensa cultura urbana con necesidades comunes. Las nuevas creaciones arquitectónicas derivaron de las necesidades de esas ciudades romanas. Mientras que la gloria de la arquitectura griega clásica residía en los templos dedicados a los dioses y a las divinidades de la ciudad, la grandiosidad de la arquitectura romana comenzó a manifestarse en los baños públicos. Continúa siendo un misterio cómo y por qué los romanos adquirieron ese gusto por los baños públicos, pero sus manifestaciones están presentes en todas partes.

Entre los primeros baños públicos que se construyeron hay que mencionar los grandes baños de Stabia del siglo II a. C., en Pompeya, con elegantes arcos y una elevada cúpula cónica rematada por una abertura central que prefiguraba uno de los rasgos más notables del Panteón, tres siglos después. Los grandes edificios de los baños públicos eran un elemento de saneamiento y enriquecimiento de la vida urbana en todas las provincias romanas. Además del *balneum*, baño privado, que podía verse en las casas de la ciudad y en las villas campestres de la clase más acomodada, hay que mencionar las *thermae* o baños públicos. Algunos historiadores se refieren a algunos de ellos como «las más extraordinarias creaciones del imperio romano».

Durante el siglo II a. C. se multiplicaron rápidamente en Roma, donde se generalizó la costumbre de que algunos ciudadanos obsequiaran al barrio en que vivían con la construcción de un baño público. Otras veces se construían con criterios comerciales por contratistas que esperaban obtener un beneficio mediante las cantidades que había que pagar para utilizarlos. El censo de Agripa (33 a. C.) contabilizaba 170 establecimientos de ese tipo en Roma y un siglo más tarde Plinio el Viejo (23-79) no podía ya contabilizar su número. Muy pronto hubo casi un millar. Cuando Plinio el Joven llegó a su villa campestre, situada cerca de Ostia, para una breve estancia, como no deseaba tener que encender los hornos le resultó «muy cómodo» acudir a los tres baños públicos que había en la aldea vecina.

La estructura de un baño público era muy similar en todas partes: un vestuario, una sala en la que poder activar la transpiración gracias al aire caliente que circulaba bajo el pavimento o por los muros, un gran recinto abovedado, con una temperatura tibia, un *frigidarium* sin calefacción, parcialmente abierto y con una piscina de agua fría, y una gran sala circular (*caldarium*) que se calentaba mediante vapor de agua, y abierta en la parte superior para permitir que entrara la luz del sol al mediodía y por la tarde. Había, además, varias piscinas. La zona adyacente era adecuada para pasear, conversar, tomar el sol, ejercitarse y practicar diversos deportes como el balonmano y la lucha libre. Había además diversas salas donde escuchar música, bibliotecas y jardines. En el momento de mayor esplendor, los baños eran museos de arte contemporáneo. A ellos debemos la conservación de algunas de las mejores copias de la escultura griega y los mayores tesoros de escultura romana. El toro Farnesio, el Hércules y el torso de Belvedere sobrevivieron entre los restos de las termas de Caracalla y el famoso grupo del Laocoonte se encontró en los baños de Trajano.

Sin duda, esta es una manifestación de arquitectura pública, que pretendía dar una dimensión social a todos los actos humanos. En los baños de Stabia, en Pompeya, las letrinas eran una sala abierta con asientos en los bordes para que quienes los ocupaban pudieran gozar de la compañía de otras personas. En los restos de los baños de la lejana colonia romana de Lepcis Magna, que datan del reinado de Adriano, se pueden ver todavía asientos de mármol en tres de los lados de una espaciosa sala abierta, mientras que el cuarto lado lo ocupa una estatua situada en un nicho. La letrina social se convirtió en una característica habitual en los baños públicos. Si el baño podía ser una manifestación social agradable, ¿por qué no podía serlo también el acto de la defecación?

Durante los siglos posteriores, en Occidente, y especialmente entre aquellos pueblos como los de las islas británicas cuyos conocimientos de fontanería eran muy inferiores a los de los romanos, los baños se convirtieron en un símbolo de la decadencia romana. Pero también durante la época romana los baños fueron blanco de los ataques de los moralistas. En los primeros días de la república se veía con malos ojos que Catón el Censor (234-149 a. C.) se bañara en presencia de su hijo. Con el imperio se generalizó la actitud de tolerancia respecto a la desnudez y la

mezcla de sexos y no existía prohibición formal de los baños mixtos. Sin embargo, se preveían baños especiales u horarios diferentes para aquellas mujeres que no quisieran compartir el baño con el sexo masculino. Finalmente, el clamor popular contra el comportamiento escandaloso en los baños indujo a Adriano a promulgar un decreto que establecía la separación de sexos. Los baños conservaron una enorme popularidad durante todo el imperio y fueron accesibles a todos los romanos libres mediante el pago de una cantidad estipulada.

No sólo la promiscuidad sexual sino otros excesos suscitaban la preocupación de los romanos. Bajo los pórticos no sólo había alcahuetes de ambos sexos, sino también vendedores de alimentos y bebidas. Al parecer, algunos romanos tomaban baños calientes, principalmente «para despertar la sed» o estimular el apetito. «Pronto lo pagarás, amigo mío —advertía Juvenal (60-¿140?)— si te despojas de la ropa y te introduces en el baño con el estómago dilatado sin haber digerido el pavo». Resultaba tentador pasar la mayor parte del día en los baños. El emperador Cómodo (161-192), que creía ser el dios Hércules, tomaba ocho baños al día y exhibía su destreza en los combates de gladiadores, hasta que sus ultrajados consejeros le hicieron estrangular por un campeón de lucha libre. Para impedir tales excesos se intentó reglamentar el horario de apertura y cierre de los baños.

El historiador Edward Gibbon apenas dedica un párrafo, en los siete volúmenes de su obra, a esta notable institución romana, mencionando de pasada que «se construyeron en todas las zonas de la ciudad, con magnificencia imperial».

Los baños romanos, aunque satirizados frecuentemente por Juvenal y otros autores, no han dejado un arte literario, gráfico y escultural propio. No poseemos el guión de la obra que se desarrollaba cotidianamente en el baño. La institución en la que los romanos representaban una gran parte del papel que les correspondía en la vida diaria pasó a la posteridad como algo informe, anónimo y sin registrar. Al igual que los hoteles y los grandes almacenes de la Norteamérica del siglo XIX, eran los palacios del público, que promovían, además del aseo personal, una saludable actividad atlética, la conversación y el deleite de la literatura y las artes. También promovieron el orgullo urbano y reencarnaron el ideal clásico que defendía Juvenal: «Una mente sana en un cuerpo sano» (*mens sana in corpore sano*). Como los grandes relojes de los ayuntamientos medievales, eran símbolos de la comunidad. Por su parte, los romanos que acudían a los baños no eran meros espectadores. Este entretenimiento público pionero les invitaba a participar en una sinagoga secular y sensual.

Los baños públicos nos han dejado algunas de las más impresionantes ruinas romanas. Un fragmento de los restos de las termas de Caracalla, que cubrían una superficie de 11 ha, se ha convertido en un maravilloso teatro de la ópera donde se realizan representaciones al aire libre. Las 13 ha que cubren las ruinas de los baños de Diocleciano albergan en la actualidad el Museo Nacional Romano, la iglesia de Santa María de los Ángeles, el Oratorio de San Bernardo y una plaza que rodea a este

conjunto. En su época, las termas eran objeto de asombro para cuantos visitaban la ciudad imperial.

El baño comunitario, una estructura cerrada que permitía mantener caliente el agua y a las personas, se sirvió de las cualidades especiales del hormigón romano enriquecido con la puzolana para resistir a la humedad y dar forma al espacio interior. Los arquitectos romanos utilizaron también los nuevos materiales para otras funciones de carácter cívico que hacían reunirse a la gente en el interior de los edificios. Después de los baños, las basílicas fueron los más comunes y característicos de los edificios públicos romanos. Una «basílica» (que deriva de la palabra rey en griego) era una sala cubierta cuya «dignidad» real procedía de su gran tamaño y de las actividades públicas y jurídicas que en ella se desarrollaban. En la época romana, la basílica, generalmente adosada o próxima al foro, albergaba también mercados, audiencias judiciales, reuniones públicas y paseos cubiertos.

La basílica expresaba también el interés nuevo de los romanos hacia los interiores, pues su exterior fue siempre sencillo y recordaba a las construcciones que se utilizaban como granero. Los elementos decorativos adornaban el espacio interior. Su forma posterior y su adaptación a la liturgia cristiana derivaban del hecho de que anteriormente había sido utilizada como tribunal. En el siglo I a. C., en uno de los extremos de la basílica se levantaba habitualmente una plataforma para el juez. Con la llegada del cristianismo, el extremo alzado fue rodeado de un ábside, una prolongación semicircular y abovedada del muro, diseño que resultó especialmente adecuado para el culto cristiano. La primera basílica conocida, la basílica Porcia, fue construida por Catón el Viejo, en el año 184 a. C., como prolongación del foro romano, y a partir de entonces se construyeron muchas más, tanto en Roma como en otros lugares. El único edificio que podemos atribuir con seguridad a Vitrubio es la basílica de Fano (c. 27 a. C.), de la que sólo se conserva su descripción. Estas primeras basílicas, como la de Vitrubio, eran de forma cuadrada o rectangular y generalmente la techumbre era de madera. A su debido tiempo serían también los laboratorios de la revolución romana en la arquitectura.

El gran incentivo se presentó de forma inesperada durante la noche del 18 de julio del año 64 d. C. En palabras de Gibbon, el incendio que se desencadenó en Roma durante aquella noche «atacó con mayor violencia que nunca, según lo que la memoria permitía recordar» y asoló la ciudad durante 9 días. De los 14 barrios de la ciudad tres fueron totalmente destruidos y 7 resultaron fuertemente afectados. Nunca llegó realmente a conocerse el origen del incendio. Corría el décimo año del reinado de Nerón (37-68; reinó del 54 al 68), que se había granjeado la desconfianza y el desdén de todos los romanos al asesinar a su madre y a su esposa, así como por las exacciones que imponía a los ricos y la opresión de que hacía objeto a los pobres. Había obligado a suicidarse a sus generales más brillantes y torturaba y ejecutaba al azar a cualquiera que levantara sus sospechas. Escandalizó al Senado y manchó la dignidad imperial con sus bufonadas en el teatro y con la ostentación pública de sus

escasas dotes como cantante y poeta. En el año 64 el odio de todas las clases de Roma alimentó naturalmente el rumor de que era él el responsable del incendio. Se decía que había destruido el centro de Roma para poderlo reconstruir erigiendo un gran palacio para él, y dar luego su nombre a la ciudad.

«Para alejar una sospecha que el poder del despotismo no conseguía reprimir — afirma Gibbon—, el emperador decidió buscar unos ficticios criminales». Hizo numerosos mártires, porque sus víctimas eran los infortunados miembros de la despreciada nueva secta de los cristianos. «Algunos fueron clavados en cruces — cuenta Tácito—; otros cosidos a las pieles de animales salvajes y expuestos a la furia de los perros; otros, rociados con materiales combustibles, fueron utilizados como antorchas para iluminar la oscuridad de la noche. Los jardines de Nerón fueron el lugar que acogió tan triste espectáculo, que fue acompañado de una carrera de caballos y honrado con la presencia del emperador, que se mezcló con el populacho con la ropa y la apariencia de un auriga». La nueva secta había profetizado una segunda venida de Cristo, con un conflicto a escala mundial. A Nerón le gustaban los temas de la Grecia clásica y es posible que con su legendaria trivialidad utilizara el incendio de Roma para que sirviera como marco a su canto acompañado de la lira sobre el incendio de Troya.

Las consecuencias históricas evidentes del incendio sólo se explican si se tiene en cuenta la personalidad contradictoria de Nerón. Había sido víctima de una infancia reprimida e inestable porque al morir su padre se crió bajo las terribles amenazas de su tío, el trastornado emperador Calígula, hasta que éste fue asesinado y le sucedió Claudio. Entonces, Nerón fue educado por su madre, la impetuosa y dominante Agripina la Joven. Ésta se sirvió del incesto y el asesinato para conseguirle el trono imperial, desplazando al hijo de Claudio, que era el heredero legítimo. Agripina hizo contraer al resentido Nerón varios matrimonios de conveniencia, hasta que finalmente fue asesinada (59 d. C.) por los asesinos a sueldo de Nerón.

Sin embargo, en la personalidad de Nerón también existían aspectos positivos, pues a pesar de su infancia inestable, cuando a los 17 años de edad se convirtió en el primer emperador adolescente de Roma, en el año 54 d. C., los primeros cinco años de su reinado fueron constructivos y actuó con generosidad. Intentó reformar los espectáculos circenses prohibiendo las luchas sangrientas, abolió la pena capital e incluso tomó medidas para que los esclavos pudieran entablar procesos judiciales contra aquellos dueños que se comportaran con crueldad. Su antecesor, Claudio, había ordenado dar muerte a 40 senadores, pero durante los primeros años de su reinado el joven Nerón toleró a quienes conspiraban contra él, perdonó a los autores de epigramas satíricos e incluso concedió mayor independencia al Senado. La clemencia de Nerón no tardó en hacerse proverbial. Los romanos repetían sus palabras cuando firmó su primera sentencia de muerte: «¿Por qué me enseñaron a escribir?». Tras su primer discurso ante el Senado fue aclamado como el heraldo de una edad dorada. Si Nerón hubiera muerto el año 59 d. C., cuando sólo tenía 22 años,

podría haber sido celebrado como un estadista precoz.

¿Qué le ocurrió súbitamente? Durante los tres años siguientes experimentó una transformación diabólica e hizo asesinar a su madre demente y luego a su esposa, para poder casarse con la esposa de un senador. El sorprendente hilo conductor de su vida fue la obsesión por el arte. Aun cuando no hubiera cantado realmente cuando Roma ardía, en la leyenda hay un elemento de verdad, en el sentido de que a Nerón le consumía una pasión artística arrolladora. Pensaba incluso en abandonar el trono para convertirse en músico y poeta, de manera que «adoren en mí lo que soy». Y creía poder utilizar su arte para provocar el llanto y el arrepentimiento de sus enemigos. Esta obsesión le acompañó en todo momento durante su breve vida y el 9 de junio del año 68, cuando estaba a punto de suicidarse, a la edad de 31 años, se afirma que exclamó: «¡Qué gran artista muere conmigo!».

Las aspiraciones artísticas de Nerón eran algo más que el sueño de un loco. El gran incendio del año 64 le ofreció una oportunidad que, como señalan incluso los historiadores que le juzgan con severidad, supo aprovechar con gran energía creativa e imaginación. La oportunidad de reconstruir Roma no se había presentado desde que fuera incendiada por los galos en el año 390 a. C. Después de aquel primer incendio, según cuenta Tácito, la capital fue reconstruida «de forma indiscriminada y fragmentaria». En esta ocasión todo sería distinto. De acuerdo con las instrucciones de Nerón, Roma sería reconstruida «en líneas de calles medidas, con amplias avenidas, edificios de altura limitada y espacios abiertos, al tiempo que añadía pórticos como protección de la fachada de los bloques de apartamentos (*insulae*). Nerón se ofreció a erigir estos pórticos sufragándolos personalmente y, asimismo, a ofrecer a los propietarios los solares para la construcción, totalmente limpios». Organizó el transporte de los desperdicios exigiendo a los barcos que transportaban trigo Tíber arriba que transportaran en sentido inverso los escombros que serían arrojados en los pantanos ostienses. Perfeccionó el sistema de abastecimiento de agua, ordenó que se construyeran muros entre los edificios para impedir la propagación del fuego y dio instrucciones a los dueños de las casas para que mantuvieran en el exterior el material necesario para extinguir el fuego. Tácito (que tenía sólo 10 años cuando se produjo el gran incendio) era un duro detractor de Nerón, pero reconoce el mérito del emperador demente. «Estas reformas, bien recibidas por su utilidad, fueron también beneficiosas para el aspecto de la nueva capital. Sin embargo, había quienes consideraban que la antigua ciudad era más salubre, porque los rayos del sol no penetraban tan fácilmente en las calles angostas y en las casas elevadas, mientras que ahora los espacios amplios, sin sombra protectora, refulgían bajo un calor más sofocante».

La megalomanía estética de Nerón tuvo efectos sutiles y de gran alcance sobre la arquitectura occidental. En efecto, el gran incendio aceleró la liberación de la arquitectura de masas, de las líneas paralelas y ángulos rectos, legado de Grecia, dejando paso a la arquitectura de las curvas, de las bóvedas y las cúpulas. El nuevo

código constructivo de Nerón, que especificaba que las estructuras del futuro tenían que ser más resistentes al fuego, evitando la madera y las vigas (*sine trabibus*), conllevó la nueva arquitectura de hormigón y sus formas curvas para los interiores. A partir de entonces, no se utilizarían ya techos planos para cerrar los amplios espacios interiores, sino bóvedas redondas construidas con la nueva piedra artificial perfeccionada. Así pues, el incendio del año 64 abrió el camino para lo que Suetonio llamó «la nueva forma de los edificios de la ciudad». No fue este el primer ejemplo, ni sería el último, de la inagotable capacidad del hombre para hacer de la catástrofe el catalizador de la creatividad.

Nerón aprovechó la oportunidad del incendio para construirse un gran palacio. Una gran parte de Roma, que no sería reconstruida según sus nuevas normas, fue reservada para su palacio personal. Si se hubiera terminado habría ocupado unas 50 ha, aproximadamente una tercera parte de la ciudad. Se le dio el nombre de la Casa Dorada (*domus aurea*), porque su fachada estaba recubierta de oro. Había además razones de tipo simbólico para darle ese nombre, pues la época de Augusto, que Nerón esperaba igualar o superar, había sido llamada dorada (*aurea aetas*, *aurea saecula*, *aurei dies*). Después del incendio, ese nombre era un recordatorio irónico de que al comenzar el reinado de Nerón se había anunciado que sería dorado. Tal como Suetonio (c. 69-¿después del 122?), describe la Casa Dorada de Nerón, era imposible exagerar su magnificencia:

Su vestíbulo era lo bastante grande como para contener una estatua colosal del emperador de 40 metros de altura y era tan extensa que constaba de un triple pórtico de 1600 metros de largo. Había también un lago, como un mar, rodeado de edificios que representaban ciudades, además de campos cultivados, viñedos, pastos y bosques, con gran número de animales salvajes y domésticos. En el resto del palacio, todas las partes tenían incrustaciones de oro y estaban adornadas con gemas y nácar. Había comedores con techos de marfil, cuyos paneles giraban y dejaban caer una lluvia de flores, y en los cuales había tuberías empotradas que derramaban perfumes sobre los invitados. La sala principal de los banquetes era circular y giraba constantemente día y noche, como los cielos. Había baños con agua de mar y agua sulfurosa. Cuando se terminó el palacio y lo dedicó, dijo simplemente que por fin iba a poseer la casa que corresponde a un ser humano.

La Casa Dorada no era simplemente un complejo de edificios, sino un gran parque de placer, pues en esa época *domus* (como más tarde el término italiano *villa*) significaba una estructura compleja: un palacio, jardines, estanques y campos. La Casa Dorada de Nerón, como la imaginaria Cúpula del Placer de Shanadú, se hallaba enclavada en un maravilloso paisaje rural (*rus in urbe*), que él había trasladado al mismo centro de Roma. Mucho es todavía lo que se descubrirá en las futuras excavaciones arqueológicas, pero sabemos ya que Suetonio no nos permite sino vislumbrar las fantasías del palacio. Había buenas razones para que los sabios del foro afirmaran: «Toda Roma se está convirtiendo en una villa. Escapad a Veii [un antiguo bastión etrusco situado a unos 15 km al norte], hasta que la villa se extienda hasta Veii».

La Casa Dorada de Nerón acabó con «la tiranía del ángulo recto». Incluso el gran

patio central prolongaba sus partes laterales para constituir tres lados de un hexágono irregular. Como hemos visto, la fantasía dominaba en la Casa Dorada. La idea de construir una villa rural en el corazón de Roma era en sí misma fantástica. Un lago artificial, en la hondonada donde luego se levantaría el Coliseo, estaba rodeado de construcciones según los estilos de la arquitectura griega clásica... un extraño museo enciclopédico de la larga tradición romana de las villas campestres.

Situada en el centro del ala occidental, la sala octogonal con su bóveda circular de hormigón abrió una nueva era en el terreno de la arquitectura, con el uso de una piedra fabricada por el hombre —el hormigón perfeccionado por los romanos— para erigir prácticamente cualquier forma. Aparecen nuevamente aquí las bóvedas que se habían utilizado con una finalidad práctica en los baños y en las basílicas. Los muros rectos del octógono se fundían en las suaves curvas de la cúpula, para dar lugar a una sala con una abertura circular en el centro. Las fuentes que hacían caer el agua en cascada por detrás completaban el fluido espectáculo. El interés se centraba ahora en el interior para crear un sentimiento nuevo en el espacio cerrado. La luz que se filtraba por el centro y por entre las columnas que sostenían la cúpula daba una nueva autonomía a ese espacio interior. Los elementos de la revolución romana en la arquitectura se hallaban todos ellos presentes. El espacio cupulado de hormigón ofrecía al hombre un cielo interior de su propia creación y, como veremos, el interior abovedado se convirtió en un nuevo mundo creado por el hombre.

Los emperadores que sucedieron a Nerón anhelaban verse libres del odio que habían engendrado las expropiaciones necesarias para conseguir terreno en el que construir el palacio, y sustituyeron el palacio de Nerón por otros monumentos a su generosidad. Ayudados por los incendios de los años 80 y 104, borraron las huellas de la megalomanía de Nerón. La hondonada que Nerón había convertido en un lago artificial para mejorar la vista desde su palacio fue el lugar donde se levantó el Coliseo (el anfiteatro Flavio) para entretenimiento público. Sobre lo que había sido el ala de servicio de la Casa Dorada, Trajano construyó grandes baños públicos, a los que todo el mundo podía entrar de forma gratuita. En el reinado de Domiciano, los pórticos de Nerón en torno al foro se convirtieron en un centro de compras elegante. Sólo 70 años después de su construcción, todo lo que quedaba de la fantástica Casa Dorada de Nerón era la estatua dorada del emperador de 40 metros de altura. La leyenda afirma que, después de Nerón, cada nuevo emperador fue colocando en la estatua la representación de su propia cabeza. Lamentablemente, los primeros papas no siguieron este ejemplo, sino que simplemente destruyeron la estatua.

El acento secular de la arquitectura romana se aprecia en los nombres que dieron a sus obras más excelsas. Los griegos bautizaban a sus construcciones monumentales con los nombres de los dioses a los que adoraban: el Partenón (por *Parthenos*, la diosa virgen, Atenea) o el templo de Zeus en el Olimpo. Pero los romanos daban a sus monumentos arquitectónicos los nombres de los emperadores que los habían construido: la Domus Aurea de Nerón, el anfiteatro Flavio (el Coliseo), el Panteón de

Adriano y las termas de Caracalla. Los arquitectos romanos nunca alcanzaron la celebridad que conseguirían los arquitectos en periodos posteriores y obtuvieron escaso reconocimiento por los monumentos más célebres que construyeron. El principal arquitecto de la Casa Dorada de Nerón fue probablemente Severo, pero es muy poco lo que sabemos sobre él, así como sobre el equipo de especialistas a los que supervisaba, a pesar de la novedad total del edificio que contribuyó a erigir.

Los romanos desconocían el emplazamiento de la Casa Dorada, cuando en el siglo xv realizaron excavaciones bajo los baños de Trajano y encontraron una serie de estancias que habían formado parte del ala de servicio de la casa de Nerón. No pudieron explicar el origen de esas salas subterráneas decoradas con pinturas al estilo pompeyano y supusieron que se trataba de grutas decoradas. Más tarde, Rafael, a quien le interesaban profundamente los restos de la antigua Roma, descendió, ayudado por unas cuerdas, para estudiar el contenido de las «grutas». Cuando pintó las estancias del Vaticano, Rafael imitó el estilo de los muros de la «gruta», en los que aparecían formas fantásticas de personas y animales entremezcladas con flores, guirnaldas y arabescos en un diseño simétrico. Ese estilo recibiría el nombre de *grutesco* (*grottesche*), el estilo de las grutas. «El término grotesco —explicaba en 1686 el tratado de pintura del inglés William Aglionby— hace referencia exactamente a las pinturas halladas bajo tierra en las ruinas de Roma». Después de Rafael (1483-1520), el término grotesco se popularizó para indicar lo distorsionado, lo exagerado o las formas histriónicas en la pintura o en la escultura. Así pues, las extrañas ambiciones de Nerón perviven en nuestro lenguaje cotidiano.

Si los edificios de Nerón no tardaron en ser derribados, su ejemplo perduró. Veinticinco años después de la construcción de la Casa Dorada, el palacio de Domiciano, que se benefició de nuevas mejoras conseguidas en cuanto a la calidad del hormigón, siguió el ejemplo de Nerón, con cúpulas y curvas, dando vida incluso al ala destinada al servicio. Transcurridos otros veinticinco años, esa concepción arquitectónica volvió a florecer en la villa de Adriano, un mundo de curvas donde la gente aceptaba con naturalidad sus interiores de contornos suaves.

La cúpula del mundo

Por una coincidencia afortunada de la historia, el monumento mejor conservado de la antigua Roma, el Panteón, ejemplifica el triunfo de la revolución romana en la arquitectura. Ese triunfo sobrevive también en los edificios que podemos contemplar todos los días, en las iglesias, mezquitas y sinagogas, en las capillas urbanas y casas solariegas, en las capitales políticas de monarquías, dictaduras y democracias. La cúpula del Panteón de Adriano perdura en todo Occidente, proclamando la victoria del arte sobre la política. Unos pueblos que nunca conocieron el imperio romano y que nunca fueron gobernados por el derecho romano, no pudieron resistir la grandeza de su arquitectura. La cúpula del Panteón ha sido imitada para exaltar al Dios de los

hebreos, al Salvador de los cristianos, al Alá de los musulmanes y la soberanía del pueblo.

No puede extrañar esa versatilidad del estilo del Panteón, ya que se trata de «un vacío abovedado». La cúpula de Adriano, símbolo de la capacidad del hombre para hacer suyo el espacio, constituye un vacío producido por el hombre para que cada religión y cada nación puedan llenarlo a su manera. Se trata, al mismo tiempo, de un símbolo sencillo del poder del hombre, del vacío de ese poder y de la impaciencia humana para colmarlo con una de sus creaciones.

Cuando visitamos hoy en día el Panteón en Roma resulta difícil considerarlo como un triunfo de una organización prosaica y prudente. En el Campo de Marte contemplamos un vasto cilindro cupulado en cuyo frente aparece un pórtico apoyado sobre columnas y rematado en un frontón, en el más puro estilo griego. Sin embargo, al atravesar el porche y penetrar en el recinto circular vacío que es el Panteón, lo que abruma es su sencilla rotundidad. Este mundo creado por el hombre tiene como cielo una cúpula artesonada que posee su propia luz que penetra a través de una gran abertura circular (u óculo) en la parte superior, de nueve metros de diámetro. Después de contemplar la solidez habitual de las columnas de piedra y los techos planos de la entrada nos sorprende súbitamente un vasto espacio interior. Cuando el sol entra por el óculo, el edificio se convierte en una especie de vasto instrumento que registra las revoluciones de la Tierra en el movimiento de la luz del Sol.

Este triunfo del aspecto más singularmente romano en la arquitectura fue la creación de uno de los romanos que más apasionadamente amaban Grecia, Adriano (nacido en el año 76; emperador 117-138). De hecho, hizo por los griegos lo que éstos nunca pudieron conseguir, al formar una sola federación griega con sede en Atenas. Además, concedió la misma representación a todas las ciudades griegas, codificó las leyes atenienses y terminó el templo de Zeus. Tras reconstruir los santuarios de Delfos, se inició personalmente en los misterios de Eleusis. Asumió el título de Olimpio, que designaba al emperador romano como un helenófilo que admiraba la belleza allí donde se encontrara.

La Casa Dorada de Nerón, el Panteón de Adriano, Santa Sofía de Justiniano, Saint-Denis del abad Suger y, más recientemente, el Versalles de Luis XIV, glorifican a su inspirador y organizador más que a los técnicos y profesionales que los diseñaron y construyeron. Habitualmente, los edificios que han resultado ser hitos trascendentales encarnan las ideas de los no profesionales. Estos epónimos contaban con el poder y la voluntad de hacer lo que expertos constructores y artesanos tradicionales no se atrevían a realizar.

La arquitectura, precisamente porque es una actividad de colaboración, ha ofrecido oportunidades para que el aficionado intente nuevas ideas, atrevidas y caras novedades. Durante siglos sólo los príncipes, los papas y los mecenas podían encargarse de pinturas y esculturas o marchas, sonatas y sinfonías, y pagar para que se escribieran panegíricos, epopeyas y composiciones líricas o elegiacas. Sin embargo,

la realización efectiva de esas obras correspondía a los artistas. El papa Paulo III ordenó a Miguel Ángel que decorara la Capilla Sixtina, pero, desde luego, no pudo diseñarla. La arquitectura era diferente. Como la realización de una obra exigía grandes recursos y el trabajo de muchos hombres, el soberano tenía la posibilidad de actuar como arquitecto y crear el diseño.

En el reinado de Trajano, que precedió al de Adriano, Apolodoro de Damasco (c. 20-c. ¿130?), fue el ingeniero principal y encargado de las obras del emperador, y diseñó el foro de Trajano, un auditorio musical, los baños y una serie de arcos triunfales. El célebre puente de Trajano en el Danubio, que construyó Apolodoro, sirvió al emperador para demostrar que un simple río no podía detener la expansión del imperio. Con la construcción de ese puente, Trajano demostró «que no podía haber obstáculo en su avance contra los bárbaros situados al otro lado». Ese puente simbolizó la diferencia que existía entre el prudente Adriano y sus antecesores, inflamados de un impulso expansionista. Adriano destruyó el puente del Danubio ante el temor de que pudiera ayudar a los bárbaros a invadir el imperio.

Pero en lo que concierne a la arquitectura, Adriano hizo gala de la arrogancia del aficionado. Sus pretensiones como arquitecto eran causa de que la figura de Apolodoro le resultara irritante. La envidia que sentía Adriano hacia el gran arquitecto-ingeniero de su época engendró la leyenda de que el emperador prescindió de Apolodoro y luego lo hizo ejecutar. Dión Casio relataba todavía, un siglo después, los enfrentamientos entre Apolodoro y Adriano. En una ocasión en que el emperador Trajano estaba consultando con Apolodoro, Adriano interrumpió la conversación con un comentario. Al parecer, Adriano había realizado algunos dibujos arquitectónicos. Entonces, Apolodoro espetó a Adriano: «Márchate y continúa dibujando calabazas. No entiendes nada de estas cuestiones». Adriano nunca olvidaría la ofensa, pero cuando accedió al trono continuó valorando la opinión del profesional. Después de realizar el diseño del templo de Venus solicitó la opinión del arquitecto. Apolodoro replicó que el templo debería de haber estado situado en un lugar más elevado para que su estructura destacara más claramente. En cuanto al templo en sí mismo, añadió Apolodoro, las estatuas eran demasiado elevadas para la altura de la celia. «Pues de esta forma, si las diosas desean salir, no podrán hacerlo». Naturalmente, Adriano se sintió vejado, no sólo por las críticas sino especialmente porque en ese momento era imposible corregir los errores.

Si Adriano no fue un arquitecto experto, sí fue un constructor entusiasta e incansable, un modelo del gobernante cultivado. La nómina de emperadores romanos incluye megalomaniacos, paranoicos y parricidas, pero también sorprende el talento filosófico, poético y arquitectónico de aquellos emperadores romanos que trataban de alcanzar la inmortalidad en el arte. En este aspecto, Adriano destacó sobre todos los demás. Según escribió el implacable Dión Casio (¿155?-después de 230), «su personalidad le hacía sentirse no sólo de los vivos, sino también de los muertos». Podía haber incluido también a quienes aún no habían nacido, a quienes estaba

decidido a impresionar.

Adriano, nacido en Roma en el año 76, tenía sólo 9 años cuando murió su padre y quedó bajo la tutela del primo de su padre, el futuro emperador Trajano. Trajano no tenía hijos y Adriano se convirtió en el favorito del emperador; casó con la sobrina de Trajano y todo el mundo pensó en él como futuro heredero del trono. A la edad poco habitual de treinta años, cuando aún luchaba junto a Trajano en la lejana Dacia, fue nombrado pretor, y después de las habituales maniobras en la corte Trajano designó formalmente a Adriano como su sucesor poco antes de morir en el año 117.

Como emperador, Adriano aspiró a consolidar más que a extender el imperio. Viajó por todo el mundo romano desde las islas británicas a Palestina imponiendo disciplina y fortaleciendo las fronteras. En un periodo en que la ausencia de Roma constituía una incitación a la rebelión para los rivales ambiciosos, Adriano hizo gala de una gran confianza al realizar constantes viajes. La ejecución implacable de sus enemigos, que atribuía a otros, le ayudó a conservar el poder durante más de veinte años.

Los monumentos a las ambiciones, caprichos, aficiones y prejuicios de Adriano se multiplicaron por todo el imperio. En el norte de las islas británicas construyó una gran muralla desde Wallsend-on-Tyne a Bowness-on-Solway, que constituyó la frontera frente a los bárbaros. En uno de sus viajes al Asia Menor se enamoró de un hermoso joven llamado Antínoo (n. c. 110), que se convirtió en su acompañante habitual. En el año 130, Antínoo pereció ahogado en el Nilo y corrieron rumores de que se había sacrificado por alguna razón misteriosa. Para aliviar la pena del emperador se difundió el culto de Antínoo por todo el imperio y se esculpieron numerosas estatuas de él. Incluso se dio el nombre de Antinópolis a una ciudad de Egipto.

En los inicios del decenio de los años 130, Adriano prohibió la circuncisión, probablemente a causa de la aversión que despertaba en él la mutilación física, que le había llevado a considerar la castración como un crimen equiparable al asesinato. Pero no tuvo en cuenta que la circuncisión tenía un significado sagrado para los judíos. En el año 134, los judíos, dirigidos por Bar Kokhba, protagonizaron una insurrección en Judea para protestar contra la prohibición del ritual de la circuncisión por Adriano. Entonces, los funcionarios de Adriano suprimieron Judea, que se convirtió en la Palestina siria, al mando de un legado consular con dos legiones romanas. De esta forma, Adriano convirtió a los judíos en un pueblo «sin patria», iniciándose la diáspora judía.

Tertuliano (¿1607-230?), ensalzó a Adriano, al que consideraba «explorador de todo lo que es interesante» (*omnium curiositatum explorator*). El emperador hizo gala de su talento como administrador al codificar los edictos del pretor para fijar las leyes y al humanizar el trato de los esclavos. Su espíritu creativo se expresó con mayor fuerza en la arquitectura. Los restos de su villa de Tívoli, a unos 25 km de Roma, todavía despiertan la admiración de los turistas. El original palacio campestre, que se

extiende a lo largo de más de 1,5 km, exhibe toda su fantasía experimental. Allí, junto a las orillas de lagos artificiales y erigidos sobre suaves colinas, grupos de edificios celebran el espíritu viajero de Adriano en el estilo de las famosas ciudades que había visitado, con copias de lo que más le había impresionado. Los variados atractivos de los baños romanos complementaban las bibliotecas, terrazas, tiendas, museos, casas de juego, salas de reunión e interminables jardines, pensados para el deleite de los invitados. En la villa había tres teatros, un estadio, la sala de los filósofos y algunos grandes edificios cuyas funciones aún no se han podido desentrañar. Es esta una versión rural de la Casa Dorada de Nerón.

La significación histórica de Tívoli no reside tanto en su grandiosidad cuanto en la forma relajada en que las masas rectangulares griegas dan paso a todo tipo de curvas, bóvedas y cúpulas. El retiro del emperador de forma circular, el Teatro Marítimo, contenía salas de forma cóncava y convexa. Tívoli exhibía todas las formas concebibles de arcadas y ondulaciones. Había templos dedicados a un amplio elenco de dioses, entre ellos uno dedicado al dios grecoegipcio Serapis. La entrada de la Piazza d'Oro estaba cubierta por una curiosa bóveda en forma de calabaza, de un diseño similar al que había inducido a Apolodoro a ridiculizar al emperador. La nueva arquitectura de interiores se revelaba también en las formas externas. El exterior de la Piazza d'Oro expresaba la forma curvilínea del interior, que era el aspecto esencial de la construcción. La arquitectura de masas comenzaba a dejar paso a una arquitectura de grandes espacios, en la que, para quien contemplaba las construcciones desde el exterior, el aspecto predominante no era la gran masa de piedra, sino la creación de un nuevo mundo en el espacio interior.

Como había ocurrido con la renovación de la ciudad en el reinado de Nerón, el Panteón de Adriano, en el centro de Roma, constituye un nuevo ejemplo de cómo un acontecimiento catastrófico puede engendrar creatividad. En efecto, al igual que en el caso del Partenón, no era el primer edificio público que se construía en ese lugar. Allí había erigido antes otro Panteón Marco Agripa (¿64-17? a. C.), amigo de Augusto, pero había sido destruido por el fuego en el año 80. Reconstruido por Domiciano, un nuevo incendio destruyó la estructura en el año 110. Esto dio a Adriano su oportunidad.

En el nuevo Panteón, Adriano realizaría todas las posibilidades del hormigón y de la tecnología de la ingeniería al servicio de un diseño audaz. Sorprendentemente, el edificio de Adriano puede ser contemplado todavía gracias a que posteriormente fue consagrado como iglesia. Esta estructura fue tal vez el primer monumento antiguo diseñado como un interior. Al penetrar en él nos sentimos abrumados por el impresionante vacío de la cúpula circular de 43,3 metros de diámetro y de una altura exactamente igual. La luz natural que penetra a través de una claraboya circular abierta nos recuerda que el mundo natural persiste todavía en el exterior. Ocho pilares enmarcan una serie de espacios semicirculares que sirven de nichos. Pero los ojos del espectador se desplazan en dirección ascendente hacia la cúpula artesonada.

Los arquitectos modernos se sienten admirados ante la ingeniosidad de ese conjunto de arcos de hormigón reforzados con ladrillo utilizado para cubrir un espacio tan vasto, y durante 1800 años han soportado el peso de la enorme cúpula de hormigón. Esto fue posible porque se dio forma a la piedra artificial en el mismo lugar en el que se iba a utilizar. Para ello fue necesario construir primero un auténtico bosque de maderos, vigas y travesaños para realizar la cúpula hemisférica de madera sobre la cual verter el hormigón. El hormigón ocupa las nueve décimas partes del edificio y el ladrillo se utilizó tan sólo para dar cuerpo y fuerza al hormigón y para transmitir verticalmente el peso. El recubrimiento de mármol y los fragmentos de mosaico eran simplemente elementos decorativos, sin valor estructural.

El hormigón constituye el auténtico cimiento del edificio, en el sentido de que se utilizó para realizar un sólido anillo en el que descansa el resto, pues en los muros de la rotonda se realizaron una serie de cámaras separadas por una capa delgada de ladrillos, donde se vertía el hormigón. Cuando se secaba una capa se levantaba otra pared de ladrillo para practicar una nueva cámara donde verter más hormigón. Así fue levantándose el muro hasta llegar a la plataforma a partir de la cual la cúpula se curvaba hacia el interior. Allí se dispuso una cúpula de madera sobre la que se vertió el hormigón. Al mismo tiempo, se habían preparado moldes de madera para imprimir las formas de los artesones.

Los romanos consiguieron realizar algunas sorprendentes sutilezas con su tosca materia prima. Su hormigón incluía siempre un «agregado» de piedras fragmentadas. Esos fragmentos, más pesados que la mezcla básica de cal, puzolana y arena, aumentaban la masa del hormigón y su capacidad de soporte, y también aumentaban el peso. A medida que la estructura ganaba altura era menos necesario soportar peso y más deseable que el material fuera menos pesado. El estudio detallado del hormigón utilizado en los niveles más elevados del Panteón pone al descubierto una sutil y sorprendente variación. El peso del agregado utilizado en el hormigón disminuye en capas regulares conforme aumenta la altura del edificio. Los fragmentos más pesados del agregado se hallan en los cimientos y son menos pesados en la parte inferior de los muros. Por lo que respecta a la parte superior de la cúpula, el agregado del hormigón está formado por fragmentos de piedra pómez, una de las rocas volcánicas más ligeras.

La idea de realizar un complicado marco de madera lo bastante grande y fuerte como para soportar el peso del hormigón, como ocurre en la cúpula del Panteón, no estaba al alcance de la imaginación medieval, que creó, por tanto, una alternativa legendaria plausible. ¿No era posible acaso que los ingenieros de Adriano hubieran levantado un enorme túmulo circular de tierra en el interior del Panteón sobre el cual se habría moldeado la cúpula de cemento? Por supuesto, esto planteaba un nuevo problema, a saber, cómo sacar la tierra una vez se hubiera secado el cemento. También para ello imaginaron una solución. El astuto Adriano, se afirmaba, tuvo la previsión de ir arrojando monedas de oro a medida que se construía el túmulo, lo cual

constituyó un incentivo para que los trabajadores retiraran la tierra cuando el hormigón de la bóveda ya se había asentado.

El arquitecto que trabajaba con hormigón necesitaba dotes mucho mayores de organización y precisión que aquel que utilizaba la piedra como material de construcción, porque las piedras se podían tallar del tamaño adecuado, para luego encajarlas en el momento oportuno. Pero precisamente porque el hormigón era informe exigía mayor atención y sólo iba tomando forma a medida que se vertía en el lugar adecuado. En ocasiones, había que permitir que una capa de hormigón se secase completamente antes de disponer la siguiente, pero en otros casos era necesario mezclar las diferentes capas. Otras veces, como en los círculos horizontales superiores de la cúpula, el hormigón tenía que estar todavía húmedo para que fuera posible fijar las tejas en torno al óculo. Fue necesario sacar el máximo partido a los grupos de disciplinados trabajadores existentes en Roma. Mientras unos acudían a los puntos donde el mortero ya se había secado, otros subían y bajaban por las rampas para entregar el hormigón y los ladrillos de sustentación. Unos manejaban las poleas y otros trepaban por el andamio de madera que se había dispuesto en el interior, para colocar placas de mármol o rosetas de bronce.

Una vez se retiró todo el entramado de maderas, el visitante se sentía en un cosmos creado por el hombre. Cuando el sol, «el ojo de Zeus», se derramaba por el óculo situado en el remate de la cúpula, el edificio entero se convertía en un planetario. Al describir el efecto de esa luz celestial en el cosmos creado por el hombre algunos hablaban de una «epifanía», una manifestación súbita de un ser de otro mundo. «Panteón» significaba el templo de todos los dioses (*templum deorum omniurri*). «Tal vez se le ha dado este nombre —afirmaba un siglo más tarde el historiador Dión Casio (¿155?,-después de 230)— porque entre las imágenes que lo decoraban figuraban estatuas de muchos dioses, incluidos Marte y Venus, pero yo creo que el nombre responde al hecho de que debido a su cúpula el Panteón recuerda a los cielos». Se conjugaban en ese edificio el simbolismo religioso y el simbolismo imperial, porque los dominios romanos eran tan extensos como los cielos, que eran a un tiempo el lugar donde habitaban los dioses y «la bóveda del imperio». Sólo un templo de todos los dioses podía glorificar a un Estado que abarcaba al mundo entero y los romanos llamaron a su Panteón el templo del mundo.

Todavía contenía este mensaje un milenio más tarde. Stendhal lo calificó como la encarnación de lo sublime y Shelley, «confesando su admiración», relató sus impresiones el 23 de marzo de 1819:

El efecto que produce el Panteón es totalmente distinto al que produce San Pedro. Aunque su tamaño sólo es la cuarta parte de San Pedro, es, por así decirlo, la imagen visible del universo. La idea de magnitud se pierde en la perfección de sus proporciones, como cuando se contempla la cúpula ilimitada del cielo. Está abierto al cielo y su gran cúpula recibe la luz de la siempre cambiante iluminación del aire. Las nubes del mediodía sobrevuelan el edificio y por la noche se divisan las estrellas con su brillo intenso a través de la oscuridad azul, las estrellas que penden inmóviles o que se desplazan entre las nubes en pos de la Luna en movimiento. Lo visitamos a la luz de la Luna ...

Aunque el Panteón aparece maravillosamente intacto en su perfección abovedada, ha sufrido pequeños desperfectos. La estructura que contemplamos en la actualidad no es el Panteón que Adriano consagró en el año 128. Originalmente, frente al edificio existía un patio rectangular de columnas de la misma longitud que el propio templo. Algunos visitantes modernos muestran su desagrado ante la visión del pórtico actual rematado por un frontón. Pero dado que se trata de un edificio circular es necesario que se señale claramente la entrada del mismo. El helenófilo Adriano resolvió esta cuestión mediante una estructura convencional que habría satisfecho a Vitrubio y que tal vez siguió las especificaciones de su manual. Pero si este aspecto se mostró fiel a la tradición, Adriano planteó también novedades radicales. El primer Panteón, construido por Agripa (c. 25 a. C.), era notable por sus cariátides según los tradicionales órdenes griegos. Adriano centró sus esfuerzos en la cúpula. En la rotonda del Panteón se manifiestan las sutiles relaciones entre el cuadrado, el círculo y la figura humana que había especificado Vitrubio. Fueron precisamente estas proporciones vitrubianas las que despertaron la admiración de Leonardo da Vinci. La cúpula se eleva a partir de un muro que tiene exactamente su misma altura. En la sección vertical la rotonda es un semicírculo trazado en la porción superior de un cuadrado y el radio de la cúpula mide, al parecer, lo mismo que la altura interior del cilindro.

La conservación del Panteón, a pesar del furor antipagano de los primeros siglos de la Edad Media, es en sí misma un milagro. Afortunadamente, el edificio estaba todavía en pie en el año 608, cuando el emperador de Constantinopla, Focas, permitió al papa Bonifacio IV que lo consagrara como iglesia «después de que se hubiera retirado toda la inmundicia pagana... para que desde ese momento tuviera lugar la conmemoración de los santos allí donde antes adoraba no a los dioses sino a los demonios». El Panteón había sobrevivido durante los cinco siglos intermedios, mientras se derrumbaban los edificios contiguos. El emperador bizantino Constancio II visitó Roma durante el tiempo suficiente como para llevarse las tejas de bronce dorado de la techumbre, que no tardaron en arrebatarse los piratas árabes en la costa de Sicilia. Los papas intentaron mejorar la estructura levantando unas torres en la parte frontal del edificio. Por su parte, el beligerante y pródigo papa Urbano VIII (1568-1644; papa de 1623 a 1644), miembro de la familia aristocrática florentina de los Barberini, aliado de Richelieu y protector, en un principio, de Galileo, al que luego condenó, era un gran amante de la arquitectura. Fue mecenas de Bernini y le entusiasmaba el Panteón. En el año 1632, ordenó realizar la siguiente inscripción en la parte posterior del pórtico: «el Panteón, el edificio más célebre del mundo entero». (*Pantheon aedificium toto terrarum orbe celeberrimum*). Luego procedió a retirar las placas de bronce de la techumbre del pórtico del Panteón para utilizarlas en uno de sus proyectos constructivos. «Lo que no hicieron los bárbaros —satirizó el ingenio romano— lo hicieron los Barberini». (*Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini*). Al parecer, el metal del Panteón se utilizó para fundir ochenta cañones

que se emplazarían en Castel Sant'Angelo, el colosal mausoleo circular de piedra que construyó Adriano para albergar sus restos. Urbano VIII argumentó que era mejor que el metal sirviera para defender la Santa Sede que para evitar la lluvia en el pórtico del Panteón. De todas maneras, hay que decir que el Panteón conserva todavía las puertas originales de bronce.

Pese a haber sufrido pequeñas profanaciones, el Panteón se ha conservado como el gran símbolo de una nueva era en la arquitectura. Hasta el siglo xx le acompañó la reputación de poseer la cúpula más grande que nunca se hubiera construido (43,3 m de diámetro). Si Adriano dejó una audaz impronta en la arquitectura de Roma y de Occidente, hizo gala de una curiosa renuencia a inscribir su nombre. Después de reconstruir el Panteón de Agripa, en lugar de dejar su nombre confundió a los historiadores restaurando la inscripción original de Agripa: «Marco Agripa, hijo de Lucio, tres veces cónsul, lo construyó». (*M. AGRIPPA. L. F. COS. TERTIUM fecit*). Pero las fechas que figuran en los ladrillos no permiten albergar duda alguna de que el Panteón fue construido entre los años 118 y 128, durante el reinado de Adriano. Probablemente, no fue tanto la modestia como una decisión premeditada lo que le llevó a negarse a firmar el monumento arquitectónico más extraordinario de la época. No en vano los antiguos consideraban a Adriano un personaje misterioso, «tacaño y generoso, falso y franco, cruel y compasivo, siempre cambiante en todas las cosas». En 1520, Rafael (1483-1520) solicitó ser enterrado allí. En el siglo xix, el Panteón acogería los restos de los dos primeros reyes de la nueva nación italiana.

Una de las creaciones más memorables del polifacético Adriano es el poema elegíaco que escribió en su lecho de muerte:

Animula vagula blandula,
Hospes comesque corporis,
Quae nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula,
Nec, ut soles, dabis iocos. *Ad animam suam*
Pequeña alma errabunda,
cariñosa huésped y compañera de mi cuerpo,
que ahora has de marchar hacia lugares
amarillentos, rígidos, desnudos,
y, contra tu costumbre, no harás chanzas.

Adriano creó un grandioso lugar para el descanso de su cuerpo. Su mausoleo, que luego sería el núcleo central del Castel Sant'Angelo, comenzado en el año 135, tres años antes de su muerte, es aún más visible y familiar para el turista que el Panteón. Los mausoleos solían ser edificios circulares, y éste también lo es, un vasto tambor de piedra recubierto de mármol y rodeado de estatuas. La parte central estaba rematada por un jardín colgante al estilo babilónico. Quiso que fuera grandioso para imitar la tumba de su ídolo Augusto, pero superó con mucho su magnificencia. Fue también un monumento final a la fenecida arquitectura de masas, pues su interior carece de importancia, siendo únicamente una cámara funeraria. Sería también el escenario del

último y trágico acto de la ópera *Tosca* de Puccini. El futuro de la arquitectura pública occidental residía en la fértil supervivencia del Panteón.

La Gran Iglesia

El cristianismo tenía sus propias razones para transformar la arquitectura. Tanto en el culto griego como en el culto romano, a los cuales sustituiría el cristianismo, el templo era la morada del dios. La estatua de Atenea se hallaba en la celia, la cámara interior del Partenón a la que sólo tenían acceso los sacerdotes. El público ofrecía sus oraciones en el altar situado en el exterior, así como en el curso de los juegos, carreras de caballos o certámenes musicales, cuyo climax anual era la procesión durante la fiesta de las panateneas. En el cristianismo, el templo se convirtió en una iglesia, un lugar de reunión en el interior. Adoptó su nombre del término griego que significa reunión, *ekklesia* (de donde deriva la palabra «eclesiástico»), que indicaba tanto el edificio como la comunidad que se reunía en su interior.

La iglesia cristiana siguió la tradición de la sinagoga judía, que también era un lugar de reunión. «Sinagoga», lugar de reunión de los judíos, centro de culto y de estudio, procedía del griego «reunir» (*synageiri*). Pero en su evolución, la arquitectura eclesiástica tomaría un mayor número de elementos de los edificios públicos romanos que de la sinagoga. Como hemos visto, la basílica romana, con su amplio espacio interior rectangular, diseñado para albergar los baños o la administración de justicia, era adecuada para la congregación, la oración y la liturgia cristianas. El ábside, que ocupaba uno de sus extremos, con su plataforma elevada donde se sentaban los jueces, se adaptó fácilmente para el altar en el que el sacerdote era visible desde todos los lugares del edificio mientras celebraba la misa. La arquitectura griega clásica de columnas y vigas, de masas ornamentadas para impresionar al espectador que la contemplaba desde el exterior, no se adaptaba adecuadamente a las necesidades de la liturgia cristiana. Sin embargo, algunas de las iglesias cristianas primitivas (como la de San Pablo en Roma) eran de ese tipo de construcción con la techumbre formada por un entramado de madera. Las iglesias cristianas necesitaban amplios espacios *interiores* y, asimismo, las techumbres abovedadas, los arcos y las cúpulas que subrayaban el ansia compartida de los congregados en oración por elevarse a otro mundo. Pero las bóvedas y las cúpulas no aparecieron en las iglesias occidentales hasta el siglo VI.

La cúpula, cuya aparición había sido posible gracias al hormigón romano, dio una nueva grandeza al ambicioso espacio interior. Sin embargo, ni siquiera el diámetro de una cúpula tan ingente como la del Panteón era suficiente para los millares de los fieles cristianos que habían de congregarse para la ceremonia y la oración y, por otra parte, no era adecuada para la liturgia cristiana. Tenía que aparecer un esquema diferente. Sin embargo, el Panteón había dejado una huella indeleble en la arquitectura y durante 18 siglos el esquema del Panteón, de una elevada rotonda

cupulada que se elevaba tras una entrada construida a la manera de un templo griego, reaparecería por todo Occidente y sobreviviría a una sucesión de estilos distintos, renacimiento, barroco, rococó y moderno. Los legionarios romanos construyeron un edificio circular de piedra abovedado en la remota Escocia, en [la antigua] Yugoslavia (Split) se erigió para Diocleciano un mausoleo similar al Panteón y hay testimonios que indican que la primera iglesia construida en el Santo Sepulcro de Jerusalén se atenía a un plano similar. Son innumerables las iglesias cristianas primitivas que aún nos hacen pensar en el Panteón. Los arquitectos más importantes del Renacimiento tuvieron como modelo ese edificio al que llamaron Santa María Rotonda. El Panteón fue reencarnado una y otra vez en distintas variantes llenas de encanto por Palladio y sus discípulos y por diversos imitadores en la campiña inglesa. Ningún diseño arquitectónico basado en el modelo de la Grecia clásica ejerció una influencia tan amplia, tan versátil y tan duradera.

En el curso de su largo reinado, el emperador Justiniano (483-565; reinó 527-565) hizo nuevamente del Mediterráneo un lago romano y celebró el climax de la cristiandad romana antigua. Restauró la estructura del imperio en África, España e Italia con la colaboración de sus extraordinarios generales Belisario y Narsés y restituyó la capital oriental en Constantinopla. Su monumento más duradero fue la Gran Iglesia.

Pero en el panorama cultural de Occidente no se ha reservado el lugar que merece a Justiniano, el emperador que realizó las esperanzas cristianas. Bizancio sobrevive únicamente en nuestra visión superficial, lo cual es de lamentar, porque su situación en el límite oriental del imperio romano fue una fértil frontera en la que el mundo romano entró en contacto con lo nuevo y lo exótico. La obra perdurable de Justiniano tendió un puente entre el tiempo y el espacio, entre este mundo y el otro, entre lo sagrado y lo profano. Su trayectoria revela la movilidad social existente en el imperio de Oriente durante ese periodo y muestra que, con una cierta dosis de fortuna, incluso la carrera hacia el trono imperial estaba abierta al talento. Justiniano, cuyo nombre era Petrus Sabbatius, nació en el seno de una oscura familia de campesinos en una aldea de lo que más tarde sería [la antigua] Yugoslavia. Tuvo la fortuna de que su tío, el capaz y ambicioso Justino, se había trasladado a Constantinopla, donde hizo carrera en el ejército del emperador. El joven Petrus Sabbatius debía de tener 8 años cuando su tío envió a buscarle y lo proyectó hacia la alta sociedad de la capital. Justino era un hombre de escasa cultura. Se dice que para escribir su nombre tenía que utilizar un sello de madera. Pero proporcionó a su sobrino una sólida educación en griego y en latín y le ejercitó para la carrera militar. Cuando Justino (452-527) accedió al trono imperial en el año 518, siendo ya casi un anciano, hizo de Justiniano su principal consejero y luego, en el año 527, le nombró coemperador, pocos meses antes de su muerte. Cuando Justiniano se convirtió en emperador único, alimentaba el grandioso designio de unificar el imperio y dar una nueva unidad a la cristiandad.

Mucho de lo que consiguió Justiniano lo debió a su mente ordenada y organizada

y a su imaginación ambiciosa, aunque voluble. Inspirado por el poder de las ideas, creía ser un teólogo, pero donde demostró su auténtico talento fue en su labor como legislador. Cuando accedió al trono en el año 527, las instituciones del derecho romano eran una herencia desordenada. Para codificar y clarificar el derecho romano y hacer de él un corpus que pudiera ser enseñado recurrió a un brillante jurista, Triboniano (muerto en 545), que compartía su pasión por el orden jurídico y poseía la experiencia y los conocimientos técnicos necesarios. Seis años de trabajo de Triboniano y de los 16 juristas que constituían la comisión que presidía fueron necesarios para realizar la codificación secular más importante de la historia. Justiniano esperaba «con la ayuda de Dios todopoderoso... limitar la duración de los procesos legales reduciendo la multitud de decretos». El *Código* de Justiniano (*Código*, 529) proveyó una selección definitiva de decretos imperiales y se enviaron copias a todas las provincias.

Además, el prodigioso *Digesto* (533) tenía el objetivo utópico de reducir de forma permanente el número de opiniones legales. La comisión examinó 2000 libros escritos por juristas de prestigio, reduciéndolos a una veinteaava parte al seleccionar sólo aspectos de valor perdurable. El nuevo manual elemental, los *Instituta*, tenía fuerza de ley. No sin optimismo, el emperador previó realizar comentarios. Aunque el griego era la lengua que hablaba la mayor parte de los ciudadanos de Constantinopla, la comisión realizó su trabajo en latín, lengua nativa de Justiniano. El *Corpus iuris civilis*, nombre que se dio al conjunto de la obra de codificación, no tuvo competidor posible en Occidente durante 1300 años y el imperio romano pervivió en la realización jurídica bizantina de Justiniano.

Como veremos, tal vez no habríamos recibido este legado si Justiniano no se hubiera casado con la atractiva y mundana Teodora, una de las tres hijas de un cuidador de osos del hipódromo de Constantinopla. Ya de niña, Teodora comenzó su carrera como tramoyista de su hermana mayor, quien, según Procopio, «era ya una de las ramerías más populares del momento... Cuando tuvo la edad suficiente y estaba plenamente desarrollada, se unió a las mujeres en el escenario y a no tardar se convirtió en cortesana, del tipo de las que nuestros antepasados llamaban “la hez del ejército”». Su energía sexual llegó a ser proverbial. «Frecuentemente acudía a una fiesta con diez jóvenes o más, todos ellos en el cénit de su vigor físico y con la fornicación como único objetivo en su vida, y yacía con todos los comensales por turno durante toda la noche. Cuando los había agotado a todos ellos, recurría a los criados, hasta treinta en algunas ocasiones, y copulaba con cada uno de ellos, pero ni siquiera entonces veía satisfecha su lascivia». ¿Quién podría predecir que se convertiría en la fiel esposa de un emperador, en una apasionada teóloga cristiana y en la emperatriz más poderosa de la historia del imperio romano?

De forma repentina e inexplicable, Teodora abandonó su vida licenciosa, se instaló en una casa modesta próxima al palacio y comenzó a ganar su sustento como hilandera. Justiniano, atraído por la belleza, el ingenio, la inteligencia y la juventud

de Teodora, decidió desposarse y convenció a su tío, el emperador Justino, para que elevara a Teodora a la condición de patricia. La ley romana prohibía todavía que un senador contrajera matrimonio con una actriz y la tía de Justiniano, la emperatriz Eufemia, de moral muy estricta, no estaba dispuesta a tolerar la presencia de una ramera en palacio. Pero al morir Eufemia en el año 525 se vio con las manos libres para casarse con Teodora, como así lo hizo. Entonces la hizo coronar con el nombre de Augusta, lo que le dio un cierto aire de divinidad, y durante el resto de su vida compartió el poder imperial.

Como en Constantinopla no existían partidos políticos, las pasiones políticas frustradas se expresaban en la actividad deportiva. El hipódromo de Constantinopla —con una extensión de unos 700 metros por 200—, que serviría de modelo para los estadios modernos, había sido completado por Constantino en el año 330 y era el más grande del mundo antiguo. El hipódromo se llamaba así porque había sido construido para las carreras de caballos, pero era también un lugar de entretenimiento del pueblo con enfrentamientos a muerte de hombres y animales. Cuando accedió al trono Justiniano en el año 527, el apasionamiento de los dos bandos de los azules y los verdes alcanzaba su máxima expresión en el hipódromo. Justiniano se identificaba con los azules, que años atrás habían protegido a Teodora y a sus hermanas a la muerte de su padre, el cuidador de osos. Individuos de ambos bandos se unieron contra las reformas de Justiniano en la que se conoció como la sedición de Nika (Victoria). Reunidos en el hipódromo, exigieron a Justiniano que sus ministros cesaran, exigencia que fue aceptada por el emperador.

El indeciso Justiniano se dispuso a huir, pero la enérgica Teodora le convenció para que no lo hiciera y dirigió a su general Belisario contra la multitud del hipódromo. Fueron masacradas casi 30 000 personas, y una gran parte de Constantinopla resultó totalmente destruida en un incendio. Justiniano y Teodora conservaron el poder, lo que hizo posible que sobrevivieran para la posteridad los monumentos que construyeron.

Una vez más, la catástrofe sirvió de catalizador de la creatividad. Como había ocurrido con ocasión del incendio de Roma cinco siglos antes, que había permitido a Nerón dar rienda suelta a su capacidad creadora, el holocausto de la sedición de Nika en Constantinopla en el año 532 fue la ocasión propicia para Justiniano.

La iglesia que había construido Constantino sobre los cimientos de un templo pagano en el año 325 había sido destruida por el fuego en el año 415. Fue reconstruida y nuevamente destruida en el curso de la rebelión Nika.

Por consiguiente, la iglesia no era más que un montón de ruinas —afirma Procopio—. Pero el emperador Justiniano construyó, poco tiempo después, una iglesia tan bella que si alguien hubiera preguntado a los cristianos antes del incendio si desearían que la iglesia fuera destruida para ser sustituida por la que ocupó su lugar, y les hubieran mostrado una maqueta del edificio que ahora contemplamos, creo que habrían rogado para que su iglesia fuera destruida sin dilación, para que el

edificio pudiera adquirir su forma actual.

Mientras el emperador hacía llegar artesanos del mundo entero, Dios ofreció de inmediato los arquitectos: «Antemio de Tralles, el mejor conocedor del hábil oficio que se conoce como el arte de la construcción» y, junto con él, Isidoro de Mileto. Los planos estuvieron preparados en menos de seis semanas y el 23 de febrero del año 532, sólo 39 días después de que se produjera el gran incendio, comenzaron las obras en la Gran Iglesia de Justiniano.

Antemio (muerto antes de 558), que procedía de una familia culta asentada cerca de Esmirna, en la zona occidental del Asia Menor, fue el último de los grandes arquitectos del imperio romano. Era un hombre de talento polifacético que había recibido una educación cosmopolita en Alejandría. Durante la Edad Media se hicieron célebres sus obras de matemáticas y geometría sobre las propiedades de conos y parábolas. Se le atribuía haber sido el primero en demostrar que se podía trazar una elipse mediante una cuerda enrollada en torno a dos puntos fijos. Fascinado por las propiedades de los espejos, realizó un trabajo sobre este tema que todavía se utilizaba en el siglo XVIII. Pero era también un bromista. En una ocasión en que perdió un proceso legal en Constantinopla ante un tal Zenón, colocó secretamente un ingenio movido por vapor en la bodega de Zenón para hacer que temblara el edificio, lo que obligó a Zenón a abandonar su casa ante el temor de que se tratara de un terremoto. Cuando llevaron a Antemio ante Justiniano, el emperador se limitó a decir que sus poderes imperiales no podían competir contra el trueno de Zeus y los terremotos de Poseidón.

En Constantinopla no era difícil encontrar constructores, que trabajaban según las normas que dictaban sus conocimientos prácticos. Desde la época de Constantino, las iglesias se atenían casi siempre al diseño tradicional de la basílica, una sala rectangular con una techumbre inclinada o abovedada. Ese tipo de techumbre se utilizaba también para las iglesias de forma circular o hexagonal que se levantaban en las tumbas de los mártires. Los arquitectos favorecían este tipo de estructuras simples. Para una arquitectura en la que se mezclaban formas y espacios eran necesarios los conocimientos matemáticos refinados que tenía Antemio sobre los conos, parábolas y elipses.

No es fácil definir con exactitud el papel que desempeñó Justiniano en la creación de la Gran Iglesia. Casi con toda seguridad suyo fue el diseño general. Como hemos visto, la arquitectura daba al aficionado, si se trataba de un soberano, una oportunidad única de convertirse en creador y el temor al emperador hacía que automáticamente se le atribuyeran todas las grandes obras de arquitectura construidas durante su reinado. Puesto que era obligación del monarca complacer a su pueblo mediante grandes obras públicas, los monumentos de la Antigüedad llevan generalmente el nombre de los soberanos reinantes. Según Procopio, la misión de Justiniano era «vigilar todo el imperio romano y, en la medida de lo posible, reconstruirlo». Tal vez por orden de Justiniano, o al menos con su estímulo, Procopio escribió su tratado *De*

aedificiis, en el que describía las obras arquitectónicas del emperador «para que en el futuro no ocurra que quienes las vean se nieguen a creer, debido a su gran número y tamaño, que son, realmente, las obras de un solo hombre».

El más sublime de los edificios de Justiniano ha sobrevivido y nos es posible admirarlo. La Gran Iglesia, como se denominaba, conocida en griego como Hagia Sophia —iglesia de la sabiduría sagrada— conjugaba mejor que ningún edificio anterior los nuevos rasgos de la revolucionaria arquitectura romana y a una escala que hasta ese momento se consideraba imposible. Construir una Cúpula del Mundo sobre la mayor basílica que se hubiera construido nunca exigiría profundos conocimientos de geometría, matemáticas e ingeniería. El resultado sería un nuevo sentimiento mistificador del espacio interior y de la relación entre este mundo y el del más allá.

Esta nueva suntuosidad respondía más a motivos eclesiásticos que teológicos. Para los primeros cristianos, un recinto sencillo (o incluso una gruta o una catacumba) eran suficientes para el culto, pero en el siglo IV, cuando el cristianismo estaba bajo la protección del emperador romano, la Iglesia comenzó a imitar la pompa y el esplendor del Estado. Entonces, no bastaba ya con el interior desnudo de la basílica. Lo que se necesitaba era una basílica abovedada, pero esto planteaba nuevos problemas arquitectónicos. En el Panteón, una cúpula que cubría un espacio circular, los muros de la rotonda constituían un soporte uniforme. Pero ¿cómo disponer una cúpula sobre una planta cuadrada? ¿Cómo conjugar una elegancia sólida con un espacio abierto para la reunión de los fieles?

Se trataba de un problema de geometría y de ingeniería. Para solucionarlo se podía recurrir a las pechinas, piezas triangulares esféricas en cada extremo de la estructura de soporte para sostener la base de la cúpula. La primera gran cúpula en la que se utilizó ese sistema es la de la Gran Iglesia de la Sabiduría Divina de Justiniano, monumento al dominio de la geometría y de la ingeniería de Antemio. Otro sistema menos elegante era el de la trompa, que transformaba poco a poco el cuadrado en una forma circular para soportar la cúpula. En años posteriores se añadirían algunas en Santa Sofía. El «secreto» de disponer la cúpula sobre una planta cuadrada fue la gran contribución de Bizancio a la arquitectura. Fue también un símbolo de los esfuerzos bizantinos para apoderarse del esplendor de este mundo para embellecer el otro. Procopio describe el resultado:

La iglesia se ha convertido en un espectáculo de maravillosa belleza, abrumadora para quienes la contemplan, pero increíble para quienes sólo han oído hablar de ella... Sin embargo, no parece descansar sobre una sólida manipostería sino cubrir el espacio con su cúpula dorada suspendida en el cielo... Aunque dirigen su atención a todas partes y observan con el ceño fruncido todos los detalles, los observadores no consiguen comprender la gran pericia técnica y siempre se alejan abrumados por lo que han contemplado... Gracias a numerosos sistemas el emperador Justiniano y los arquitectos Antemio e Isidoro consiguieron dar estabilidad a la iglesia, que parece estar suspendida en el aire.

Hay que decir, de paso, que la cúpula que se elevaba sobre el punto central de una basílica sugeriría una planta cruciforme en las futuras iglesias, tanto en los edificios

de planta de cruz romana como de cruz griega.

Después de la del Panteón, la de la Gran Iglesia es la cúpula más grande que se conserva de la Antigüedad y el espacio abovedado más amplio hasta los tiempos modernos. La cúpula actual tiene una altura de 55 metros, en un edificio de 73 metros de largo y 71 metros de ancho. En parte, los problemas de construcción derivaban del hecho de que en la época de Justiniano se había perdido o descuidado la utilización del hormigón, lo que hacía más difícil conseguir una estructura rígida que trasladara hacia la parte inferior tan enorme empuje. Los principales materiales estructurales eran la piedra tallada y el mármol, el ladrillo cocido, el hierro forjado y el plomo. La piedra se utilizaba en los pilares y otros puntos que debían soportar la mayor presión y los ladrillos en la construcción de los muros, arcos y bóvedas. La ensambladura de la piedra se realizaba mediante grapas, espigas y varillas de hierro. Para evitar futuros incendios, Justiniano había impedido el uso de la madera. Para unir las hiladas de piedra no se utilizaban cal y asfalto sino plomo que se vertía en los intersticios.

Puesto que no había problemas económicos, Justiniano utilizó su poder imperial para hacer llegar materiales de todas partes. Pablo el Silencioso, de la corte de Justiniano, ensalza en sus poemas los mármoles de todos los colores y texturas: negro con rayas blancas del Bósforo, verde de Caristo o Esparta en Grecia, policromo de Frigia, púrpura plateado de Egipto, vetado de rojo y blanco de las montañas del Tauro en Asia Menor y amarillo de Libia, que producía el efecto de prados de flores fantásticas. Según Procopio, Justiniano «había reunido a todos los trabajadores especializados de toda la tierra». Un centenar de maestros de obras, cada uno de ellos con cien hombres a su mando, constituían un número total de 10 000 trabajadores. «Y cincuenta capataces con sus hombres construían la zona derecha de la iglesia y otros cincuenta la izquierda, de manera que gracias a su rivalidad y su celo la estructura se elevó rápidamente».

Su espectacular creación fue un vasto interior de extraordinaria complejidad. La amplia nave que se extendía hacia el este y el oeste terminaba en cada uno de los extremos en un semicírculo coronado por una semicúpula y cada una de las semicúpulas estaba flanqueada por dos exedras semicirculares, a su vez coronadas por otras semicúpulas más pequeñas. Sobre todo ello se elevaba la cúpula central, que producía la impresión de sostenerse por sí sola desde el anillo que formaban las cuarenta y dos ventanas arqueadas dispuestas una junto a otra en el lugar en que se elevaba la cúpula desde la base de la basílica. La cúpula no parecía estar apoyada sobre la piedra, sino suspendida en el cielo por una cadena dorada, que hacía que el edificio resultara «maravilloso en su encanto, pero aterrador por causa de la aparente inseguridad del conjunto». No sólo resultaba milagroso construir una cúpula tan elegantemente sobre un rectángulo, sino que aquella parecía descansar en un anillo de luz, algo que los propios romanos nunca habían conseguido.

El interior parecía estar «no iluminado desde fuera por el sol, sino que... el resplandor toma cuerpo en el interior», producido por la variedad de mármoles

procedentes de todo el mundo y por los relucientes mosaicos. Diversos objetos de oro, plata y cobre llenaban las innumerables hornacinas. Las dos naves laterales estaban separadas de la nave central mediante columnas con capiteles dorados. Del borde de la cúpula colgaban cadenas de latón que sostenían lámparas de aceite, de plata, provistas de mechas titilantes. El iconostasio de plata, la mampara que separaba el presbiterio, reproducía imágenes de Cristo, la Virgen María y los apóstoles, y las puertas estaban adornadas con monogramas de Justiniano y Teodora. A Pablo el Silencioso le deslumbraron las cortinas rojas que se extendían en torno al altar, donde se representaba a Cristo en «una túnica reluciente de oro, como los rayos de la aurora de dedos rosados, que le cubre hasta las divinas rodillas, y en un chitón de intenso color rojo como consecuencia del tinte de la concha tibia».

¿Sería superada alguna vez la Gran Iglesia como lugar de culto? «Cuando alguien entra en esta iglesia para orar —señala Procopio— comprende de inmediato que su belleza no se ha conseguido gracias al poder y a la habilidad del hombre, sino por la influencia de Dios... Y esa sensación no se experimenta únicamente cuando se entra en la iglesia por primera vez, sino... en cada ocasión, como si fuera la primera vez que se ve». Justiniano experimentó esa emoción en el momento en que penetró en el edificio una vez terminado.

El 27 de diciembre del año 537 se retiraron los andamios del interior de la iglesia, que pudo ser finalmente contemplada en su brillante esplendor. Justiniano salió de su palacio para dedicar la Gran Iglesia en un carro tirado por cuatro caballos. Asistió al sacrificio de un millar de bueyes, seis mil ovejas, seiscientos ciervos, un millar de cerdos y diez mil aves de corral y entregó gran cantidad de alimentos a los pobres y necesitados. «Luego el emperador Justiniano continuó su camino con la cruz y el patriarca, pero al entrar en las puertas reales [a la entrada de la nave] dejó la mano del patriarca y entró solo en el ambón y, extendiendo sus brazos hacia el cielo, gritó: “gloria a Dios, que me ha hecho digno de realizar esta obra. ¡Oh Salomón, te he superado!”».

Construir la Gran Iglesia en cinco años, diez meses y cuatro días constituyó una hazaña, pero los acontecimientos posteriores indican que tal vez la cúpula se erigió demasiado apresuradamente. Quizá el audaz diseño era más un monumento a las especulaciones geométricas de Antemio que a su experiencia arquitectónica. Algunos historiadores críticos afirman que demostró ser un aficionado. La cúpula construida por Antemio ejercía un peligroso empuje hacia el exterior. En el plazo de veinte años, en agosto del año 553 y en diciembre del año 557, sendos terremotos agrietaron la cúpula, y el 7 de mayo del año 558 se derrumbaron una gran parte de la cúpula, la semicúpula adyacente y el arco de la parte oriental del edificio. Por fortuna, el resto de la estructura permaneció en pie. Justiniano ordenó la inmediata reconstrucción de la cúpula, que corrió a cargo de Isidoro el Joven, sobrino de aquel Isidoro que había ayudado a Antemio. Es esta segunda cúpula, más alta y más estable, la que ha sobrevivido. Probablemente, a Isidoro hay que concederle un lugar de honor en la

creación arquitectónica. Para soportar esta segunda cúpula construyó «auténticas» pechinas, independientes de la cúpula a la que sostenían, y dispuso un apoyo adicional con una nueva hilada de manipostería pesada en el exterior, en la base de la cúpula.

El edificio sufrió los ataques milenarios de la naturaleza y del hombre y sobrevivió. Los terremotos de 989 y 1344 agrietaron y derrumbaron algunos de los arcos y semicúpulas, que fueron convenientemente reparados. Cuando Constantinopla fue ocupada por los cruzados en el año 1204, éstos se llevaron consigo los tesoros de oro y plata. Los vientos cambiantes de la ortodoxia cristiana también cobraron su precio. Los iconoclastas que condenaron las imágenes religiosas y el culto a los iconos estaban encabezados por el emperador León III en el año 726. Los adoradores de iconos fueron perseguidos y Santa Sofía fue redecorada para cubrir las imágenes diabólicas.

La Gran Iglesia conoció también una vida azarosa durante la época moderna. Primero fue el sorprendente símbolo de la conquista del cristianismo por el islam. Después de una de las batallas más decisivas de la historia, el sultán Mehmet II, impertérrito ante la cadena defensiva situada en el Cuerno de Oro, transportó su flota por tierra desde el Bósforo. Constantinopla cayó el 29 de mayo del año 1453. El conquistador musulmán entró en la ciudad, según relata Gibbon, «acompañado de sus visires y sus guardias, todos los cuales... eran vigorosos como Hércules, diestros como Apolo y equivalentes en la lucha a diez hombres de la raza común de los mortales... Siguiendo sus instrucciones, la metrópoli de la Iglesia occidental se transformó en una mezquita; se retiraron los ricos instrumentos de la superstición, se derribaron las cruces, y los muros, que estaban cubiertos de imágenes y mosaicos, fueron lavados y purificados para restituirlos a un estado de desnuda sencillez». Como consecuencia, «la cúpula de Santa Sofía, el cielo terrenal, el segundo firmamento, el vehículo del querubín, el trono de la gloria de Dios, fue despojado de las ofrendas seculares; y el oro y la plata, las perlas y las joyas, los cálices y los ornamentos sacerdotales se utilizaron inicualemente para el servicio de la humanidad». Se añadieron minaretes y una gran araña, y en lugar de los brillantes mosaicos, sencillos discos caligráficos de letras árabigas que ensalzaban a Alá y al Corán.

La Gran Iglesia fue una mezquita durante 500 años y desde entonces nunca se ha celebrado en ella el culto cristiano. En 1921, se permitió al Instituto Bizantino de Norteamérica que comenzara a descubrir y limpiar los mosaicos. Luego, en 1935, Kemal Atatürk (1881-1938), primer presidente de la república turca, convirtió la Gran Iglesia, la gran mezquita, en un museo. Así, adquirió la condición de símbolo grandioso del poder de la piedra, de la superioridad del arte sobre la política y también, tal vez, sobre la religión.

Un camino inédito: el triunfo japonés de la madera

La creencia occidental en un Dios Creador y en el hombre creador ha conllevado la convicción de que es necesario dominar a la naturaleza. Pero los japoneses, por ejemplo, que no poseían un Dios Creador ni un mito acerca de los inicios como en Occidente, encontraron un camino distinto y han hecho de la naturaleza su aliada. Su mundo, al igual que el de Hesíodo, es el producto de la procreación. Las divinidades masculina y femenina, Izanagi e Izanami, se hallaban sobre el Puente Flotante del Cielo y lanzaron hacia el océano situado debajo la Lanza Celestial cubierta de piedras preciosas. La sal que chorreaba de la lanza se coaguló para dar forma a una isla en la que yacieron. Entonces, Izanami dio a luz a las islas de Japón junto a las divinidades de la naturaleza, las montañas, los ríos, los árboles y los cultivos.

Los sentimientos reverentes, amistosos e íntimos de los japoneses hacia la naturaleza se han expresado en una actitud hacia las montañas muy diferente de la que hemos adoptado en Occidente. Los campesinos japoneses consideran las cimas de las montañas e incluso a los volcanes humeantes como espíritus colaboradores. Los cazadores reverenciaban a la montaña *kami*, que para los agricultores era una fuerza que les protegía y les suministraba el agua necesaria para el cultivo del arroz. Es en las montañas, afirma el mito sintoísta, donde habitan los espíritus ancestrales purificados después de esperar durante 33 o 50 años en el cementerio de las proximidades. Finalmente, estos espíritus ancestrales de las montañas se convirtieron en *kami* serviciales, que descendían a los campos de arroz en primavera y regresaban a sus moradas de las montañas durante el otoño.

Ya en el periodo Nara (710-794), los cultos de los *kami* de la montaña alimentaron los poderes sobrenaturales mediante el ascetismo en las montañas y engendraron la creencia en la magia de la montaña. El floreciente culto del monte Fuji (donde ahora existen más de 1300 santuarios) convirtió su majestuoso cono volcánico en el símbolo de la nación. Una antigua leyenda popular relata el enfrentamiento entre las tres montañas sagradas de Japón.

Antiguamente, Yatsu-ga-take [el monte Haku] era más alto que el monte Fuji. Una vez, la divinidad femenina del monte Fuji [Asama-sama] y la divinidad masculina de Yatsu-ga-take [Gongen-sama] se enfrentaron para ver quién era más alto. Pidieron al buda Amida que decidiera al respecto. Era una tarea difícil. Amida dispuso una tubería de agua desde la cima del Yatsu-ga-take a la cima del Fuji-san y vertió agua en la tubería. El agua fluyó hacia el Fuji-san, por lo cual Amida decidió que el Fuji-san había sido derrotado.

Aunque el Fuji-san era una mujer, ésta era demasiado orgullosa para reconocer su derrota. Golpeó la cima del Yatsu-ga-take con un gran palo y dividió su cabeza en ocho partes, y esa es la razón por la que Yatsu-ga-take (las ocho cimas) tiene ahora ocho cimas.

Los peregrinos leales al monte Fuji, que querían que triunfara su montaña favorita, acostumbraban a depositar sus sandalias en la cima para aumentar su altura.

El temor que existía en Europa hacia las montañas retrasó la ascensión al Mont Blanc, la montaña más alta de Europa occidental, hasta 1786. Pero no existe periodo en la historia escrita de Japón en que no se ascendiera al monte Fuji. Su cono simétrico es uno de los temas más antiguos del arte y la poesía japoneses. La

ascensión al monte Fuji con sus diez etapas se convirtió en un ritual y el circuito de los picos rocosos del volcán conllevaba un profundo significado ceremonial de la afinidad japonesa con la naturaleza.

Sorprendentemente, este sentimiento no ha sido quebrantado por los frecuentes terremotos. Cada año, casi el 10 por 100 de la energía liberada en el mundo por los terremotos se concentra en torno a Japón. En el último siglo, Japón ha sufrido 23 terremotos destructivos. El más catastrófico, que se produjo en 1923, causó 100 000 muertos. Sin embargo, el mito del sintoísmo —la religión japonesa indígena con su devoción a las divinidades de la naturaleza y su veneración del emperador como descendiente de la diosa sol— convirtió incluso a los terremotos en una señal de alegría. En el principio, se afirma, cuando la diosa sol, hermana de Susano-wo, salió de su cueva e iluminó la tierra, los ocho millones de divinidades danzantes de la naturaleza se mostraron tan felices que hicieron temblar la tierra con sus gritos de alegría, como aún lo hacen de vez en cuando.

La expresión omnipresente de la relación tradicional japonesa con la naturaleza es la creencia sintoísta en el *kami*. El término japonés *kami*, de origen incierto, no encuentra un equivalente exacto en Occidente. Según Motoori Norinaga (1730-1801), profeta sintoísta en el periodo Edo, el *kami* se encuentra en «objetos tales como aves, animales, árboles, plantas, mares, montañas, etc. Antiguamente, a cualquier cosa que se apartara de lo común, que poseyera un poder superior o que inspirara temor se le daba el nombre de *kami*». Su omnipresencia y la necesidad de adorarlos atestiguaban una reverencia suprema, hacia el brote de la flor, hacia las vetas y las arrugas de la pequeña piedra, hacia la cima nevada del monte Fuji, hacia un arbusto de crisantemo, hacia un ciprés gigante, o hacia ideas tales como el crecimiento o la creación. El sintoísmo antiguo, asombrado por la especificidad y singularidad de todos los objetos naturales, daba a cada uno su propio *kami* y no osaba homogeneizar al viento que soplaba y a la montaña inmóvil en una misma pálida abstracción.

«Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó, y los creó macho y hembra; y los bendijo Dios, diciéndoles: “Procread y multiplicaos, y henchid la tierra; sometedla y dominad sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre los ganados y sobre todo cuanto vive y se mueve sobre la tierra”». [Génesis, 1: 27-28]. Y Dios creó las plantas para que sirvieran de sustento al hombre. En la teología cristiana, el hombre natural es «malvado», porque no ha sido redimido del pecado original.

Nada más alejado de la visión tradicional japonesa. En la mitología del *Nihon Shoki*, hombres y mujeres son hermanos y hermanas de todos los objetos de la naturaleza. El hombre no ejerce «dominio» sobre la naturaleza porque es parte de ella. No puede ser señor de otras criaturas porque todas ellas forman parte de la misma familia. Los *kami* son colaboradores del hombre. Por consiguiente, la pintura de paisajes, que se incorpora de forma lenta y tardía al arte occidental, es antigua en Japón, como vimos que lo fue en China. El hombre es un aspecto inseparable del

paisaje, al igual que el paisaje forma parte del hombre.

Mientras que los arquitectos occidentales luchan con los elementos, los japoneses, que admiran su poder, tratan de explotar sus encantos. Los arquitectos occidentales utilizan la piedra para resistir el asalto del tiempo, pero los japoneses triunfan mediante la sumisión. La conquista mediante la rendición ha sido un procedimiento habitual en la vida de Japón. Algunos dicen que es el arma de la mujer japonesa. También se aplica en el judo (que deriva de una palabra china que significa «camino hacia la agilidad»), un deporte que aspira «a utilizar en provecho propio la fuerza de un adversario, antes que enfrentarse a ella directamente». En contraste con la beligerancia del boxeo o la lucha libre occidentales, el judo promueve una actitud de confianza y de preparación serena. Las grandes obras de la arquitectura primitiva occidental —Stonehenge, las pirámides, el Partenón, el Panteón, Santa Sofía— se crearon para desafiar al clima, las estaciones y las generaciones. Pero la arquitectura japonesa colaboró con el tiempo. Mientras que en Occidente la preocupación central era la supervivencia, en Japón lo era la renovación. La naturaleza estaba formada de miríadas de *kami*, fuerzas que se autorrenovaban. El sintoísmo celebraba las estaciones que revivían, cuyos símbolos omnipresentes eran las flores y los árboles.

Esta actitud japonesa se manifiesta en la arquitectura tradicional por el predominio de la madera (como en China y en Corea), cuando en una gran parte del resto del mundo se prefería la piedra. Incluso en la actualidad los edificios más antiguos que se conservan son de madera. Una explicación fácil es que las estructuras de madera eran menos vulnerables a los terremotos. Pero la historia ha puesto de relieve que los edificios de madera son fáciles víctimas de los terremotos, además de ser mucho más vulnerables al fuego, los tifones y los huracanes. Allí donde se utilizó la piedra, en los castillos de Nagoya y Osaka, al parecer como respuesta a las armas de fuego europeas, sobrevivió a los terremotos mejor que la madera.

La construcción interior de las tumbas japonesas antiguas muestra técnicas avanzadas de construcción en piedra (que también aparecen en China y en Corea) que han sobrevivido en las murallas de algunos castillos y en puentes de piedra. Hay, además, ejemplos impresionantes de escultura primitiva japonesa en piedra. Pero no se conserva ningún edificio japonés antiguo de piedra. El desarrollo precoz de la metalurgia puede ayudar a comprender que comenzaran tan pronto a utilizar la madera. La piedra se puede modelar con piedra, como debe de haber ocurrido en el caso de las muescas y salientes de las piedras de Stonehenge. Pero para trabajar la madera y ensamblarla en los grandes edificios hacen falta herramientas de hierro. Contando con tales herramientas, por primitivas que fueran, la construcción en madera era mucho más fácil que la construcción en piedra. Otras civilizaciones modernas surgieron durante la Edad del Bronce antes de que poseyeran herramientas de hierro para trabajar la madera. Parece plausible pensar que las culturas occidentales comenzaron a realizar sus construcciones arquitectónicas en piedra y ladrillo y que luego continuaron con esos materiales. Pero incluso en la primitiva era

Yayoi (300 a. C.-300 d. C.), cuando nació la arquitectura japonesa, existían numerosas herramientas de hierro que permitían trabajar la madera.

Por otra parte, en Japón el terreno, el clima y las precipitaciones permitían que existieran bosques frondosos. Las grandes masas de cipreses (en japonés «hinoki», *Chamaecyparis obtusa*) fueron una feliz coincidencia. Entre las herramientas de los carpinteros de esos periodos primitivos no se contaban la sierra circular ni el cepillo moderno, y el ciprés, cuya fibra crece en el sentido longitudinal de la madera, resultaba adecuado para poder trabajar con esas herramientas limitadas. Desde el principio, la atractiva textura suave del ciprés y su fragancia alentaron a los japoneses a apreciar la superficie sin adornos. Probablemente se dejó notar también la influencia de China, donde la arquitectura de madera había alcanzado un gran desarrollo.

Ciertamente, los edificios de madera presentan algunas ventajas, que se olvidan en Occidente. Como afirmó en 1885, antes de que se produjera la epidemia de occidentalización, Edward S. Morse (1838-1925), pionero en Occidente en el estudio de la cultura japonesa:

... la casa japonesa... responde admirablemente a los objetivos para los que fue construida. Ciertamente, construir un edificio a prueba de incendios es algo a lo que no puede aspirar la mayor parte de este pueblo, como ocurre también en nuestro caso; y al no ser posible construir una casa de este tipo, han ido necesariamente al extremo opuesto y han construido unas casas cuya estructura permite demolerlas sin tardanza cuando se produce un incendio. Las alfombras, los tabiques e incluso los techos de madera se pueden transportar rápidamente. El techo se despoja rápidamente de las tejas y las vigas, y el esqueleto que queda no es fácil pasto de las llamas. ¡La intervención de los bomberos para impedir la propagación del fuego consiste principalmente en derribar esas estructuras ajustables; y en este sentido puede ser interesante tener en cuenta el hecho curioso de que con frecuencia durante un incendio el chorro de agua se dirige no hacia las llamas sino hacia los hombres que se ocupan de derribar el edificio!

La madera, al ser un material orgánico, es sensible a la climatología, incluso después de haber sido cortada. Los arquitectos de la espléndida estructura de Shoso, lugar donde está depositado el tesoro imperial en Nara, tuvieron este hecho en cuenta. Los troncos triangulares de ciprés, dispuestos horizontalmente, constituían una superficie lisa en el interior y rugosa en el exterior. Cuando el tiempo es húmedo los troncos se dilatan y cierran el edificio, pero cuando el tiempo es caluroso y seco la madera se contrae y aparecen grietas de ventilación, de manera que el aire circula por el interior.

Los ejemplos clásicos de arquitectura tradicional japonesa se hallan en Ise, el santuario sintoísta más famoso de la costa de Honshu. Allí, mejor que en ningún otro lugar, se puede apreciar la singular conquista japonesa del tiempo mediante el arte de la renovación. También allí podemos ver cómo la arquitectura japonesa ha sido modelada según las cualidades especiales de la madera y cómo la madera ha transportado las creaciones de los arquitectos japoneses en su propio trayecto a través del tiempo. En el caso de la piedra, tanto su supervivencia como su desmenuzamiento ofrecen mensajes que nunca se pretendieron. Pero pocas reliquias de madera

sobreviven a los siglos. Las que hemos heredado intactas de Egipto estaban selladas en las tumbas y pirámides de piedra. Las ruinas de madera inspiran el deseo de hacerlas desaparecer. No crean paisajes románticos, sino que sólo ofrecen riesgos de incendios y de aparición de barrios miserables. ¿Qué arquitecto paisajista decoraría un jardín con una estructura ruinosa de madera? ¿Dónde están los Piranesi de las ruinas de madera?

Lo que ofrecen los santuarios de madera de Ise no son reliquias arquitectónicas. No se trata de restos del pasado. No son siquiera «monumentos» como puede serlo el Partenón en la Acrópolis, el templo de Paestum o el Coliseo en Roma. Aunque el número de visitantes de Ise es tan elevado como el de turistas que se hacen en la Acrópolis de Atenas o en los foros romanos, la mayoría de ellos no acuden como turistas. A Ise pueden acudir todavía para vivir una experiencia, para realizar un acto de culto en esos santuarios como lo hicieron los antepasados cuando fueron construidos hace cientos de años.

Las ironías de la historia, e incluso actividades de pillaje y de guerra, han preservado reliquias de piedra. Si lord Elgin no se hubiera llevado consigo (1801-1803) esculturas y fragmentos arquitectónicos del Partenón en la Acrópolis de Atenas y los hubiera transformado en los «mármoles de Elgin», modelos de museo del arte clásico, tal vez ninguno de esos restos habría sobrevivido. Pero hubo que pagar un precio por ello, pues el primer cargamento se perdió en el mar y sólo el segundo encontró un lugar de destino en el Museo Británico, donde hoy podemos contemplar su contenido.

A los occidentales que visitaban Japón antes de su occidentalización, les sorprendía la ausencia de los monumentos arquitectónicos de piedra tan característicos de los países europeos. Pero los ejemplos clásicos de la arquitectura japonesa tradicional, los santuarios de Ise, no son tampoco monumentos. Más que meros recordatorios del pasado, constituyen un renacimiento del mismo. En efecto, los santuarios de Ise son siempre nuevos, o al menos nunca tienen más de veinte años. El santuario interior (Naiku) y el santuario exterior (Geku) son reconstruidos en un lugar próximo cada veinte años. Esta ceremonia de reconstrucción se ha repetido desde el año 4 a. C., por lo que respecta al santuario Naiku dedicado a la diosa suprema Amaterasu-Omikami, y desde aproximadamente el año 478 d. C. en el caso del santuario Geku dedicado a la diosa de los alimentos, el vestido y otros productos necesarios para la vida, Toyouke-no-Omikami. Ha sido este un rasgo rítmico continuo de la vida japonesa a lo largo de los siglos. Durante las guerras civiles de los siglos XV y XVI la reconstrucción ceremonial se descuidó en algunas ocasiones. Después del siglo XVII el ciclo fue de 21 años durante un tiempo. Cuando la reconstrucción 59, prevista para 1949, se pospuso a causa de la guerra, se celebraron ceremonias especiales en Ise solicitando perdón por el retraso. La renovación pospuesta tuvo lugar en octubre de 1953. La siguiente, la renovación número 60, se ultimó, después de diez años de preparativos, en octubre de 1973, con alimentos,

rituales y danzas tradicionales.

En Occidente hemos reverenciado el pasado realizando costosas obras de restauración arquitectónica. Reconstruimos las columnas que se derrumban y apuntalamos los contrafuertes que se resquebrajan. En Venecia luchamos para impedir que se hundan los palacios e iglesias construidos en siglos anteriores. Todo ello forma parte de la lucha por la supervivencia de la piedra. Durante tres años, los andamios y las grúas ocultaron la fachada occidental del Capitolio norteamericano mientras se restauraba la fachada de piedra. La restauración de la estatua de la Libertad en Nueva York, que llevó diez años y costó millones de dólares, se convirtió en una pomposa expresión de orgullo nacional y de buena voluntad internacional.

Ise es diferente, pues allí no puede hablarse de restauración sino de renovación. Todos los esfuerzos que allí se despliegan garantizan que la estructura renovada será tan elegante como aquella que ha sido sustituida. Primero se purifica el nuevo emplazamiento mediante ceremonias sacerdotales. La selección de los hinoki en un bosque especial comienza diez años antes. Los 16 000 troncos de ciprés, que se seleccionan mientras se recitan oraciones, se cargan en unos vagones arrastrados por residentes locales vestidos con ropas ceremoniales blancas. Una vez terminada la procesión, en el curso de la cual se transporta la madera, los que habitan en las proximidades tienen el privilegio de esparcir guijarros blancos en el interior de los dos principales santuarios, cuyo acceso quedará prohibido después de la consagración.

La conformidad con las fuerzas de la naturaleza se manifiesta de innumerables maneras. Las columnas que soportan cada uno de los santuarios, mucho más gruesas de lo necesario para sostener la estructura, tienen la forma y el grosor del árbol antes de ser cortado. Introducido en la tierra como cuando creció, es sensible a la humedad de la tierra. El santuario terminado muestra la abigarrada belleza de la textura natural del hinoki, no la uniformidad muerta de una superficie pintada sino la fibra matizada del crecimiento natural.

No ha de sorprender que la destreza y el sistema de trabajo del carpintero japonés se hayan conservado intactos durante los últimos 1500 años, pues cada generación tiene la oportunidad y la necesidad de igualar el trabajo de los primeros constructores. En la tradición Ise, los japoneses no malgastan sus energías reparando las grandes obras del pasado, sino que realizan una y otra vez el mismo trabajo. Construyen su catedral de Chartres de nuevo en cada generación. «Sólo por ello —afirma Edward S. Morse— el carpintero japonés tiene una enorme ventaja con respecto al norteamericano, porque su oficio, al igual que otros oficios, se ha perpetuado durante generaciones de familias. Los niños han crecido en medio de la fragancia de las olorosas virutas de madera...».

Al parecer, las herramientas de los carpinteros japoneses comenzaron a fabricarse según prototipos importados en época temprana (c. 300 a. C.-300 d. C.) desde el continente asiático. Aunque se han ido perfeccionando con el paso de los siglos,

todavía muestran su origen primitivo. Están diseñadas según el estilo asiático, de serrar y cepillar hacia el cuerpo, en lugar de hacerlo hacia afuera, como en Occidente. En las estructuras de madera japonesas no se utilizaban muchos clavos, porque se ensamblaba la madera mediante juntas de carpintería. El gusto por la superficie de madera sin adornos llevó a diseñar una variedad de herramientas para diferentes tipos de madera y diferentes acabados, que asombraron a los observadores occidentales, que se preguntaban si las uniones perfectas de los extremos de los marcos de puertas y ventanas no habrían sido producto de la magia. Hacia 1943, antes de que comenzaran a utilizarse profusamente las herramientas eléctricas, la caja de herramientas del carpintero japonés constaba de 179 piezas. Utilizaban 9 formones, cuyo filo cortante variaba de 3 en 3 milímetros. El carpintero japonés hacía gala de una elegancia micrométrica en la construcción de los marcos de los santuarios y las casas, que en Occidente se ha reservado para los muebles más elegantes. Sus santuarios y casas de madera eran su mobiliario más apreciado, ¡y prácticamente su único mobiliario!

El respeto por la singularidad de cada pieza de madera queda garantizado por el hecho de que los maderos que se utilizan para la construcción de esas estructuras no se venden en piezas sueltas. Para que las maderas coincidan perfectamente en cuanto a la fibra y el color, los fragmentos de los troncos cortados se atan en la posición que ocupaban en el tronco antes de ser cortado. ¡Qué diferentes son los almacenes de madera de Occidente! Para el carpintero japonés cada fragmento de madera tiene derecho a continuar viviendo.

Los santuarios de Ise están íntimamente unidos a la naturaleza y a las estaciones a través de una serie innumerable de pequeños detalles. Los pasteles y el sake para las celebraciones de renovación se hacen con arroz trasplantado ceremonialmente a los mismos campos de arroz que se han utilizado durante los dos últimos milenios. Se riega el campo con el agua limpia del río Isuzu y se fertiliza no con excrementos humanos sino con sardinas secas y tortas de soja. A finales de abril se cortan árboles para que se puedan utilizar azadas nuevas para plantar la semilla. A finales de junio, jóvenes de ambos sexos, vestidos con túnicas blancas fruncidas con cordones rojos, trasplantan los plantones mientras se escucha el sonido del tambor sagrado y música de flauta, y acuden en procesión al santuario de la divinidad propietaria del campo, donde danzan y oran para conseguir una buena cosecha.

Los edificios clásicos sintoístas no dominan la naturaleza circundante, sino que encajan en ella. Son «no monumentales» en todos los sentidos del término. Construidos de madera y no de piedra, no desafían a los elementos y su altura no supera a la de los árboles circundantes. A diferencia de las catedrales góticas y los templos griegos, no son estructuras acabadas en sí mismas, que pudieran estar situadas en ciudades o en las cimas de las montañas. Los santuarios japoneses no resultan abrumadores. Los edificios de Ise se integran en el paisaje y se convierten en una parte del mismo, que se renueva de la misma forma que las estaciones.

Por su tamaño «modesto» difieren también de los edificios sagrados de otras grandes religiones del mundo. Hindúes, budistas, judíos, cristianos y musulmanes construyen templos, sinagogas, iglesias y mezquitas de grandes dimensiones. En Japón, es probable que cualquier obra de arquitectura sagrada anterior a la era Meiji que alcanza una escala monumental sea una importación budista o china. Las grandes pagodas, como las de Yakushiji, son, con toda probabilidad, transformaciones de la stupa india. Pero la técnica japonesa de trabajo de la madera ha dejado su impronta especial incluso en esas formas importadas. Mientras que las pagodas de *piedra* más antiguas se remontan al siglo XII, existen pagodas de madera mucho más antiguas, que datan del siglo VIII (730). El budismo, ante la necesidad de construir edificios que albergaran estatuas enormes de Buda sentado o reclinado, importó el gusto extranjero por lo colosal. El Daibutsuden, la sala del Gran Buda de Todaiji, en Nara, está considerado como el edificio de madera de mayor tamaño. Construido en el año 751, ha sido destruido varias veces por el fuego y reconstruido, una vez en el siglo XII y nuevamente en el XVIII. Pero en todo momento, los arquitectos clásicos sintoístas han preservado obstinadamente las proporciones humanas.

Las grandes obras de la arquitectura occidental que perviven en nuestro recuerdo son las grandes columnas griegas, las cúpulas colosales del Panteón y de San Pedro, los capitolios nacionales y, por supuesto, las agujas góticas. Asimismo, en el siglo pasado declaramos la guerra arquitectónica a la naturaleza en nombre del rascacielos. «Un gusto instintivo —escribió Samuel Taylor Coleridge— induce al hombre a construir sus iglesias en lugares llanos con campanarios rematados por chapiteles que apuntan hacia el cielo y las estrellas como con un dedo silencioso». No fue hasta el siglo pasado cuando ese gusto occidental contaminó a Japón.

En la arquitectura occidental, aun cuando no se recurre a la aguja para rematar un edificio, siempre ha predominado la verticalidad. Durante el Renacimiento, que dio una renovada vitalidad a los motivos griegos y romanos, el elemento decorativo por excelencia era el muro. En ocasiones, una cornisa indicaba el lugar que había ocupado la techumbre. Pero ésta, excepto cuando adoptaba la forma de cúpula o de aguja, desaparecía del campo de visión del espectador. Pero también la arquitectura occidental moderna, en la que predominan el acero, el hormigón y el cristal, es una arquitectura de muros, fachadas y techumbres invisibles.

La arquitectura clásica japonesa presenta un bello contraste. El elemento más expresivo es la techumbre y predomina la horizontalidad. El tamaño reducido de los edificios tradicionales permite a las personas que se aproximan al edificio contemplar toda la techumbre, incluido el caballete, incluso cuando se dispone a entrar en el edificio. La belleza de éste reside fundamentalmente en la belleza de la techumbre, con sus curvas y su modelado escultural. Así pues, los estilos de la arquitectura sintoísta se distinguen por las techumbres, y la jerarquía de los edificios japoneses está determinada no por la altura sino por el diseño de la techumbre.

Mientras que en Occidente la colocación de la piedra fundamental constituye la

consagración del edificio, en Japón el aspecto fundamental es la colocación de la cumbreira decorativa y simbólica. Esta ceremonia supone solicitar la protección divina, es un acto de gracias por haber completado la parte más difícil de la tarea y, al mismo tiempo, una plegaria por la seguridad y durabilidad. En la arquitectura japonesa la techumbre da solidez al edificio no sólo simbólicamente, sino también funcionalmente. El caballete, con sus pesados maderos dispuestos en ángulo recto, subraya la horizontalidad y el peso de la techumbre da solidez a la estructura. Los carpinteros japoneses afirman que cuanto más pesada es la techumbre más estable es la estructura. Este diseño presenta una serie de ventajas frente a los terremotos, cuando éstos no son demasiado violentos. El edificio que carece de cimientos profundos, que se apoya sobre columnas que se elevan desde el nivel del suelo y en el que la techumbre es la que da solidez al conjunto, puede vibrar y balancearse sin derrumbarse.

La importancia que conceden los japoneses a la forma de la techumbre, tanto en el interior como en el exterior, desalentó la utilización de uno de los elementos estructurales más comunes de la arquitectura occidental y subrayó aún más la horizontalidad. El entramado de madera, absolutamente ajeno a la tradición japonesa, está formado por piezas rectas que forman una serie de triángulos. Comenzó a utilizarse en Occidente en la prehistoria y ha sido de gran utilidad durante su larga trayectoria histórica. El entramado de madera, como los que utilizaban los griegos para la techumbre, era habitual en la Edad Media y en el Renacimiento. Los griegos conocían también el arco, pero esa forma les parecía tan poco atractiva que la utilizaban principalmente para las alcantarillas. A los japoneses, que conocían perfectamente el principio de ingeniería del entramado, debió de parecerles que la rigidez de ese conjunto de maderas cruzadas vulneraba su concepto de elegancia sencilla y de flexibilidad como características fundamentales del edificio sagrado. La utilización del entramado no se generalizó entre los japoneses hasta que su arquitectura se occidentalizó.

Las estables comunidades agrícolas de tierras húmedas del mundo sintoísta ofrecían una perspectiva horizontal del universo. Las divinidades sintoístas no procedían de los cielos sino de más allá del horizonte. El culto sintoísta primitivo no se realizaba por medio de oraciones dirigidas hacia el cielo, sino cultivando alimentos en la tierra que luego se ofrecían en altares al nivel del hombre. Mientras que en el templo griego la mirada se siente atraída hacia arriba, al cielo abierto, y la catedral gótica recorta en el cielo sus gárgolas y agujas, el edificio clásico, japonés ofrece, desde o a través del edificio, una visión del paisaje circundante.

Aparte de la techumbre, el rasgo más interesante del edificio japonés clásico es el plano horizontal. Mientras que los arquitectos occidentales consiguen el interés y la variedad mediante la disposición modular en vertical, en las diferentes alturas y decoración de los pisos del edificio, los arquitectos japoneses alcanzan ese objetivo en la horizontal. El célebre palacio Ninomaru, del castillo Nijo en Kioto, construido

para los shogunes que acudían a visitar la capital, es un modelo, en este sentido, que aún podemos contemplar. Cuando uno se desplaza por el edificio, o por el exterior del mismo, contempla una atractiva disposición asimétrica de cuadrados y rectángulos acoplados a las esquinas y los bordes que ofrece un cúmulo de sorpresas visuales mucho más intensas que las que presenta la sucesión vertical de pisos que ofrece la contemplación del exterior de un edificio occidental. Esa disposición multiplica el número de habitaciones dispuestas en ángulo, con su amplia perspectiva horizontal. El tatami (esterilla de paja de dos por un metro aproximadamente), que se convirtió en la medida estándar para la superficie del suelo, refuerza el diseño geométrico y la horizontalidad.

La visión horizontal unifica interiores y exteriores y reduce los límites que existen entre ambos. La unificación del espacio interior y exterior, que en la arquitectura moderna de Occidente sólo se consigue trabajosamente mediante el uso del cristal, se alcanza de forma natural en la arquitectura japonesa clásica. El visitante que se aproxima contempla a través del edificio el jardín situado al otro lado del mismo y en el interior la persona sentada ante el fosuma y el shoji (biombos de papel movibles), abiertos o semiabiertos, observa el conjunto de la casa y la tierra que la rodea.

La casa japonesa, que no es una estructura acabada en sí misma, era parte del paisaje y el jardín formaba parte de la casa. Cuando se trasplantó a la ciudad, la casa japonesa necesitaba todavía un fragmento de paisaje en miniatura. Así, en los interiores el bosque se encarna en los bonsais, los árboles enanos. El jardín clásico japonés poco tiene que ver con los jardines Mughal de la India, con los paisajes adornados por fuentes de Roma y con la perspectiva geométrica de Versalles. Tampoco se parece a los jardines occidentales llenos del colorido de las plantas en floración. El jardín japonés se diseñaba para todas las estaciones, se adaptaba a sus cambios y los aprovechaba al máximo.

Las grandes capitales antiguas de Occidente —Atenas con su Acrópolis, Roma con sus siete colinas— situaban sus edificios en terreno ondulado, de manera que el perfil se recortara contra el cielo. El Partenón o el templo capitolino señalaban los puntos elevados. Pero, al igual que Nara anteriormente, Kioto (Heian-kyo) se dispuso, según el modelo chino, formando un rectángulo totalmente llano (de 5,5 km de norte a sur y de 5 km de este a oeste) dividido por un gran eje norte-sur, y subdividido por avenidas paralelas para formar unidades como las de un tablero de ajedrez. Esta ciudad, modelo de claridad, estaba rodeada de misteriosas montañas envueltas en la niebla en el horizonte. La «visión prestada» en el diseño de los jardines era una forma de incorporar las distantes colinas cubiertas de bosques, la visión horizontal, al diseño de la casa y el jardín.

El paisaje sintoísta, aunque aparezca recargado por elementos budistas y chinos, como en Ryoanji y en otros famosos templos zen, expresa todavía la afinidad con la naturaleza. Se extiende en sentido horizontal, no vertical. El jardín japonés añade una dimensión totalmente nueva a nuestra visión occidental. No es solamente un producto

sino un microcosmos de la naturaleza. En un espacio horizontal reducido aparecen las montañas, los océanos, las islas y las cascadas. Es posible venerar al *kami* tanto en un jardín rocoso como en la ladera de una montaña. Las rocas, en claro contraste con la fragilidad de los árboles, los arbustos y los musgos, son la expresión de aquello que no cambia. No constituyen el intento del arquitecto de desafiar al tiempo y a la naturaleza, sino otra forma más de adaptarse. El jardín japonés renueva lo que muere o permanece inactivo y venera lo que sobrevive.

Todo esto sirvió a los japoneses para firmar una tregua con las amenazas de la naturaleza y el paso del tiempo. Por beligerantes que puedan ser las enseñanzas políticas sintoístas, por lo que respecta a la relación del hombre con la naturaleza ofrecía la conquista mediante la rendición. Su pacto con la naturaleza estaba escrito en la madera de hinoki. Los intransigentes arquitectos occidentales de la piedra afirmaban una y otra vez que, aunque sus vidas pudieran ser efímeras, sus obras serían eternas. Los arquitectos japoneses que construían sus edificios en madera no podían engañarse de esa forma. En Ise podían comprobar que si la vida del arte es efímera, la vida y los creadores del arte son eternos.

Capítulo IV

LA MAGIA DE LAS IMÁGENES

La gran tarea del escultor consiste en enaltecer la naturaleza para insuflarle una belleza heroica, es decir, dicho en palabras sencillas, en superar su modelo.

Byron (1821).



El temor reverencial a las imágenes

Las estructuras primitivas construidas por el hombre se elevan de forma visible e imponente, los megalitos en las llanuras de Salisbury, las pirámides en los desiertos de Gizeh y los zigurats en las llanuras mesopotámicas. Pero sus primeras representaciones de seres vivos se hallan ocultas en la más recóndita oscuridad de Altamira, Lascaux y Les Trois Frères. Si el hombre se jacta de desafiar al tiempo y a los elementos en sus creaciones artísticas arquitectónicas, se muestra reticente, dubitativo e incluso temeroso a la hora de imitar al creador por medio de imágenes. La imagen de un animal en movimiento, de un ciervo, de un toro o de un bisonte, suscita de alguna forma el mismo temor misterioso que la propia vida. Las creaciones del hombre paleolítico que han llegado hasta nosotros ponen de relieve que estaba en posesión de una fuerza atractiva y vigorosa para producirlas. No sabemos con exactitud *por qué* realizó esas primeras imágenes que han sobrevivido, pero suponemos sin ninguna duda que debía de tener alguna razón. Pero el lugar *donde* las hizo aporta alguna información.

Los ejemplos más impresionantes de esos primeros dibujos, pinturas y tallas murales, ocultos en cuevas tortuosas y anegadas bloqueadas por estalactitas, no fueron descubiertos hasta las postrimerías del siglo XIX. El hombre paleolítico realizó sus obras fuera del alcance de la climatología y de cualquier posible espectador. Las espectaculares obras del hombre prehistórico no fueron descubiertas gracias a la diligencia de los eruditos ni al valor de los exploradores, sino por efecto de la curiosidad de los niños y los perros.

En 1868, un aristócrata que cazaba en su propiedad de la provincia de Santander, perdió a su perro mientras perseguía a un zorro entre los matorrales. Le oyó ladrar como si se hallara a una gran distancia y mientras iba en su busca encontró una pequeña abertura en la que había caído el perro. Consiguió deslizarse y penetrar en las cuevas de Altamira, que nos obligarían a revisar nuestra visión del hombre como creador de obras de arte, e incluso nuestro concepto de la historia del arte. Pero llevó algún tiempo descubrir su significado.

Siete años más tarde, un propietario local, Marcelino de Sautuola, comenzó a explorar las cuevas. Espoleado su interés por la impresionante colección de utensilios prehistóricos de piedra, huesos tallados y estatuillas que había visto en la exposición de París, comenzó a excavar en las cuevas de Altamira y encontró huellas de la antigua ocupación humana. Un día del verano de 1879, su hijita María, que le acompañaba, se deslizó hasta uno de los recintos de escasa altura, en el que se filtraba la luz. Regresó presa de la excitación y exclamó el «¡eureka!» del arte prehistórico: «¡Papá, mira, toros pintados!». Se arrastró en pos de ella hasta la pequeña sala e iluminó con su lámpara la superficie rugosa del techo. Entonces, se quedó atónito al contemplar la vivida pintura de un gran bisonte, otro, y otro más. Reconoció un animal desaparecido hacía mucho tiempo que se sabía que había existido en esa

región durante el Paleolítico. El estilo artístico era similar al de las numerosas y pequeñas esculturas de cornamenta de reno y de las tallas de piedra halladas en las cuevas paleolíticas de Francia. Sautuola llegó a la conclusión de que también esas pinturas eran obra del hombre paleolítico. Aunque era un aficionado, expuso sus argumentos a una multitud de eruditos desconfiados.

A favor de las afirmaciones de Sautuola estaban el hecho de que algunas de las pinturas estaban cubiertas por una capa estalagmítica y de que la existencia de la cueva no se había conocido hasta 1868. Pero los expertos, con Émile Cartailhac, profesor de prehistoria en Toulouse y decano de la arqueología francesa, a la cabeza, afirmaron que las pinturas eran falsificaciones. En las cuevas de Altamira no había pinturas de renos, lo que resultaba sorprendente si realmente se remontaban a la llamada edad del reno, la última fase del Paleolítico. No pudieron ver en parte alguna la calcita que tendría que haberse depositado durante los milenios transcurridos y, por otra parte, la pintura de las grietas de los muros parecía indicar que había sido utilizado un pincel, lo que constituía otro anacronismo. Además, ¿por qué no se apreciaban los restos de humo de las antorchas prehistóricas? Afirmaron con rotundidad que las pinturas habían sido realizadas después del descubrimiento de la cueva por Sautuola en 1875. Algunos escépticos le acusaron incluso de haber contratado a un artista francés amigo suyo para que pintara el techo de Altamira. Cuando murió en 1888, Sautuola continuaba estando desacreditado y las pinturas de Altamira aún no habían sido reconocidas.

Entonces, providencialmente, una serie de espectaculares descubrimientos realizados en toda la Europa occidental y suroccidental otorgaron celebridad a Altamira y credibilidad a los artistas paleolíticos. En 1872, un espeleólogo francés, Émile Rivière (1835-1922) había realizado en Mentón, en la Costa Azul francesa, el hallazgo excepcional de un esqueleto humano del Paleolítico con un tocado ornamental, lo cual demostraba que los ritos funerarios habían comenzado mucho antes de lo que se había imaginado. En 1895 se le pidió que acudiera a examinar una cueva recién descubierta, la Grotte de la Vache, en la Dordoña. Al igual que la de Altamira, esta cueva fue hallada accidentalmente cuando un agricultor local que estaba desbrozando un abrigo rocoso para poder guardar sus herramientas descubrió sus muros. Varios niños se arrastraron hacia el interior de la cueva a lo largo de un centenar de metros e informaron de la existencia de imágenes de animales grabadas en los muros y el techo. Rivière confirmó que esas pinturas eran obra de artistas prehistóricos y encontró una lámpara de piedra decorada que podían haber utilizado esos artistas.

En 1901 se descubrieron nuevas cuevas en la Dordoña, en Combarelles y Font-de-Gaume, que contenían una fantástica colección de dibujos, pinturas y grabados que empezaron también a ser atribuidos al hombre paleolítico. En 1902, la Association Française pour l'Avancement des Sciences convocó una reunión en la Dordoña para examinar las pinturas. Con solemnidad académica afirmaron que

ataban del Paleolítico.

El eminente profesor Cartailhac decidió entonces acudir con el joven abad Henri Breuil a examinar de nuevo Altamira. Su entusiasmo les hizo permanecer allí un mes, mientras Breuil copiaba laboriosamente las pinturas. Mientras en el exterior llovía sin cesar, Breuil trabajaba en las cuevas tumbado sobre unos sacos llenos de paja y alumbrándose tan sólo con velas. Aunque de niño le gustaba dibujar mariposas, Breuil carecía de preparación artística. Hemos de dar gracias a su talento y al hecho de que se atreviera a realizar sus pulcros dibujos cuando el descubrimiento estaba todavía fresco. En muchos sentidos, los dibujos de Breuil son más precisos y más vividos que las fotografías en color tomadas posteriormente. La superficie irregular de la roca puede distorsionar la imagen fotografiada y hace más difícil descifrar los grabados. Pero las admirables copias de Breuil en color nos han permitido dar forma a nuestra visión del arte paleolítico.

El profesor Cartailhac pidió disculpas no sólo al hombre paleolítico sino al desacreditado marqués de Sautuola, muerto hacía ya bastante tiempo. «*Mea culpa d'un sceptique*» era el título del artículo que escribió sobre Altamira (1902). En él se confesaba «culpable de un error que se ha perpetuado durante 20 años, de una injusticia que ha de ser abiertamente admitida y reparada». Durante esos 20 años, el mundo de la cultura había revisado por completo su visión de los poderes creativos del hombre prehistórico. Una vez confirmada la autenticidad de Altamira, el testimonio adicional de esos poderes resultó abrumador. En 1912, tres muchachos que exploraban el río Volp, en el tramo en que se sumerge entre Enterre y el Tuc d'Audoubert, en las laderas pirenaicas, encontraron unas fantásticas esculturas de bisonte. En esa misma zona, entre los espectaculares dibujos encontrados en las cuevas de Les Trois Frères en 1916, figuraba la del célebre «hechicero», un hombre cubierto misteriosamente con una piel de reno y tocado con una cornamenta.

En 1940, durante los difíciles días de la ocupación nazi, se produjo una extraordinaria repetición del hallazgo de Altamira en Lascaux, en la Dordoña. Algunos muchachos de la zona habían sido alertados ante la posibilidad de encontrar nuevas cuevas en aquellas colinas. Su antiguo maestro, que se había convertido en arqueólogo, había visto que iban equipados con linternas. El perro del muchacho que iba en cabeza desapareció y su amo lo siguió por un estrecho pasaje que descendía hacia las tortuosas galerías de una larga cueva. Entonces, la linterna del muchacho reveló una procesión espectacular de animales pintados sobre las paredes de caliza blanca. Un interminable desfile de caballos, ciervos, bisontes y bovinos salvajes. En la cúpula del techo se agolpaban cuatro toros colosales cuyo tamaño era tres veces mayor que el del natural. En un lado se divisaban ciervos que parecían nadar en un lago y en el otro aparecía una sucesión de pequeños caballos lanudos. Había también cabras salvajes, bovinos provistos de una enorme joroba y un rinoceronte con doble cornamenta. Descubrieron también la primera pintura animada del Paleolítico, que representaba a un hombre que caía al suelo por efecto de la carga de un bisonte

herido. Los muchachos habían descubierto una maravillosa muestra del arte paleolítico que superaba a todos los hallazgos anteriores. Juraron mantener el secreto y montaron guardia a la entrada de la cueva durante las 24 horas del día para mantenerla a salvo de los buscadores de recuerdos.

Comunicaron el hallazgo a su maestro, que acudió rápidamente y se introdujo con dificultad por la entrada de la cueva cubierta de estalactitas, hasta penetrar por los largos corredores. Convencido de que esas cuevas de Lascaux no eran quimeras de la imaginación adolescente, telegrafió a Breuil, que llegó apresuradamente. Tras estudiar los hallazgos, Breuil calificó a Lascaux como uno de los seis gigantes del arte rupestre paleolítico y pasó dos meses inventariando lo encontrado. ¿Quién puede decir cuántas otras Altamiras o Lascaux esperan todavía ser descubiertas por perros de caza curiosos, niñas despiertas de cinco años o adolescentes aventureros?

Este drama inverosímil del hombre creador, desarrollado en el escenario de las oscuras cavernas de Europa occidental, es producto de algunas coincidencias felices. Lascaux y las mejores obras del Paleolítico superior se pueden datar ahora, no hacia el año 40 000 a. C., como afirmaba el abad Breuil, sino hacia el año 15 000 a. C. En los seis decenios posteriores a 1879 se celebró una gran inauguración de las obras de arte del hombre paleolítico que habían permanecido ignoradas durante milenios, y los historiadores se apresuraron a tomar al asalto el reducto del arte prehistórico en busca de nuevos hallazgos. Sondar los secretos de las ciudades prehistóricas era una ardua tarea que suponía tamizar arena, limpiar instrumentos y recoger piedras. De las grandes estructuras antiguas, desaparecidas hace mucho tiempo, sólo han quedado los restos de sus cimientos. Sólo nos es posible adivinar la forma de las habitaciones del hombre del Paleolítico. Sin embargo, conocemos plenamente la belleza de sus pinturas, una vez que ha sido posible penetrar en los recintos de las cuevas de estalagmitas, que parecen haber estado selladas todo ese tiempo para nuestro beneficio. Mientras que las bellezas de la escultura griega de la época clásica sólo pueden apreciarse vagamente en algunos fragmentos o en copias romanas de menor valor, las pinturas del hombre paleolítico realizadas hace quince milenios resplandecen todavía en su esplendor original para el deleite de los eruditos del siglo xx.

También hemos de considerarnos afortunados por el hecho de que esas cuevas paleolíticas no fueran descubiertas mucho antes ni de forma paulatina. La revelación sorprendente de lo que el hombre fue capaz de crear antes de que aprendiera a escribir y antes de que fuera civilizado se produjo accidentalmente en el plazo de unos pocos decenios. Si esas cuevas se hubieran descubierto gradualmente, tal vez no se habría conservado un volumen tan importante de esas impresionantes obras del creador del Paleolítico. La triste experiencia de Lascaux puso de relieve la capacidad del hombre para destruir rápidamente la herencia milenaria. Inaugurada en 1940, fue de tal modo invadida por los turistas y los hongos que hubo de ser cerrada al público en 1964. Los puritanos de Nueva Inglaterra habían explicado la presencia de los

indios en Norteamérica afirmando que era la forma en que Dios había preservado el continente incólume hasta que llegara su versión purificada del cristianismo. ¿Qué designio providencial fue el que preservó las obras del hombre prehistórico hasta que el descubrimiento de la prehistoria facilitó un periodo en el que poderlas situar?

Es extraordinario el impulso de energía creativa que produjo esas pinturas, el florecimiento del arte visual entre los pueblos cazadores del Paleolítico. Como ocurrió en la prehistoria, nos sentimos inclinados a inscribirlo en el proceso de desarrollo «normal» de las culturas, despojándolo así de su misterio y su sorpresa. Se afirma que hay que ver en él una etapa predecible de la antropología cultural. ¿No sería tal vez una emanación inexplicable del hombre creador, no menos inexplicable por el hecho de que los artistas fueran anónimos? El descubrimiento de Altamira fue decisivo para poder comprender la historia del arte, para poner en evidencia que las creaciones del hombre no se perfeccionan necesariamente con el paso del tiempo ni por el hecho de que disponga de nuevos utensilios.

Aunque *Homo sapiens* data de hace casi medio millón de años, no fue hasta una época geológica reciente, la época del Paleolítico superior, inmediatamente anterior a la nuestra, cuando el hombre realizó figuras de seres vivos que han sobrevivido. Parece que hasta entonces trabajaba las artes decorativas, modelando sus utensilios y sus hachas para darles formas más atractivas. Pero, finalmente, en las obras que dejó para la posteridad en tres grandes núcleos —las cuevas de la Dordoña, de los Pirineos franceses centrales y de los montes cántabros del noroeste español— el hombre osó realizar imágenes —y lo consiguió— de los animales entre los que vivía y que le servían de sustento. ¿Por qué después de tantos centenares de miles de años el hombre se convirtió repentinamente en un artista gráfico? Tal vez la abundancia de animales de caza en el suroeste de Europa en los últimos tiempos del Pleistoceno le animó a hacerlo. Quizá esos pueblos de cazadores estaban lo bastante bien alimentados como para disponer de un tiempo de ocio durante el cual poner a prueba sus habilidades y su imaginación en los muros del refugio seguro de sus cuevas.

El hombre paleolítico, por supuesto, llevó consigo el modelo del cuerpo humano allí adonde fue. El hombre es la única figura viva omnipresente en presencia del hombre. Y, sin embargo, los artistas del arte rupestre paleolítico pintaban y dibujaban animales. Muy pocas veces dibujaron a un hombre o a una mujer. Su arte es, sin duda alguna, «zoomórfico», representaba a los animales salvajes de los que obtenía la carne de que se alimentaba. Debía de sentirse en una cierta comunidad con los animales a los que cazaba, a los que su propia vida estaba ligada. El acto de intentar «representar» —re-presentar— a sus presas, las temibles fuerzas que le rodeaban, despertó en el hombre otro poder, el poder de crear. En las galerías secretas de las arcanas cuevas de caliza, en el seno de la tierra, el hombre se sentía seguro mientras creaba. ¿Acaso ha sido más misterioso e impresionante cualquier otro de los descubrimientos del hombre?

Podemos señalar una serie de etapas en el camino de este extraordinario

autodescubrimiento. La primera etapa en el proceso que llevó al hombre a tomar conciencia de sí mismo pudo haber sido el reconocimiento formal de la muerte, como lo muestran sus cuidadosos enterramientos. Así comprendió la singularidad de cada criatura y se vio a sí mismo como un objeto. La práctica de adornar el cuerpo, que nos parece tan natural, empezó más tarde. En ninguno de los numerosos enterramientos neandertalenses ha aparecido un solo abalorio o cualquier otro ornamento corporal. Hace sólo unos 40 000 años comenzó el hombre a utilizar adornos personales. Los espejos aparecen mucho más tarde, pero el hombre prehistórico podía haber utilizado como espejo el agua que reflejaba su figura. El primero que utilizó adornos personales, fuera quien fuera, fue el primer artista.

El descubrimiento de su poder para pintar vividas imágenes, atestiguado en los muros de sus cuevas neolíticas, constituyó un progreso histórico en el proceso de autoconcienciación del hombre. Ahora el hombre podía sentir temor no sólo de los animales en movimiento y amenazadores, como el mamut, el bisonte dotado de joroba, el reno y el jabalí. Ahora tenía el poder de sentir temor de sus propias creaciones y de sus poderes de creador, recién descubiertos. Las obras de los artistas de Altamira permanecen vivas aunque ignoremos, y tal vez no averigüemos nunca, por qué fueron creadas. Nos recuerdan la iridiscencia del arte y que la obra de arte trasciende a su creador.

Jeroglíficos humanos

Los antiguos egipcios hallaron su propia manera de crear una imagen inmortal. A lo largo de un periodo de tres milenios el arte escultórico egipcio experimentó menos transformaciones que la escultura europea en un decenio. Y sus faraones de la dinastía III (2980-2900 a. C.) aparecen a ojos del profano prácticamente con el mismo aspecto que los faraones de la dinastía XXVI (663-525 a. C.). Estos monumentos y estatuas de insuperable elegancia no eran la expresión de artistas individuales sino recordatorios de unos reyes-dioses eternos. Los relieves y las representaciones pictóricas de las tumbas y templos perpetuaban el ritmo invariable de la vida cotidiana.

El faraón no era un simple agente del dios, sino el dios mismo. Coronar al faraón no era un acto similar a la divinización de un emperador muerto por parte del Senado romano. No era «una apoteosis sino una epifanía», no suponía crear un dios sino revelar su existencia. El dios inalterable.

Cualquiera podía «leer» una estatua sagrada. El arte de las tumbas y los templos tenía para el egipcio iletrado la misma utilidad que la que tendrían para el hombre medieval las tallas de las catedrales góticas. El término *jeroglífico* (talla sagrada) que dieron los griegos a esta escritura, era adecuado. Al principio, los jeroglíficos eran imágenes talladas en piedra. Luego, toda la escultura egipcia se convirtió en una especie de jeroglífico tridimensional.

La «escritura en imágenes» egipcia original continuó siendo un misterio mucho después de que se hubieran descifrado sus escritos alfabéticos antiguos. Los historiadores adoptaban una actitud excesivamente simplista. Posiblemente, muy pocos griegos, con la excepción de Pitágoras, comprendieron la naturaleza de los jeroglíficos egipcios. La tentación irresistible era imaginar que pretendían comunicar lo que mostraban las imágenes. Los griegos suponían que los jeroglíficos tenían una carga mítica y alegórica. Plotino (¿205?-270 d. C.), profeta del neoplatonismo, encontró en ellos indicios de su propia filosofía misteriosa.

Fue el extraordinario matemático alemán Athanasius Kircher (1602-1680) quien halló las primeras claves que llevarían al descubrimiento de que los jeroglíficos eran símbolos fonéticos. Cuando contaba treinta años comenzó a enseñar matemáticas en el Colegio de Roma a instancias del papa Urbano VIII y del cardenal Barberini. Desde entonces, pasó los últimos cuarenta y seis años de su vida estudiando de forma incansable todas las ciencias. Encontró la forma de dirigir la luz del Sol y de la Luna a un nuevo planetario y se convirtió en un experto en catóptrica (la ciencia que estudia la reflexión de la luz en los espejos). Experimentó con sustancias fosforescentes, sugirió la afinidad del magnetismo y los rayos de luz e investigó procedimientos para transformar el hierro en cobre. Intentó determinar la longitud mediante la declinación de la aguja magnética y se le atribuyó la invención de la primera linterna mágica. Fascinado por los jeroglíficos, también él aceptó el error renacentista de que debían de tener un profundo significado simbólico. Pero pensó que también podrían ser símbolos fonéticos y el estudio del copto le condujo a la conclusión correcta de que los jeroglíficos eran una forma primitiva de la lengua copta. Dos siglos más tarde, en 1822, el misterio de los jeroglíficos fue resuelto finalmente por el francés Jean-François Champollion (1790-1832), que se sirvió del copto y del griego para descifrar los jeroglíficos de la piedra Rosetta. Una serie de célebres nombres propios —los de Tolomeo, Cleopatra y Ramsés, cada uno de ellos encerrado en un cartucho— le dieron las claves definitivas.

Se habían tardado milenios en descubrir que los jeroglíficos eran los símbolos fonéticos de una lengua muerta. Pero los jeroglíficos de las esculturas y relieves eran directos y visuales, auténtica «escritura en imágenes» de los antiguos «escritores de figuras». ¡Una estatua de Zoser o de Ramsés II no necesitaba una piedra Rosetta!

Nadie describió mejor el estilo «jeroglífico», que otorgó al arte egipcio su peculiaridad y que lo hizo perdurar, que el pionero egiptólogo francés Gastón Maspéro (1846-1916), que fue director general de excavaciones y antigüedades del gobierno egipcio, descubrió el primer gran depósito de momias, excavó Saqqara y trabajó decididamente para impedir el saqueo de las antigüedades egipcias. Le asombraba la sencillez de la técnica de los antiguos egipcios:

Su sistema convencional era diferente del nuestro desde el punto de vista material. Hombre o animal, el tema no era otra cosa más que un perfil en relieve sobre un fondo plano. Por consiguiente, su objetivo era seleccionar formas que presentaran un perfil característico capaz de ser reproducido mediante una línea

en una superficie plana... Nunca se han expresado mejor que en Egipto la fuerza tranquila del león en reposo, el paso sigiloso y soñoliento del leopardo, la mueca del mono o la gracia delicada de la gacela y el antílope. Pero no era tan sencillo reproducir al hombre —al hombre en toda su extensión— en una superficie plana sin apartarse un tanto de la naturaleza. No es posible reproducir con precisión al hombre mediante simples líneas y un esbozo de perfil excluye necesariamente una parte importante de su persona.

Sin embargo, lo que ocurre es que algunas de las creaciones más inolvidables son figuras humanas.

Las creaciones artísticas de Egipto, donde los griegos creían que había comenzado la civilización, les parecían extraordinariamente importantes. En el siglo V a. C., Heródoto atribuye a los egipcios el descubrimiento del año solar y la creación del calendario. Fueron «los primeros en utilizar los nombres de los doce dioses, que los griegos tomaron de ellos, y los primeros en erigir altares, imágenes y templos a los dioses; también tallaron en la piedra figuras de animales». Hacia el año 3200 a. C., cuando el faraón Narmer, de quien ha quedado constancia en una célebre paleta de pizarra, unificó los «dos Egiptos» en un solo reino gobernado por un rey divino, ya había cobrado forma el arte egipcio tal como se manifestaría durante el siguiente milenio. Las palabras habladas de los antiguos egipcios se las llevó el viento, pero sus imágenes visuales sobrevivieron con los rasgos hieráticos de su dios eterno y el carácter repetitivo de sus vidas cotidianas. Esto era posible porque no era mucho lo que intentaban comunicar por medio de las artes visuales. Su estilo convencional, que seguía un rígido canon, se convirtió en una institución que había que preservar junto con su religión.

Vemos a los antiguos egipcios como constructores de pirámides a partir de la única impronta que dejaron en el paisaje desierto, pero deberíamos verles también como creadores de imágenes, pues ningún otro pueblo del ámbito cultural occidental ha concedido una función tan importante a las imágenes, ni ha creado un estilo tan permanente y homogéneo. La escultura egipcia, como las pirámides, era obra de colaboración. Extraer la piedra por medio de un cincel de cobre con la ayuda de cuñas de madera mojadas, que se dilataban al secarse por efecto del sol, exigía el trabajo hábil y paciente de un gran número de personas. El hecho de tallar adecuadamente la piedra *in situ* permitía evitar un transporte laborioso y reducir el trabajo de los escultores cuando alcanzaba su destino. Así, el trabajo de los escultores formaba parte de una cadena, en la cual se integraban a continuación los encargados de tallar los jeroglíficos y los metalistas que insertaban los ojos, así como los pintores que coloreaban la figura. Los artesanos trabajaban en equipos.

El asombro que nos produce la belleza de su obra no debe hacernos olvidar que para ellos sus creaciones tenían una importancia práctica inmediata. Su principal función era la inmutabilidad. Sus imágenes convencionales eran a la forma lo que la piedra era a la sustancia. Las imágenes de piedra perpetuaban la forma viviente en la vida eterna que albergaban.

La continuidad de la vida egipcia se vio interrumpida por la lucha de enérgicos

faraones para unificar el Alto (meridional) y el Bajo (septentrional, la zona del delta) Egipto. Por otra parte, los invasores llevaron consigo innovaciones. Hacia 1680 a. C., los hicsos introdujeron el carro tirado por caballos y el arco, lo cual aceleró el ritmo de la vida. El más célebre de los innovadores del Egipto antiguo fue el legendario Ajenatón (1375-1358 a. C.), que estableció un nuevo culto del dios-sol y renovó durante un breve periodo las formas artísticas.

Pero dado que la geografía egipcia hacía que la vida pareciera repetitiva, la labor creadora de los artistas, asignada por la divinidad, consistía en reflejar ese hecho en imágenes perdurables. Como afirmó Amenofis III, la principal obligación del rey era «hacer que el país florezca como en los tiempos primitivos mediante los diseños de “Maat” [el correcto orden divino]». Para ellos el movimiento del tiempo, espejo de un arquetipo divino, no era un progreso sino un ritmo.

El Nilo, la corriente de la vida egipcia, dramatizaba ese ritmo. Como subrayó Heródoto, Egipto era un regalo del Nilo, ya que las inundaciones anuales fertilizaban la tierra. Los egipcios eran aquellos que bebían el agua del Nilo. El Nilo, seguro y confiable, se atenía a su propio ciclo de nacimiento y muerte, y los egipcios se regocijaban en la simetría de su mundo. Si existía un Nilo abajo, también debía de existir un Nilo arriba. La lluvia era su «Nilo en el cielo». El faraón era el garante de ese orden eterno. Si la regularidad gobernaba el mundo, los acontecimientos singulares eran irreales o insignificantes. Pero si lo singular carecía de significado, ¿qué significado podía tener la historia? Como el pasado de los egipcios no era nunca un pasado remoto, el suyo era un mundo en el que no existía el tiempo. Dado que el mismo acontecimiento se repetía una y otra vez, los textos egipcios podían describir el pasado como si se tratara de sucesos recientes.

En otras sociedades, el rey, que era simplemente el agente de los dioses, podía mostrarse más o menos eficaz, generoso o colérico, pero no ocurría así en el mundo egipcio de los reyes-dioses. El rostro y los gestos del faraón no eran rasgos de un retrato personal, sino la imagen hierática de un universo uniforme. El faraón, representación viva del Dios inmutable, no podía ser, en modo alguno, arbitrario o caprichoso. Las crónicas egipcias no sólo anuncian el gobierno de un nuevo monarca, sino también el «ascenso» de otro rey al trono intemporal. Su indiferencia ante lo singular resulta frustrante para el historiador moderno. Cuando el rey Pepi II (dinastía VI, c. 2566-2476 a. C.) ordenó realizar relieves que registraran los acontecimientos sin precedentes de su 99 año de reinado, los escultores que representaron su victoria sobre los libios inscribieron junto a las imágenes los nombres de los jefes derrotados. Pues bien, ¡son los mismos nombres que figuran en los relieves que conmemoran la victoria del rey Sahure 200 años antes! Cuando Ramsés III mencionó sus conquistas en Asia, se limitó a copiar la lista de su antecesor, Ramsés II, que a su vez la había copiado de la lista de Tutmosis III. Así se repetía lo inmutable.

No es sorprendente, por ende, que la gran realización del arte egipcio fuera el

retrato escultórico de piedra, la encarnación perfecta de una visión estática de la vida. Esto significa, también, que la escultura egipcia no podía ser producto de la fantasía, la imaginación y la originalidad, y que no se podía identificar obra alguna con un escultor determinado. Su verdad perdurable era la armonía entre el hombre y el orden eterno, encarnada en su rey. El término egipcio que significaba «gran casa» —faraón— designaba ya en la dinastía XVIII al propio faraón, en el que residía la divinidad. Y puesto que la escultura egipcia era una institución religiosa, la continuidad de su religión exigía un estilo escultórico inmutable en el tiempo.

Como hemos visto, sus pirámides, «castillos de eternidad», eran símbolos grandiosos de la obsesión de los egipcios por la vida eterna. La momia y sus sustitutos debían ser un cuerpo permanente para el espíritu de los muertos. Así como los constructores de pirámides no eran simples ingenieros, los escultores egipcios no eran simples decoradores. Su labor consistía en garantizar una vida próspera en el más allá al ocupante de la tumba. Sus obras escultóricas eran refuerzos para la momia. Si la momia se deterioraba o era robada, la fuerza vital, el *ka*, del muerto necesitaría otra morada. Un retrato escultórico en el que figurara el nombre del muerto y que hubiera sido animado por la ceremonia de «apertura de la boca» podía servir como sustituto de la momia. De esa forma, el *ka* del muerto podría vivir eternamente, refugiado en el retrato escultórico. Los egipcios se sentían en la tumba muy próximos a los seres queridos que habían muerto. Cuando se ofrecían alimentos en la tumba durante las festividades, se daba por sentado que el muerto estaba presente.

Las numerosas «cabezas de reserva» que se han encontrado en algunas tumbas ilustran esos esfuerzos realizados para asegurarse de que al *ka* no le faltaría un cuerpo. En la cámara funeraria del faraón Keops (dinastía IV, c. 2640 a. C.) se colocaron retratos de piedra de distintos miembros de su familia en previsión de que sus cuerpos momificados pudieran ser destruidos. Al parecer, esos retratos reproducían las máscaras de yeso modeladas sobre la envoltura de tela de las momias.

Los retratos de piedra de las tumbas no tenían tan sólo un valor conmemorativo, sino que pretendían ser la persona misma. Tampoco habían sido pensados para deleitar a los visitantes que los contemplaban, pues en las primeras tumbas dinásticas esos retratos escultóricos se ocultaban en el *serdab*, cámara sellada que albergaba las estatuas. Las estatuas funerarias se realizaban «no para ser admiradas sino para ser encerradas». Expresaban un sentimiento más fuerte que la «agorafobia», una «claustrofilia», que se expresaba en la propia pirámide, en el cadáver amortajado contenido en un conjunto de ataúdes que encajaban unos en otros dentro de un sarcófago decorado, y también en las curiosas esculturas «de bloque». En estas figuras, las piernas y los brazos estaban encerrados en un sólido cubo de piedra, del que sólo sobresalían la cabeza, la parte lateral de los brazos y la punta del pie. Esa misma forma expresaba reclusión segura y solidez.

Ahora bien, para que cumpliera los objetivos de tipo práctico para los que había

sido realizada, la estatua funeraria tenía que ser el retrato reconocible del muerto. De otra forma, el *ka* errante tal vez no encontraría su morada adecuada. Los retratos también habían de ser reconocibles en los templos dedicados a un rey-dios. Pero no podían describir actividades de la vida diaria. Por contra, las estelas funerarias de la Grecia clásica podían representar al muerto mientras jugaba o comía. La majestad inmutable del vínculo faraónico entre lo humano y lo divino no podía ni siquiera aludir a las dificultades, irritaciones y alegrías de su vida temporal en la tierra.

En el Imperio Antiguo el faraón muerto se convertía en el dios Osiris. Luego, gradualmente se impuso la creencia de que todos los egipcios muertos podían llegar a convertirse en Osiris, por lo cual aumentó el número de tumbas y de estatuas funerarias de los particulares. El difícil cometido del escultor consistía en mostrar la individualidad del individuo sin ningún carácter o personalidad temporal. La figura, con las manos al costado, no podía estar en movimiento y los escultores egipcios centraron su atención en la parte más inmóvil del cuerpo, la cabeza.

En el Imperio Nuevo (1580-1350 a. C.) comenzó a manifestarse una cierta variedad en las formas de la escultura egipcia en bulto. Las estatuas funerarias ya no se ocultaban en el *serdab*. Eran más numerosas y unas veces eran fragmentos colosales de la arquitectura, mientras que otras se trataba de pequeñas estatuas introducidas en el ataúd. El estilo escultórico apenas se modificó, excepto durante el periodo monoteísta de Ajenatón (1373-1357 a. C.). Cuando Ajenatón trasladó la capital de Tebas a Amarna, surgió un estilo modernista, «el periodo intermedio de Amarna», que dejó su impronta, durante un breve periodo, en un puñado de figuras de gran elegancia. Este nuevo estilo escultórico subrayaba la regencia compartida entre el faraón y el rey celestial Atón, y se liberó de los antiguos rituales. Pero ese periodo intermedio no duró mucho tiempo. La religión egipcia dominó el arte escultórico, que nunca alcanzaría una dimensión laica.

El arte del retrato creó muy pronto sus rígidas convenciones. El arte estaba totalmente reñido con la imaginación. El «canon» egipcio, un arquetipo de la figura humana esculpida, es tal vez el modelo más perdurable de la historia del arte. En una serie de tumbas inacabadas se han encontrado las señales de la «cuadrícula» que guiaba al escultor en su trabajo. Durante mucho tiempo se supuso que se trataba simplemente del sistema utilizado habitualmente por los artistas —la *mise aux carreaux*— para ampliar un pequeño boceto. Pero luego se advirtió que los cuadros siempre coincidían en los cuerpos en los mismos puntos, y resultaron ser las unidades del canon de la escultura egipcia. Una figura en pie comprendía dieciocho filas de cuadros (sin contar una fila más que correspondía al cabello por encima de la frente). La unidad más pequeña, la anchura del puño, correspondía al lado de un cuadro. Desde la planta del pie había seis cuadros hasta la parte superior de la rodilla, nueve hasta la base de la nalga, doce hasta el codo (con el brazo extendido a lo largo del cuerpo), catorce cuadros y medio hasta la axila y dieciséis hasta el hombro. En cuanto a la figura sentada, entre la planta del pie y el límite superior se contaron catorce

cuadros. El mismo esquema se aplicaba a la pintura y al relieve. Estas proporciones exactas se respetaron durante unos 2200 años, un periodo de tiempo más largo que la era cristiana, entre la dinastía III (2980-2900 a. C.) y la dinastía XXVI (663-525 a. C.). En la dinastía XXVI se realizó simplemente una revisión de las unidades de medición.

Los artistas egipcios no utilizaron nunca la perspectiva, pues no les interesaba el aspecto que tenía un objeto ante el ojo, aspecto que varía con la posición y el movimiento del espectador. Naturalmente, la perspectiva exige representar la disminución aparente de las proporciones del objeto a medida que se aproxima al punto de fuga, y eso puede exigir el escorzo. Pero los antiguos egipcios centraron su atención en las dimensiones físicas reales e inmutables de los objetos.

El canon egipcio no sólo determinaba la situación y proporción de todos los detalles del cuerpo, sino también la forma de representarlo. Cuando se trataba de una superficie plana la cabeza se representaba de perfil pero los ojos de frente. Este canon inflexible inhibía la imaginación del artista, pero explica también el elevado nivel técnico y el inconfundible estilo de la escultura egipcia a lo largo de varios milenios. El canon era, a un tiempo, el precio que había que pagar y la atadura que constreñía el elevado arte del escultor.

El faraón tenía que ser representado en una postura intemporal. Cuando aparecía en pie, tenía ambos pies firmemente asentados sobre el suelo y los brazos colgaban a los costados. Cuando estaba sentado adoptaba la postura hierática típica de sus apariciones públicas. El cuerpo de un gobernante, el dios viviente Horus, tenía siempre un aspecto juvenil. Aunque las variaciones en el estilo podían indicar el reinado en que se había realizado una estatua, sólo sugerían los rasgos de un faraón particular. En el Imperio Nuevo, para asegurar la uniformidad de la imagen, el principal escultor del faraón realizaba un retrato tipo. Las copias del trabajo de los pocos artistas a quienes se les permitía contemplar al faraón en persona se reproducían mediante un molde para distribuir las por todo el reino.

La rigidez de la tradición y el poder de los arquetipos fueron puestos a prueba durante el periodo intermedio de Amarna, en el reinado del faraón Ajenatón. En el Imperio Nuevo, en esa fase revolucionaria del monoteísmo de Ajenatón las artes visuales dieron muestra durante un breve periodo de un nuevo naturalismo. Pero los artistas egipcios no formularon tampoco entonces leyes de la perspectiva. Continuó dominando la ley de la frontalidad.

La escultura egipcia siguió consistiendo, por consiguiente, en jeroglíficos tridimensionales que expresaban algunos rasgos del personaje representado pero que no reflejaban su aspecto real. Al igual que el alfabeto determina la forma de las palabras, el canon de los escultores determinaba las formas de las imágenes. La continuidad del estilo era inevitable y la continuidad producía el anonimato. Identificar al «artista» de una estatua funeraria es como tratar de hallar el nombre del tallista de una gárgola determinada en la catedral de Notre-Dame. Cuando encontramos los nombres de artistas en las inscripciones de las tumbas egipcias, no se

trata de las firmas de los artistas. Simplemente se menciona el nombre del artista en el hogar de su sector para asegurar su servicio en la otra vida. Al escultor se le llamaba «escritor de figuras». En una sorprendente inversión de la cronología habitual de las artes, sus esbozos pictóricos parecen haber derivado de la escritura cursiva, que a su vez derivaba de los jeroglíficos pictóricos. ¡Así pues, el diseño de relieves, la pintura y la escultura en bulto procedieron de la escritura, y no a la inversa! La identificación de otras artes con la escritura determinó que fueran también rígidamente convencionales, al no ser fruto de la fantasía de los artistas sino de las formas tradicionales.

De la misma forma que la sociedad egipcia idealizaba la inmutabilidad, los escultores egipcios aspiraban a una abstracción que les sugería lo que veían. Consiguieron tan bien y tan pronto su objetivo que no sintieron la necesidad de «perfeccionar» su estilo. Y la precocidad del arte egipcio fue también su maldición. A diferencia de los griegos, los egipcios no experimentaron para humanizar las figuras. Como hemos visto, llegaron a ser expertos en el arte del embalsamamiento, aplicando técnicas especiales para extraer las vísceras del cuerpo y preservar por separado sus partes internas. Pero durante la preparación ritual del cuerpo, la disección por el simple deseo de adquirir nuevos conocimientos parecía un sacrilegio. Los egipcios, conocedores de los medicamentos —Homero les calificaba de «raza de boticarios»—, sabían también reducir fracturas y eran afamados dentistas y ginecólogos. Pero no aumentaron sus escasos conocimientos de anatomía y no incrementaron el naturalismo de sus obras.

Cuanto más elevado era el estatus de una persona más rígidos y uniformes eran los retratos y muy pronto el faraón se convirtió en un estereotipo. A los funcionarios de menor rango, a quienes la gente estaba acostumbrada a ver en carne y hueso, se les representaba a veces con sus rasgos singulares y delgados o barrigudos, según sus rasgos corporales. Pero también había reglas para esas figuras. A los escribas se les representaba en una postura sacerdotal, ya fuera paseando o sentados, con rollos de papiros y material de escribir en sus manos. Las estatuas de los trabajadores, a quienes se captaba en actitudes características, aparecían realizando labores agrícolas, cuidando el rebaño, pescando, construyendo barcas, tocando un instrumento musical, realizando acrobacias o bailando.

Las figuras tridimensionales que se representaban en dos dimensiones en los relieves o en las pinturas también se atenían a un canon bien conocido, que era rígidamente objetivo. Sin prestar atención a la perspectiva combinaban diferentes puntos de vista para representar las formas y las dimensiones del cuerpo. El resultado es un estilo que ha sido frecuentemente caricaturizado.

En la pintura y en el relieve, el caballo y la gacela eran representados preferiblemente de perfil, con una simple línea ondulante. Pero el cuerpo humano había de ser representado de manera frontal para mostrar la masa del cuerpo, la forma de los hombros y los brazos. Presentaban la cabeza humana de perfil pero el ojo y el

pecho de frente. A este conjunto de puntos inconexos se le ha llamado estilo paratáctico, por analogía con la figura gramatical de situar frases una junto a otra sin estar unidas por una conjunción. («Llegué, vi, vencí»). Habitualmente, los artistas egipcios representaban, en la misma composición pictórica, algunas partes de frente y otras de perfil. Si los egipcios hubieran conocido los principios de la perspectiva, éstos les habrían permitido presentar un punto de vista coherente. Pero no les interesaban los simples «puntos de vista» que cambiaban según el espectador. Para ellos, la perspectiva podía haber sido simplemente un truco para ocultar las formas y los tamaños reales.

También hacían gala de una absoluta literalidad cuando se trataba de representar cantidades. ¿Habría una forma más clara de decir que un centenar de prisioneros y diez príncipes habían sido capturados en una batalla que representarlos a todos ellos en filas perfectamente dispuestas para que pudieran ser contados? Las pinturas de las tumbas de los nobles eran también inventarios, un compendio ordenado de todas sus principales posesiones, sus esposas e hijos, ganado, campos de trigo y frutales, para que pudiera llevárselos con él al otro mundo. También los colores estaban determinados: el verde (color de la resurrección) para el cuerpo del dios Osiris, el azul para el dios-cielo (Amón-Ra), el amarillo (color del oro) para otros dioses. A veces, durante el Imperio Antiguo se despojaba al rojo (el color del mal, que se utilizaba para las historias que hacían referencia a dioses malvados) de sus poderes malignos mediante una línea negra cruzada sobre los jeroglíficos en rojo. El blanco representaba la esperanza y el placer.

Este arte jeroglífico floreció en las pinturas de las tumbas y los templos del Imperio Antiguo, donde contemplamos cómo los pastores reúnen el ganado, cómo se cosecha el trigo y la vid y cómo las muchachas juegan o bailan con castañuelas, mientras que los jóvenes practican la lucha con la cuerda y los hombres cazan y capturan aves. Los rostros inexpresivos y las posturas convencionales transmiten mensajes nada ambiguos. Los artistas egipcios, que evitan una dura lucha por alcanzar el naturalismo, nos recompensan con la claridad y elegancia de la caligrafía. Eran «escritores de figuras», a quienes no les preocupaban el tiempo y el lugar. La misma religión que exigía el realismo en su expresión artística les ahorró también el esfuerzo de intentar que sus imágenes adquirieran una mayor naturalidad.

Lo que eran carencias con respecto al naturalismo se convertía en exceso por lo que respecta al gigantismo. Ningún otro pueblo mostró parecida obsesión por los colosos ni expresó tan satisfactoriamente las imágenes de lo colosal. La forma y el color estaban determinados casi de una forma alfabética. Ciertamente, todo aquello que no podían hacer mejor, podían hacerlo más grande. Dado que en los relieves de las tumbas y los templos las figuras de mayor tamaño eran las de las personas más poderosas, las estatuas más grandes serían las más fuertes. Al igual que los mensajes que se escriben en letras mayúsculas, los colosos egipcios eran los jeroglíficos-titulares, y como eran abstracciones las estatuas egipcias tenían una capacidad de

ampliación ilimitada. Una estatua gigantesca de estilo naturalista es extraña o ridícula, pero un faraón ampliado en un estilo convencional resulta más impresionante aún. Los colosos eran los jeroglíficos del poder.

La gran esfinge de Gizeh se convirtió en un símbolo de la grandeza y el misterio del antiguo Egipto. Tallada directamente en la roca en un lugar donde se extrajo la piedra para construir la pirámide de Keops, la gran esfinge se eleva 23 metros por encima de la arena, mide 4,5 metros de anchura y 80 metros desde el anca hasta la zarpa. Las patas anteriores (que se proyectan 17 metros desde el pecho) son un añadido de mampostería. Cuando se construyó la esfinge fue probablemente enlucida y pintada. En el reinado del faraón Kefrén (c. 2550 a. C.) formó parte de un vasto templo. Mientras que el cuerpo de león hacía de la esfinge un guardián de ese lugar sagrado, la cabeza humana (adornada originalmente con una barba real y un tocado y una cobra simbólica) representaba probablemente al faraón. Más tarde, en el Imperio Nuevo, representaba al dios-sol.

Antiguamente, la gran esfinge era un símbolo tan familiar de Egipto que el hecho de que Heródoto la omita en la narración de sus viajes se considera como una prueba de que el texto que ha llegado hasta nosotros está incompleto. La gran esfinge ha ido adquiriendo una dimensión cada vez más críptica con el paso de los siglos, cubierta de arena, desgastada por el viento y las tormentas, mutilada y saqueada. Un doctor árabe de Bagdad, Abd al-Latif, observaba hacia el año 1200 que «su boca es expresión de la gracia y la belleza... exhibe una amable sonrisa». Pero los iconoclastas musulmanes medievales destruyeron la nariz de la esfinge. Mark Twain, que incluye la esfinge junto con las pirámides en su apresurado viaje por Egipto en *Innocents Abroad*, cuenta cómo un miembro de su grupo intentó llevarse como recuerdo un fragmento del rostro de la esfinge. Más recientemente, la esfinge ha sufrido gravemente las consecuencias de una imprudente «restauración».

La inmensidad de la figura fascinó a generaciones de artistas. Un artista inglés, William Brockedon, observó en 1846 (considerando que la cabeza de un hombre normal mide 25 cm) que el volumen de la esfinge era «casi 40 000 veces mayor que el del original». La esfinge prestó veracidad a la invocación de Napoleón en Gizeh: «Soldados, cuarenta siglos os contemplan». Y Napoleón ordenó a sus hombres medir la esfinge para la *Description de l'Égypte* de Vivant Denon. Uno de los milagros de la historia del arte es que la gran esfinge consiguió evitar el destino de la aguja de Cleopatra y de otros objetos en el saqueo milenario de antigüedades egipcias. Ha sido su masa colosal lo que ha permitido que la esfinge y otros colosos continúen existiendo para que podamos contemplarlos.

Los colosos egipcios han desempeñado, pues, un papel especialmente destacado en la perduración del arte egipcio. Frecuentemente han sobrevivido a los edificios para los que fueron construidos. Los llamados colosos de Memnón, en la llanura que se extiende cerca del Valle de los Reyes, aunque gravemente dañados, todavía atraen a los turistas por su gigantismo y su aire misterioso. Cada uno de ellos medía 23

metros de altura y fueron labrados con un solo bloque de piedra. Erigidos originalmente para el vasto templo mortuorio de Amenofis III (1411-1375 a. C.) de la dinastía XVIII, tenían que vigilar las puertas de su templo. Antiguos viajeros griegos bautizaron a la estatua más septentrional con el nombre de «Memnón», en honor de un héroe de guerra troyano. Adquirió celebridad en la literatura clásica como «Memnón el Cantor», porque al amanecer emitía extraños sonidos. Algunos turistas oían voces humanas, mientras que otros oían el sonido de las cuerdas de un arpa. El geógrafo griego escéptico Estrabón (¿63 a. C.?-24 d. C.) sospechaba que se trataba de una máquina que habían instalado los sacerdotes del templo. Cuando Adriano y su esposa Sabina visitaron el lugar en el año 130 d. C., Memnón el Cantor permaneció silencioso el primer día. Pero habló al día siguiente e inspiró a los poetas de la corte para que compusieran un himno a Memnón y al emperador. El emperador Septimio Severo no fue tan afortunado en el año 202 d. C. Como la estatua se negaba repetidamente a hablar con él, intentó granjearse su amistad reparando sus grietas. No se volvió a oír cantar a la estatua. Las grietas se han multiplicado desde entonces, pero no han servido para que volvieran los cantos. Estos dos maltrechos colosos, jeroglíficos tridimensionales de la grandeza del Egipto de los faraones, perduran en las llanuras del Nilo.

El hipnótico estilo colosal sobrevive espectacularmente en las obras del vigoroso Ramsés II, que reinó durante 67 años (1292-1225 a. C.) y que hizo reproducir su imagen en todo Egipto, inscribiendo su nombre en todos los monumentos existentes. De todos sus numerosos y grandes proyectos de construcción en Karnak, Luxor, Tebas, Menfis y otros lugares, el más singular es su templo de Abu Simbel. Decidido a borrar la memoria de Ajenatón y de otros odiados predecesores, hizo que sus hombres desmantelaran sus monumentos para utilizarlos como canteras para los suyos propios. Pero el gran templo de Abu Simbel no necesitaba materiales importados, puesto que se extendía a lo largo de 70 metros en un monolito de piedra. La fachada del templo mira hacia el sol naciente. A la entrada hay cuatro gigantescas estatuas del dios Sol sentado, Ramsés II. Los rayos del sol que penetran iluminan mágicamente un friso de mandriles sagrados y ocho estatuas de once metros de altura del faraón y del dios Osiris. Las estatuas de la entrada del ensalzado Ramsés, talladas en piedra rosácea, son casi tan grandes como los colosos de Memnón. Cada una de ellas tiene 23 metros de altura y pesa 1200 toneladas. Al pie del faraón, alzándose hasta la altura de sus rodillas, hay figuras de su esposa favorita, la bella Nefertari, de su madre, de varios hijos y de su hija. Sólo los labios del faraón tienen un metro de anchura. Siglos atrás, se rompió una de las cabezas. Los rostros de las otras tres estatuas apenas se distinguen unos de otros. Todos aparecen impasibles, con una dignidad divina, y llevan la doble corona de los «dos Egiptos», el tocado y la barba, atributos reales.

Cuando se construyó la presa de Asuán en los años sesenta, las aguas amenazaron con sumergir este templo principal y otro más pequeño situado en las proximidades.

La Unesco consiguió fondos de 50 países para llevar a cabo una hazaña de conservación sin precedentes. Grupos de ingenieros internacionales supervisaron la operación de cortar la fachada en bloques con una sierra de mano, para evitar las vibraciones de las máquinas que podrían haber agrietado la frágil piedra. Entre 1964 y 1966 se desmontó toda la estructura, que se reconstruyó después unos 70 metros por encima del río, con una nueva cueva para acomodar el interior. El visitante de Abu Simbel contempla ahora algo más que la dignidad y la grandeza del Egipto de los faraones, un espectáculo que habría sorprendido y complacido al ambicioso Ramsés. Sus colosos, asombro del mundo entero tres milenios después, han hallado una nueva dimensión de la otra vida.

El ideal atlético

Inspirados por modelos de Egipto, los antiguos griegos creyeron que toda la civilización se había originado allí y a mediados del siglo VII a. C. comenzaron a visitar el país. Un ambicioso regente del rey conquistador asirio Asurbanipal (663 a. C.), Samético I (664-609 a. C.; reinó 663-609 a. C.) utilizó mercenarios griegos en su victoriosa rebelión en Egipto y fundó una nueva dinastía. Entonces, permitió a los griegos que se asentaran en el delta del Nilo, donde se dedicaron con éxito al comercio y a la navegación. En Egipto se sintieron admirados al ver los templos de piedra y las estatuas colosales. Aunque en su patria abundaba el mármol, sólo después de que se desarrolló el tráfico marítimo entre Egipto y Grecia realizaron los griegos sus primeras estatuas de tamaño natural. Esos *kuroi* (jóvenes) del siglo VII, que se convertirían en el prototipo del desnudo masculino del periodo clásico, son difíciles de distinguir de las obras egipcias por la postura y la actitud. Las figuras aparecen de pie en una posición rígida, los brazos caídos a lo largo del cuerpo, los puños cerrados, la cabeza hacia adelante y la pierna izquierda ligeramente adelantada. Son figuras pensadas para ser contempladas frontalmente y perfectamente simétricas, pues la mitad de la cabeza y el tronco corresponden exactamente a la otra mitad. Las figuras que habían sobrevivido casi invariables durante milenios en Egipto serían el punto de partida de un arte griego dotado de gran dinamismo, que deleitaría durante los siguientes milenios.

El dinamismo de la escultura griega surge del estilo de vida griego, especialmente de la vida al aire libre. Los griegos ensalzaron el cuerpo desnudo en movimiento en el vivo espíritu competitivo de la ciudad-estado. Se ha dicho que los griegos fueron el único pueblo realmente atlético de la Antigüedad. Para comprender el origen de la escultura griega es necesario comprender lo que significó para ellos la vida atlética durante los tres siglos en los que realizaron los modelos de las artes visuales occidentales (c. 700-c. 400 a. C.).

Nuestra actitud, muy diferente, hacia el atletismo es un legado del imperio romano, en el que las actividades atléticas se habían convertido en «juegos», *ludí*,

entretenimientos (de *ludere*, jugar) para agradar a la multitud romana. El Coliseo (anfiteatro Flavio, dedicado en el año 80 d. C.) es un testimonio de que las actividades atléticas romanas se habían convertido en deportes para el espectador. La tecnología ha llevado los coliseos a la sala de estar de nuestras casas y para nosotros también las actividades atléticas son «deporte» (deporte significa juego o diversión).

Para los antiguos griegos las actividades atléticas tenían otro significado. La palabra atleta en griego procedía de una raíz que significaba «competición». El adjetivo derivado de ella significaba «lucha» y, más tarde, «desgraciado» o «desdichado». Según afirma Píndaro, un atleta es aquel «que se deleita en el esfuerzo y el riesgo». «Las acciones sin riesgo carecen de honor ya se realicen entre hombres o entre barcos vacíos». Las competiciones atléticas, que se iniciaron como la fiesta «nacional» de cada ciudad y que luego serían un ritual de enfrentamiento pacífico entre las ciudades, florecieron junto con las ciudades-estado. La intensidad de la competición atlética era un barómetro de las lealtades civiles. Los primeros certámenes olímpicos entre las diversas comunidades se celebraron en el año 776 a. C. y a partir de entonces tenían lugar cada cuatro años, hasta el año 393 d. C.

Los griegos no practicaban los deportes de equipo. Sólo competían los individuos y todo el honor era para el vencedor, cuya recompensa en la competición olímpica era una corona de olivo. La virtud especial del atleta, según Píndaro, era el *aidos*, el respeto hacia los dioses y los conciudadanos. El buen atleta no era jactancioso, pero tampoco permitía ser objeto de burla y no era «un buen perdedor». El atleta derrotado nunca felicitaba al vencedor. Puesto que ser derrotado era una desgracia, los espartanos, se decía, prohibían a sus ciudadanos que participaran en las competiciones pugilísticas entre las ciudades o en el peligroso pancracio, en los que tenían pocas posibilidades de salir victoriosos. Los perdedores, dice Píndaro, regresaban avergonzados a reunirse con sus madres, «se deslizaban por calles apartadas afligidos por la desgracia».

Los certámenes atléticos se convirtieron en un ritual. Homero dedica el libro 23 de la *Ilíada* a los juegos funerarios en honor de Patroclo. En esos juegos se conmemoraba a los muertos, concediendo recuerdos como premios. Según Píndaro, los juegos olímpicos se originaron en el ritual que celebraba la victoria de Heracles sobre Augias, cuando limpió los establos desviando el río Alfeo. En Olimpia, un lugar sagrado, los juegos honraban al Zeus olímpico. En un principio eran una ceremonia de un día de duración y luego, en el año 472 a. C., se ampliaron a cinco días, clausurándose con sacrificios y un banquete en honor de los vencedores. La vinculación con la religión ayuda a explicar la notable continuidad de las actividades atléticas entre los griegos. Los posteriores juegos olímpicos se atenían a las reglas descritas por Homero. Finalmente, el emperador cristiano Teodosio I los abolió en el año 393 d. C. porque eran reliquias paganas.

Incluso antes de que existiera una nación griega, el festival olímpico reunía a los griegos en una celebración panhelénica. Sólo los griegos libres podían competir.

Surgieron muchas otras celebraciones —en Delfos, Délos, Corinto y Nemea— según el modelo de los juegos olímpicos, pero con rasgos locales. En Nemea el premio era una corona de perejil, que sustituyó al olivo.

La música y la poesía celebraban a los dioses y a los vencedores. El primer festival nacional en Delfos fue un certamen musical. Píndaro (518-438 a. C.), uno de los mejores poetas griegos, dedicó sus famosos ciclos de odas a los vencedores atléticos. En el año 476 a. C. ensalzó al vencedor de la competición de boxeo juvenil:

Sabe ahora, hijo de Arquestratos,
Hagesidamos, por tu arte de boxeador
cantaré una dulce canción
para que sea una joya en tu corona de olivo dorado ...

Los juegos eran símbolos de paz, pero en Grecia raramente prevalecía la paz. En aquella época, la guerra no era un enfrentamiento entre el armamento de los dos contendientes, sino una lucha de hombre contra hombre y el ciudadano tenía que estar preparado para defender su ciudad. «Ningún ciudadano tiene derecho a actuar como un aficionado por lo que respecta a la preparación física», instaba Sócrates, y Jenofonte recordaba: «forma parte de su profesión de ciudadano mantenerse en buena condición, preparado para servir al Estado en cualquier momento. El instinto de autoconservación así lo exige, pues ¡cuán impotente es la situación de la juventud mal preparada en la guerra o en el peligro! Finalmente, ¡qué desgracia para un hombre envejecer sin haber visto nunca la belleza y la fuerza de la que es capaz el cuerpo!».

Todos los atletas se preparaban para la defensa. Dado que los barrancos que existen en el paisaje griego exigen largos saltos durante la caza, el salto de longitud era uno de los acontecimientos atléticos habituales. Pero no se practicaba el salto de altura. El atleta que practicaba el salto de longitud tenía que hacerlo llevando peso, entre dos y cuatro kilos, para demostrar su capacidad de portar un arma. La carrera de hombres armados era otro acontecimiento habitual. En ocasiones se le llamaba la carrera de los hoplitas, que eran los ciudadanos que no podían permitirse comprar un caballo pero sí equiparse con una armadura personal completa. A partir del siglo VIII a. C., la importancia que adquirieron los hoplitas en la guerra —la falange masiva de ciudadanos armados en formación cerrada— determinó que la fortaleza de cada ciudadano fuera crucial para mantener la formación. Al principio, los participantes en esas competiciones llevaban casco y escudo, pero luego solamente escudo.

El lanzamiento de disco se inició, tal vez, como una prueba de habilidad para lanzar piedras durante la batalla. En la *Ilíada*, cuando Áyax y Héctor ya habían arrojado sus lanzas, continuaban la lucha lanzando piedras. Algunos críticos afirmaban que, en lugar de entrenar a los hombres en el lanzamiento del disco, habría sido mejor prepararlos para lanzar «piedras que llenan la mano». Por lo que respecta al lanzamiento de la jabalina, al igual que en el campo de batalla se ataba una correa

en torno a uno de los dedos para dar a la jabalina un movimiento circular, lo cual permitía lanzar a mayor distancia y con mayor precisión. El pancracio era el combate desarmado. Ocho de las odas de Píndaro celebran a los vencedores en este peligrosísimo y muy popular acontecimiento atlético. Combinaba la lucha libre y el boxeo, se permitía dar puntapiés y estrangular al adversario, pero estaba prohibido morder y sacarle los ojos al contrario. Una iniciativa habitual era la de romper uno de los dedos del oponente. También era común retorcer el tobillo hasta descoyuntarlo y en más de una ocasión se dio muerte a un rival por estrangulamiento. En ocasiones, los árbitros colocaban la corona de olivo en el cuerpo sin vida de un bravo perdedor.

Las ciudades recompensaban generosamente a sus representantes. Generalmente, los competidores en los grandes certámenes eran hombres acomodados con tiempo y dinero suficientes para preparar las competiciones. De todas formas, los atletas-ciudadanos «aficionados» esperaban ser recompensados por la gloria que reportaban a su ciudad natal. El gran legislador ateniense Solón (c. 590 a. C.) impuso un límite a las recompensas por la victoria: 500 dracmas en el caso de los juegos olímpicos y 100 dracmas (el salario anual de un trabajador) cuando se trataba de otras competiciones. Había otras recompensas como comidas gratuitas, asientos en las primeras filas durante las celebraciones y exención de impuestos. El vencedor era honrado con un himno de la victoria y celebrado en las odas de los grandes poetas líricos.

La costumbre de erigir estatuas a los vencedores sería fecunda para el arte occidental. Al principio, las ciudades erigían estatuas del atleta vencedor tanto en el escenario de su victoria como en la ciudad. Por su parte, el vencedor solía ofrecer una pequeña estatua votiva en señal de gratitud. En el siglo VI a. C. se había impuesto la costumbre de permitir al vencedor erigir una estatua de sí mismo de tamaño natural. En el año 408, cuando Eubato, un corredor de Cirene, acudió a competir a los juegos olímpicos, un oráculo le había prometido el éxito, por lo que se presentó con la estatua de la victoria. Hombre atractivo y de gran confianza en sí mismo, despertó la pasión de la famosa cortesana Lais, que intentó seducirle. Se resistió a sus requerimientos amorosos pero regresó a su ciudad portando su retrato. Cuando su esposa contempló el retrato de Lais, se sintió tan impresionada por la fidelidad de Eubato que erigió otra estatua de él en Cirene.

Durante los juegos panhelénicos se realizaban y erigían millares de estatuas de los vencedores en el lugar donde se celebraban los certámenes y en las ciudades de los atletas. Pero sólo se han conservado un puñado de esas figuras de bronce de tamaño natural, entre ellas la del auriga de Delfos.

A las estatuas de los grandes atletas se les atribuía la propiedad de curar enfermedades. Uno de los cultos más populares era el de Teógenes, el famoso boxeador de Tasos, una isla en el norte del Egeo, que a mediados del siglo V a. C. consiguió más de 1300 victorias en las competiciones atléticas. Otros atletas se sentían tan intimidados ante la reputación de Teógenes como boxeador del peso pesado que en ocasiones se negaban a enfrentarse a él. Entonces, los árbitros le

concedían lo que los griegos llamaban una victoria «sin polvo» (*akoniti*). Trataba de explotar su nombre (Teógenes significa «nacido dios»), afirmaba que no era simplemente el hijo de un sacerdote, sino de un dios y, por tanto, tenía la condición de semidiós. En el año 465 a. C., Teógenes apoyó la rebelión de Tasos contra la liga de Délos y los rebeldes sólo volvieron a unirse a Atenas después de sufrir un asedio.

Pero a su muerte, Teógenes dejó un legado de odio. Una noche en que un enemigo intentó deteriorar su estatua que se exhibía en el ágora, la estatua cayó y le causó la muerte. Según una ley primitiva, un objeto que causa la muerte es considerado culpable y debe ser castigado. En consecuencia, la estatua culpable de Teógenes fue llevada al mar y arrojada por la borda. En la siguiente temporada agrícola la cosecha de Tasos fue muy escasa y se produjo un hambre sin precedentes. Los padres de la ciudad consultaron al oráculo de Delfos, que les aconsejó que hicieran regresar a los exiliados políticos. Pero continuaba la situación de hambre. El oráculo les aconsejó entonces que trataran de revivir el recuerdo de Teógenes. Entonces, recuperaron la estatua de Teógenes del fondo del mar, volvieron a situarla en su pedestal y así terminó la crisis de hambre. En esta ocasión los habitantes de Tasos ataron la estatua con cadenas. Cinco siglos después de la muerte de Teógenes, la estatua del boxeador era aún famosa por las curaciones que realizaba. En el curso de sus viajes, Pausanias señaló que existían estatuas de culto de Teógenes en toda Grecia, e incluso entre los bárbaros. El pueblo de Tasos supo sacar provecho de su atleta semidiós. Cuando alguien ofrecía menos de un óbolo en memoria de Teógenes, afirmaban: «recaerá sobre su conciencia» y no obtendrá el efecto deseado.

Muchos ciudadanos, entre ellos Eurípides, Platón y Diógenes, se mostraron contrarios a la idolatrización de los atletas. El filósofo del siglo VI a. C. Jenófanes de Colofón, en el Asia Menor (nacido en el año 576 a. C.), manifestó su preocupación por los excesivos honores concedidos a un atleta vencedor en su ciudad natal: «sin embargo, no es tan merecedor de ello como yo, y mi sabiduría es mejor que la fuerza de los hombres y los caballos. Más aún, es esta una costumbre absurda y no es correcto honrar más la fuerza que la sabiduría». Un siglo más tarde, Eurípides era aún más contundente: «de los innumerables males que afligen a toda la Hélade ninguno es peor que la raza de los atletas... Esclavos de su vientre y de su mandíbula, no saben cómo vivir bien... Durante la juventud se pavonean en su esplendor, ídolos de la ciudad, pero cuando la triste vejez se apodera de ellos son abandonados como los mantos desgastados». Y luego, Eurípides pregunta: «¿Quién ayudó alguna vez a su patria consiguiendo una corona en un certamen de lucha, o por la rapidez de sus pies, lanzando los discos o asestando un fuerte golpe en la mandíbula?». También Galeno (c. 130-c. 200 d. C.) muestra elocuentemente su disgusto en tiempos del imperio romano:

Los atletas no participan de los beneficios de la mente. Bajo su masa de carne y sangre sus almas se ahogan como en un mar de barro. Tampoco disfrutaban de los mejores beneficios del cuerpo. Descuidando la vieja norma de salud que prescribe moderación en todas las cosas, consumen sus vidas en un exceso de

ejercicio y comiendo y durmiendo demasiado como los cerdos. Por consiguiente, raras veces alcanzan la vejez y cuando eso ocurre están tullidos y son susceptibles de sufrir todo tipo de enfermedades. No tienen salud ni belleza. Incluso aquellos que, naturalmente, están bien proporcionados, se convierten en personas obesas y abotagadas: frecuentemente, sus rostros son deformes y feos debido a las heridas recibidas en el boxeo y en el pancracio.

La vida al aire libre en la Grecia atlética cambiaría la imagen escultural heredada del Egipto «claustrofílico». En tanto que las figuras egipcias aparecen con una falda corta, los *kuroi* griegos se representan desnudos. Algunos son más delgados que otros, lo que refleja, tal vez, los tipos físicos existentes en diferentes partes de Grecia. De todas maneras, todos se atienen, con pequeñas variaciones, al canon de proporciones que aparecen en las cuadrículas de las figuras egipcias. Se conservan más de doscientas representaciones de *kuroi*, completas o fragmentarias.

Los *kuroi* eran el «laboratorio» de los escultores griegos; y el naturalismo, al igual que el desnudo, sería una de las contribuciones de la escultura griega al arte occidental. Como afirma Kenneth Clark, el desnudo es una forma artística inventada por los griegos en el siglo V a. C. Creían éstos que la desnudez carente de pudor y la disposición a aparecer desnudos en los juegos les distinguía de los bárbaros. Pero no siempre había sido así. En los juegos celebrados durante los funerales de Patroclo, Homero narra que Euríalo, después de envolver sus manos con correas de piel de vaca, se puso los pantalones para boxear. Tucídides (¿471-400? a. C.) señala también que los primeros griegos, al igual que los bárbaros en la época del historiador, «incluso en las competiciones olímpicas... llevaban cinturones en torno a su cintura y esa práctica se ha interrumpido hace sólo algunos años».

Cuándo y por qué los atletas griegos prescindieron de los pantalones fue una fuente de leyendas irreverentes. Tal vez, la nueva moda se introdujo cuando en las Olimpiadas del año 720 a. C. Orsipo de Megara perdió los pantalones en medio de la carrera. Finalmente resultó triunfador y otros continuaron su ejemplo con respecto a la desnudez. Algunos recordaban también que en una de las carreras celebradas durante los festejos de Atenas, el corredor que iba en cabeza perdió los pantalones, que le hicieron tropezar antes de llegar a la línea de meta. Para impedir ese tipo de accidentes en el futuro, se publicó un edicto que exigía que los participantes estuvieran desnudos. El rey Agesilao de Esparta (444-360 a. C.), que organizó la defensa contra los persas, aunque destacaba por su débil condición física, exhibió desnudos en una ocasión a los prisioneros de guerra persas para estimular a sus hombres mediante el contraste entre el cuerpo fofo de los persas y los bien formados y bronceados espartanos.

En un principio, los desnudos fueron sólo masculinos, los *kuroi*. En el siglo V a. C. habían comenzado ya los desnudos femeninos, que sin embargo no se generalizarían hasta algunos siglos más tarde, e incluso entonces con un cierto recato. Generalmente, a las divinidades masculinas se las representaba desnudas, mientras que las diosas femeninas aparecían vestidas, con la notable excepción de Afrodita. De

vez en cuando, se celebraban competiciones atléticas para mujeres. Se han conservado inscripciones de estatuas de tres mujeres vencedoras en Delfos, pero probablemente no competían contra hombres. Entre las estatuas de los vencedores de Olimpia, Pausanias (siglo II d. C.) no encontró una sola que representara una mujer. Pausanias describió los juegos en los que participaban las jóvenes del templo de Hera, hermana y consorte de Zeus, reina de los cielos y protectora del matrimonio.

Una vez cada cuatro años las mujeres del Comité de los Dieciséis tejen una túnica para la estatua de Hera y organizan también el festival de la diosa. Éste consta de carreras para jóvenes solteras. No todas tienen la misma edad; las jóvenes corren primero, luego lo hacen las del segundo grupo y finalmente las de mayor edad. Así compiten: llevan el pelo suelto y se visten con una túnica que les llega casi hasta la rodilla, y el hombro derecho desnudo hasta la altura del pecho. Al igual que a los hombres, se les reserva el estadio olímpico para estos juegos, aunque se reduce aproximadamente un sexto para sus carreras. Las vencedoras reciben ramas de olivo y una parte del buey sacrificado a Hera y se les permite erigir estatuas en las que aparecen representadas, con inscripciones... Al igual que en el caso del festival olímpico, estos juegos para las jóvenes se remontan a la Antigüedad.

La vestimenta de las jóvenes era el vestido familiar de la diosa Artemis (o Diana) cazadora.

En Esparta, donde existía mayor libertad que en Atenas en estos asuntos, en los siglos V y IV a. C. las mujeres, a las que se entrenaba para ser madres vigorosas de soldados espartanos, competían desnudas ante los hombres. El término «gimnasia», que era la palabra griega para designar las competiciones atléticas, significaba literalmente «ejercicios que se realizan desnudo». En los acontecimientos más populares, la lucha libre y el pancracio, hubiera resultado difícil llevar una vestimenta decente. En Esparta, aunque no en otros lugares, las mujeres participaban en la lucha libre, pero no hay testimonios de que se dedicaran al pugilato en ninguna región de Grecia. Leyendas lascivas hablaban de muchachas que luchaban con jóvenes varones en la isla de Quíos en el siglo III d. C. En *Las leyes*, Platón abogaba por la preparación física de la mujer. Rechazaba la lucha libre y el pancracio pero veía con buenos ojos las carreras y la esgrima a condición de que las muchachas de más de trece años estuvieran «adecuadamente vestidas». En Olimpia no se permitía que las mujeres fueran espectadoras de las competiciones atléticas de los hombres. Pausanias afirma que si a una mujer se le sorprendía asistiendo a los juegos sería arrojada desde los acantilados del monte Tipeo. Pericles afirmó en su discurso funerario que la mayor gloria para una mujer consistía en que los hombres no hablaran de ella, ni para alabarla ni para censurarla. Parece que las carreras de mujeres se organizaban solamente para las «vírgenes» y el matrimonio (que generalmente celebraban a los 18 años) ponía fin a la carrera atlética de la mujer.

Mientras que en las competiciones atléticas se exhibían muy diversos modelos del cuerpo masculino adulto, no existía la misma oportunidad de observar el cuerpo femenino. Praxíteles (nacido c. 390 a. C.) era considerado como «el inventor» del desnudo femenino por su Afrodita de Cnido (c. 370 a. C., escultura de la que sólo han sobrevivido algunas copias), de legendaria belleza. Antes de él el ideal masculino

había estado presente en el modelado de las figuras femeninas por parte de los escultores. Cuando Zeuxis (c. 400 a. C.) inició la tarea de pintar a Helena para el templo de Hera, solicitó al pueblo de Crotona que le mostrara a las vírgenes más bellas para utilizarlas como modelo. Pero le llevaron al gimnasio, le mostraron a los jóvenes que allí se ejercitaban y le dijeron que, sin duda, sería capaz de imaginar la belleza de las hermanas de esos muchachos. Al parecer, hasta entonces, los escultores y pintores no trabajaban con modelos en un estudio, sino mientras contemplaban a los atletas que se ejercitaban. Zeuxis insistió en poder contar con un modelo femenino adecuado. El consejo público acudió en su ayuda: «no creía poder encontrar en un solo cuerpo todas las cosas que buscaba en la belleza», relató Cicerón más tarde, y en definitiva escogió cinco doncellas.

El contraste egipcio puede recordarnos que el arte naturalista no era inevitable. Pero el arte que aspiraba a copiar la naturaleza dominaría en Roma, en el Renacimiento y en la Europa occidental moderna. En la tradición de Mirón, Fidias y Praxíteles, expresaba también una nueva actitud, hacia el artista mismo. Sin embargo, como veremos, copiar «la naturaleza» no era lo mismo que copiar los rasgos distintivos de un individuo. La firma del artista comenzó a aparecer en las obras escultóricas. No era ya un simple artesano que intentaba hacer mejor lo que otros ya habían hecho, sino que estaba inmerso en una búsqueda personal. La belleza del cuerpo vivo natural era su ideal inalcanzable. Los artistas comenzaron a individualizarse antes incluso de que se distinguieran los temas de los desnudos griegos y se identificaran a sus modelos.

Ciertamente, los griegos necesitaban imaginar a un «inventor» del arte escultórico, y le llamaron Dédalo. El legendario artesano (c. 690 a. C.) había nacido en Atenas, pero fue importunado por un sobrino que inventó la sierra y el torno de alfarero y le amenazó con superarle. El celoso Dédalo le precipitó a la muerte desde la Acrópolis y fue obligado a abandonar la ciudad. En Creta, el ingenio de Dédalo le hizo famoso. Para librarse del Minotauro diseñó el laberinto y luego para impedir que se marchara de Creta, el rey Minos utilizó el laberinto para encarcelar a Dédalo y a su hijo Ícaro. Para escapar, Dédalo fabricó unas alas con cera y plumas que le transportaron hasta Sicilia, siendo, pues, el primer hombre que conseguía volar. Pero según cuenta la leyenda, Ícaro voló demasiado cerca del sol, que derritió la cera de sus alas, y se ahogó en la zona del Egeo a la que se daría el nombre de mar de Icaria. Después de huir, Dédalo continuó su extraordinaria actividad como artesano, convirtiéndose en el inventor de la escultura.

Probablemente, existió un escultor llamado Dédalo (c. 650 a. C.), que procedía de Creta. Según Pausanias, a las imágenes votivas de madera se les daba el nombre de *daedala* («piezas maestras de artesanía»), y es posible que el Dédalo real representara en ellas formas humanas reconocibles. «Al ser el primero que los representa con los ojos abiertos, las piernas separadas y los brazos extendidos —afirmaba Diodoro Sículo, el historiador griego del siglo I a. C.— se ganó justamente la admiración de

los hombres, pues antes que él las estatuas se hacían con los ojos cerrados y las manos colgando junto a los costados». Otros escultores arcaicos, discípulos de Dédalo, fueron conocidos como los dedálicas y se decía que fueron los primeros escultores en trabajar el mármol.

El progreso hacia una representación más libre y natural del cuerpo humano era indudable. Sin embargo, no iba acompañado de un progreso similar en el conocimiento de la anatomía humana. Para los griegos del periodo clásico el estudio de la anatomía no era un objetivo en sí mismo. Conocían el cuerpo humano en su apariencia exterior, por los gimnasios y las competiciones atléticas, pero no practicaban la disección. Desde el siglo VI, las posturas de los *kuroi* comienzan a ser más naturales y más precisas desde el punto de vista anatómico, en una representación cada vez más vital del cuerpo viviente en movimiento. Una vez más, este proceso fue notablemente uniforme en ese territorio compartimentado por las montañas. Es mucho más fácil datar las esculturas que localizarlas. Los escultores, al igual que los arquitectos, estaban muy solicitados y se mezclan firmas procedentes de todas partes, trascendiendo la política en la comunidad del arte.

El tema panhelénico dominante es el naturalismo creciente. Cuando se comparan los *kuroi* de un decenio a otro se aprecia que la cabeza es más redondeada, los brazos están modelados con mayor delicadeza, las nalgas se representan con el ligero hundimiento característico y las piernas se curvan con mayor precisión. La oreja deja de estar esquematizada y se modela escrupulosamente el lóbulo, el trago y el antitrigo. Lamentablemente, en la mayoría de los casos no ha sobrevivido la nariz de las estatuas, pero los ojos revelan gradualmente la forma circular del globo ocular, el hundimiento en el extremo interior y, finalmente, la carúncula lacrimal, una pequeña excrescencia carnosa. El escultor hace gala también de una mayor precisión en el modelado del cabello, la boca, la clavícula, el pecho, el abdomen, los omóplatos y los pies.

La figura entera cobra nueva vida, se relaja la postura y desaparece la rígida simetría. Se elevan los talones y los brazos y la cabeza se gira ligeramente. Además de los *kuroi* aparecen monumentos esculpidos de diferentes formas y tamaños. Se trata de figuras inclinadas y en movimiento, que caminan, vuelan, corren y caen, diseñadas para encajar en los frontones, metopas y frisos de los edificios. La escultura griega de la época clásica debe de haber sido más variada aún de lo que podemos constatar en la actualidad. El material escultórico preferido era el bronce. A comienzos del siglo VII la fundición maciza fue sustituida por la fundición hueca. El bronce liberó al escultor y le permitió resaltar los miembros e intentar representar nuevas posturas. Pero en la Antigüedad tardía, las estatuas de mármol se quemaban en hornos de cal y las estatuas de bronce se fundían para aprovechar el metal, lo que hace que nuestra imagen de la escultura antigua sea incompleta y determinada por el azar.

La búsqueda de los escultores griegos alcanzó su cénit espectacular en el siglo V

a. C., cuando la rígida figura egipcia se había transformado milagrosamente. Una nueva libertad artística cobró vida con la esplendorosa victoria de los griegos sobre los persas en Maratón (490 a. C.) y Salamina (480 a. C.). También en el terreno de la filosofía se aprecia un sentimiento de cambio y la búsqueda de nuevas formas para describir el cambio. Heráclito (floreció c. 500 a. C.) se opone a la sustancia única e imperecedera de Tales con su concepto del cambio permanente. Para Pitágoras, el cambio se encarna en la transmigración de las almas y aprecia ritmo y proporción en todas partes. Parménides y Zenón encontraron nuevas formas de separar el ser del devenir. El nuevo interés por la mecánica sugirió una nueva relación interna entre las distintas partes del cuerpo en movimiento.

La representación del desnudo abarca también ahora a la mujer. Se aprecia una nueva sutileza en la representación del ropaje, que se convirtió en un aspecto fundamental de la escultura griega en el periodo clásico. El cuerpo adopta gestos y movimientos más libres, ilustrados en la representación familiar del lanzador de disco de Mirón (floreció c. 460-440 a. C.). Es esta la época de Fidias (500 a. C.), que esculpió tres estatuas de Atenea para la Acrópolis, supervisó el friso del Partenón y realizó la colosal estatua de marfil y oro de Zeus en Olimpia. Por lo que respecta a Praxíteles, en el siglo siguiente (nacido en Atenas c. 390 a. C.) contamos afortunadamente con un original, el celebrado Hermes con el niño Dioniso (hallado en Olimpia en 1877).

Las estatuas de los vencedores en los juegos atléticos son tipos ideales. Aunque los escultores podían distinguir entre el físico de un corredor y el de un pugilista, todavía no reproducían los rasgos de un vencedor determinado. Interesados en el hombre en general, no han dejado retratos individualizados de figuras memorables. Cuando se reverenciaba a los dioses en una forma humana ideal, el mismo tipo físico servía para representar al hombre y a las divinidades. Los atenienses, temerosos del «culto a la personalidad», condenaban al ostracismo (487-417 a. C.) a aquellos que amenazaban convertirse en tiranos, aunque lo único que hubieran hecho fuera incluir su retrato en un monumento público. Hemos visto que una de las razones del exilio de Fidias fue la acusación de que se había retratado en el escudo de Atenea en la Acrópolis.

La máscara, pieza fundamental del teatro griego, expresaba la preferencia clásica por los tipos ideales y el temor de la singularidad personal. Con algunas excepciones, sólo después de haber sido superada la gran época de la escultura griega comenzarían a realizarse máscaras en las que se representaban los rasgos de individuos concretos.

Los griegos encontraron un escultor cuya obra expresaba su ideal. De Policleto se decía que era «el único hombre que ha encarnado el arte mismo en una obra de arte». «Escultor de escultores», se convirtió en el indisputado legislador de su arte. Mientras que los «órdenes» de Vitrubio de la arquitectura clásica no eran sino reflexiones posteriores de la época romana sobre obras griegas de centurias anteriores, Policleto fue un gran escultor griego y su «canon» fue producto de la escultura griega del

periodo clásico, de mediados del siglo V a. C. Era como si Vitrubio hubiera diseñado y construido el Partenón y hubiera luego escrito las especificaciones en un tratado sobre arquitectura.

La figura de bronce de Policleteo que representa a un atleta desnudo, el *Doríforo*, o lancero, recibió el nombre de «canon» (la medida). Durante el periodo romano esta sería la escultura griega mejor conocida y más influyente, con el poder de un arquetipo legendario.

Policleteo procedía de Argos, rival de Esparta en el Peloponeso. Alumno del gran Ageladas, que había sido maestro de Mirón y Fidias, llegó a ser el principal escultor de la era de Pericles, un prolífico escultor de atletas victoriosos y parangón del estilo clásico. Triunfó en un célebre certamen sobre Fidias y otros con la realización de la estatua de una amazona en Éfeso. Su espectacular estatua de oro y marfil de la diosa Hera para su templo de Argos fue ensalzada por Estrabón, que la consideraba más bella, aunque ligeramente más pequeña, que el Zeus olímpico de Fidias.

De su *Doríforo* sólo se han conservado copias romanas y copias de otras copias. Sólo han llegado hasta nosotros algunas frases del tratado de Policleteo sobre escultura, llamado también el «canon», que plantea a los arqueólogos un acertijo similar al de los misterios de la belleza clásica. ¿Fue modelada su estatua de acuerdo con los principios de su tratado o escribió el tratado después de realizar la estatua? Lo ignoramos, pero lo que es cierto es que persistió la aceptación de las normas que había fijado para producir una estatua bella. Plinio el Viejo (23-79 d. C.), el polifacético enciclopedista romano, afirmaba de Policleteo cuatro siglos después que había «perfeccionado» la ciencia de la escultura en metal, así como Fidias «había iniciado sus posibilidades». «Policleteo... realizó una estatua a la que los artistas llaman el “canon” y de la que derivan las formas básicas de su arte, como si se tratara de una ley». El axioma de Policleteo frecuentemente expresado era que «la perfección surge a través de muchos números». Si el escultor se equivocaba en cada una de las medidas, aunque fuera ligeramente, advertía, al final se producía un gran error.

El canon servía también para proteger al escultor de las veleidades del gusto del público. Una fábula, que se contaba todavía siete siglos después de la muerte de Policleteo, decía:

Policleteo realizó dos estatuas al mismo tiempo, una para agradar a la multitud y otra según los principios de su arte. Según la opinión de cada persona que acudía a su taller, introdujo alguna modificación y varió su forma, sometiéndose al parecer de cada uno. Entonces, colocó las dos estatuas para que fueran contempladas. Una maravilló a todo el mundo y la otra fue objeto de la mofa general. Entonces, Policleteo dijo: «Aquella en la que encontráis tantos errores es la que hicisteis vosotros, mientras que la que todos admiráis es la que hice yo».

El inconfundible estilo clásico griego puede ser el producto de sus proporciones establecidas de forma matemática.

Durante mucho tiempo los griegos asociaron la medida a la belleza. «La medida y la proporción —escribió Platón en el *Filebo*— se identifican en todas partes con la

belleza y la excelencia». Este concepto, fundamento mismo del canon de Policleto, lo hizo remontar Aristóteles al descubrimiento pitagórico de que «las cualidades de los números existen en una escala musical [*armonía*] en los cielos y en muchas otras cosas». Si los sonidos de una octava podían expresarse en proporciones armoniosas, ¿por qué no podía ocurrir lo mismo con la armonía de todo el universo? Los fragmentos que se conservan del tratado de Policleto, que encuentran la belleza escultural en las proporciones numéricas, constituyen una aportación a la tradición pitagórica. Ya hemos visto que cuando Vitrubio expuso siglos más tarde su famoso sistema de las proporciones, su *symmetria* de los órdenes arquitectónicos procedía, sin duda, de un canon escultórico.

El hecho de que Policleto realizó sus obras ateniéndose a los principios establecidos en su canon se comprueba por las continuadas quejas de que sus estatuas eran muy parecidas, «prácticamente todas realizadas según el mismo modelo». Lisipo (floreció en 328 a. C.), el escultor más importante de la época de Alejandro Magno, adquirió celebridad porque se apartaba del canon de Policleto, con proporciones más esbeltas. Se asegura que Lisipo, que había nacido en Sicione, cerca del lugar de donde procedía Policleto, realizó más de 1500 obras, más que ningún otro artista de su época. Sin embargo, no ha sobrevivido ninguna de sus obras originales. Sus numerosos retratos de Alejandro Magno, desde que el monarca era un niño, representaban, según se decía, la evolución de un gran artista y de un gran tema.

La idea de crear una estatua que expresara un parecido con una persona concreta era nueva para los griegos y hubo de ser introducida como una especie de «moda». Plinio atribuye a Lisístrato, hermano de Lisipo, la «invención» del retrato realista. «Fue el primero que modeló un retrato en escayola de un ser humano a partir de un rostro vivo y estableció el método de verter cera en ese molde de escayola para realizar luego los últimos retoques en el vaciado de cera... Fue este hombre el que introdujo el método de realizar retratos realistas. Antes de él lo que se pretendía era hacer estatuas lo más bellas posible».

Por la familia, el imperio... y la historia

Los romanos perseguían otra cosa. Apartando sus ojos de la máxima platónica de «la verdad perfecta como marco perfecto de referencia, que ha de contemplarse con la mayor atención», concedieron al individuo con todas sus imperfecciones y arrugas el derecho a la inmortalidad escultórica. Los artistas romanos aspiraban a conseguir que la persona sobreviviera en las esculturas de bronce o de mármol, «impidiendo así que el aspecto humano fuera olvidado y que el polvo del tiempo prevaleciera sobre los hombres». Celebrar al individuo fue el objetivo inequívoco de la escultura romana. Y celebrarlo en todos los sentidos de la palabra, darle publicidad, honrarlo y preservarlo. «¿Existe alguien —se preguntaba Polibio (205-125 a. C.)— que no se sienta positivamente impresionado por esos retratos de unos hombres renombrados

por sus excelencias y al tenerlos presentes como si estuvieran vivos y respirando? ¿Acaso la contemplación de otra cosa puede ser más edificante que ésta?».

La costumbre de «ennoblecimiento» que dio impulso al retrato escultórico comenzó en Roma durante los funerales. Acabada la procesión al Foro para escuchar el elogio del fallecido y después de la celebración de los ritos funerarios, la familia retornaba para colocar un retrato del muerto en la parte más visible de la casa.

El retrato es una máscara —afirmaba Polibio— que se realiza tratando sobre todo de preservar un parecido en cuanto a la forma y el contorno. Al exhibir estos retratos en los sacrificios públicos, los honran con espíritu de emulación y cuando muere un miembro destacado de la familia los llevan a la procesión funeraria y colocan aquellos que más se parecen al muerto por su tamaño y por su tipo... No era fácil encontrar algo mejor para un joven enamorado de la fama y la bondad.

Estas *imagines*, como las llamaban los romanos, que se hacían con cera y se pintaban, se adosaban a bustos y se colocaban en pequeños relicarios de madera en los muros del atrio. No había margen para el error respecto a la persona retratada, porque debajo de cada relicario se grababan el nombre, los méritos y los logros de la persona. Estas imágenes que ocupaban los muros del atrio estaban unidas entre sí por líneas de colores y todo aquel que penetraba en la casa podía contemplar el esquema genealógico escultórico de la familia. Los días de fiesta se abrían los relicarios y se adornaban los bustos con hojas de laurel. Durante los funerales familiares, y para recordar a los antepasados eminentes, algunos miembros de la familia se colocaban esas máscaras y desfilaban procesionalmente delante del cadáver.

El derecho de exhibir esas imágenes era un privilegio de las familias nobles. De hecho, esta costumbre, que se inició durante la república, contribuyó a crear una «nobleza» romana. El término que designaba a un miembro de esa nueva clase, *nobilis*, significaba originalmente celebrado, renombrado o conocido (del latín *noscere*, conocer). A los miembros de esta clase «noble» se les «conocía» por el nombre y por los rasgos faciales porque sus máscaras familiares habían sido paseadas por las calles. Los retratos romanos fueron, pues, tanto criaturas como creadores de la nobleza.

Los retratos reconocibles de personas concretas no eran totalmente desconocidos antes de que se iniciase el período de la república en Roma. En las tumbas egipcias del Imperio Antiguo la figura del muerto tenía que ser reconocible para que el *ka* pudiera encontrar su morada adecuada. Pero la estatua de la tumba egipcia no era un monumento conmemorativo. Era el sustituto de la persona, que permitía poseer un cuerpo que duraría eternamente en caso de que la momia fuese destruida. Los historiadores del arte se preguntan si las primeras figuras humanas dibujadas y esculpidas eran figuras de individuos o de tipos o símbolos. Algunas figuras «primitivas» parecen ser caricaturas de personas. A diferencia de las estatuas griegas, las estatuas de las tumbas egipcias no fueron creadas para ser exhibidas públicamente. Tanto en Mesopotamia como en Egipto, las estatuas públicas de los

siglos VI y V a. C. parecen representar tipos más que personas.

En los inicios del siglo V a. C., cuando algunos artistas griegos comenzaron a intentar individualizar las figuras, el atractivo que ejercía sobre ellos el tipo ideal expresado en los cánones de Policleto resultó determinante. Aunque los desnudos de los cuerpos de atletas eran cada vez más «naturales» y aunque perfeccionaron las proporciones ideales, no consiguieron individualizarlos. Cuando los romanos realizaron copias de las figuras desnudas de tamaño natural, las copiaban como bustos o como pilares rematados por bustos o cabezas. Los romanos eran muy aficionados a adornar sus casas, jardines y lugares públicos con retratos de las grandes figuras de la historia, la filosofía y la poesía griegas. Han llegado hasta nosotros más de cuarenta representaciones diferentes de Demóstenes. Sabemos que la figura representada es Demóstenes no por los rasgos faciales sino por la inscripción en la que figura su nombre. La figura individualizada del tiranicida, Aristogitón, erigida en 477 o 476 a. C., constituye un caso raro, tal vez único. No hay muchos argumentos que den pie a pensar que los retratos romanos que conmemoraban a los personajes griegos más famosos tuvieran parecido con el personaje real.

Pero en el siglo IV a. C. se individualizaron los retratos griegos y serían estos artistas griegos los que enseñarían a los romanos el arte del retrato, contribuyendo así a esa manifestación artística romana tan característica. Los retratos griegos de ese periodo que pretenden representar a Heródoto, Tucídides, Platón y Sócrates tienen rasgos individualizados. ¿Eran acaso meras fantasías de los escultores? Cuando el estadista ateniense Licurgo (c. 390-c. 325 a. C.) reconstruyó el teatro de Dioniso (c. 340-330 a. C.) mandó realizar retratos de bronce de Esquilo, Sófocles y Eurípides, que habían muerto cuando menos setenta años antes. Aunque esos retratos no pudieron ser obra de un artista que hubiera conocido personalmente a los autores griegos, lo cierto es que muestran algunos rasgos de la individualización que se estaba imponiendo en la escultura. Las máscaras que durante ese periodo llevaban los actores en el teatro guardaban un parecido con los individuos a los que personificaban.

Tras la decadencia de la ciudad-estado, los escultores griegos vivieron otro momento de esplendor durante el periodo helenístico. En lugar de perseguir el ideal atlético, realizaban retratos realistas de personas individuales. El periodo comenzó con un busto individualizado, ahora célebre, de Aristóteles (muerto en 322 a. C.), y luego siguieron otros retratos de Demóstenes (muerto en 322 a. C.; estatua dedicada en el año 280 a. C.) y Epicuro (muerto en 270 a. C.). Estos retratos constituyen tan sólo una muestra, pues también realizaron otros «retratos» de Zenón, Diógenes, Esopo y de la figura familiar del invidente Homero. De hecho, los griegos del periodo helenístico estaban perfeccionando un nuevo género de ficción realista. Los escultores representaban a unos individuos imaginados en una manifestación artística que florecería entre los romanos.

Los numerosos retratos de Alejandro Magno (356-323 a. C.) desmienten este

nuevo realismo. Si bien expresan su evolución a lo largo de su corta vida, le retratan como un héroe de ficción. En el periodo helenístico posterior a su muerte se realizaron innumerables retratos de otros gobernantes, muchos de ellos sobre monedas.

El contraste entre el espíritu griego y el espíritu romano se manifiesta claramente en las creaciones escultóricas del periodo republicano de Roma. Es el contraste entre el idealismo griego, la búsqueda de la perfección y el verismo romano, que centraba la atención en la diversidad del mundo. La belleza abstracta del mito fue desplazada por la personalidad y la política. En el Partenón la victoria de los griegos sobre los persas no se describe de forma directa en las batallas históricas que tuvieron lugar, sino de forma indirecta, en enfrentamientos de gigantes, dioses y Amazonas. Los escultores griegos, aun cuando intentaban practicar el arte del retrato, simplemente representaban a legisladores, filósofos y poetas eminentes.

En Roma, la demanda de retratos, que tuvo sus inicios en las ceremonias funerarias de las familias nobles, se amplió a otros escalones más bajos de la sociedad para incluir a ciudadanos comunes, mujeres y niños. Llegó a ser tan habitual para los hombres de negocios romanos encargarse de retratos de su familia como lo sería para los burgueses holandeses del siglo XVII. Los retratos que los romanos copiaban de los griegos eran básicamente bustos, pero los que representaban a sus hombres y mujeres eran, frecuentemente, figuras de tamaño natural, perfectamente ataviadas con la toga, los atributos militares o la túnica doméstica. Esos retratos permiten escribir la historia de la vestimenta, la moda y el peinado romanos. Los retratos de mujeres se pueden datar por el peinado, desde la simple raya con un moño en la nuca de la época de Augusto, hasta el peinado alto y muy rizado a manera de nimbo, de los Flavios y los Antoninos.

Durante la república, la escultura estaba todavía al servicio del ritual familiar, ahora representando implacablemente las arrugas, las verrugas y las rayas. Debido a la función funeraria de los retratos, la vejez fue un tema habitual de los mismos. Pero cuando a Cayo Julio César Octavio (63 a. C.-14 d. C.) se le otorgó el título de «Augusto» (exaltado, sagrado) en el año 27 a. C. y se convirtió en objeto de culto, su retrato tuvo que ser glorificado. Al convertirse la escultura en el vehículo de la política y en símbolo visual del imperio, se planteó a los escultores un doble problema. En efecto, al tiempo que debían presentar retratos reconocibles de Augusto para aglutinar las lealtades imperiales en torno a este hombre, las figuras tenían que ser lo bastante idealizadas como para desempeñar una función ritual religiosa, situándole por encima del común de los mortales. No podían servir ni la figura ideal que estipulaban los cánones de Policleto ni el retrato poco lisonjero de las peculiaridades individuales. Por tanto, con el reinado del divino e imperial Augusto surgió un nuevo «clasicismo». Mientras que los griegos habían adjudicado a sus dioses una forma humana ideal, los romanos luchaban por divinizar a sus gobernantes.

Con la difusión de los retratos de Augusto y la familia imperial por las provincias, los escultores griegos y sus discípulos romanos realizaron un auténtico archivo público de historia romana que perduraría en el tiempo. La necesidad de dar publicidad a cada emperador y la sucesión heterogénea de emperadores revitalizaron el arte con un nuevo objetivo político, que daría lugar al peculiar clasicismo romano del reinado de Augusto (31 a. C.-14 d. C.).

En los retratos de Augusto, su nariz aguileña y los característicos mechones de cabello que caen a ambos lados de su frente son fácilmente reconocibles. Pero su cuerpo es el de un dios, y se atiene a las proporciones del periodo clásico griego. El más famoso de los retratos de Augusto que se conserva (el Augusto de Prima Porta, de la Villa de Livia, actualmente en el Vaticano) le representa con la vistosa armadura romana, la mano derecha elevada para dirigir al ejército y sosteniendo un báculo o una lanza en la izquierda. Sus empresas imperiales están registradas en los relieves de su armadura. En otros retratos aparece con el manto que le cubre la cabeza, realizando sacrificios en virtud de su condición de *pontifex maximus*. Otras veces sólo se reproduce la cabeza del emperador. El resto de los patricios perviven también en retratos sólo ligeramente idealizados. Es este un periodo de rostros inolvidables. Un noble romano siente tal preocupación acerca de su estatus familiar que muestra en cada mano el busto de un antepasado.

Los políticos se servían del retrato escultórico para llevar a cabo un ejercicio exagerado de autopropaganda. El propio Cicerón acusa de ella a Verres, el rapaz gobernador de Sicilia (73-71 a. C.):

Hizo erigir un arco en el foro de Siracusa, sobre el cual se erigía la figura desnuda de su hijo y también una estatua ecuestre del propio Verres con la mirada dirigida hacia la provincia que ha expoliado. Además, había estatuas suyas en todos los lugares, lo cual parece demostrar que pudo erigir en Siracusa tantas estatuas como las que llevó consigo. También en Roma podemos leer en grandes letras en la base de las estatuas que le representan: «donada por la federación de Sicilia».

Los retratos de Augusto fueron sólo el comienzo. A continuación siguieron los retratos de los sucesivos emperadores romanos, sin excepción: el enérgico Tiberio, el inculto Claudio, el fofo Nerón, el majestuoso Adriano (reinó 117-138), el reflexivo Marco Aurelio (reinó 161-180), el siniestro Caracalla (reinó 211-217). Los escultores han hecho que la historia del imperio sea para nosotros una historia más personalizada que la de ningún otro periodo de la Antigüedad.

Aunque las glorias y las tragedias de la Roma augustal fueron de carácter militar, el monumento escultural más destacado del periodo hacía propaganda de la paz. Después de una larga serie de batallas en lugares distantes, que culminaron con la batalla de Actium contra Marco Antonio y Cleopatra en el año 31 a. C., Augusto había pacificado la Galia e Hispania. Entonces, el Senado ordenó en el año 13 a. C. que se erigiera el Altar de la Paz de Augusto (Ara Pacis), que fue consagrado el año 9 a. C. en el Campo de Marte. Este Altar de la Paz, que por fortuna aún podemos contemplar en Roma en gran parte reconstruido, constituye un contraste con respecto

al Partenón. Los atenienses habían glorificado a la diosa protectora de su ciudad con figuras ideales en la procesión de las panateneas, pero el Ara Pacis celebraba al propio emperador Augusto y le retrataba seguido de los miembros de su familia, los funcionarios del gobierno, la clase sacerdotal y una selección de la población romana que estaba allí para dedicar el monumento el 4 de julio del año 13 a. C. El friso del recinto de paredes de mármol (11,5 por 10,5 m) que rodea al altar representa con riqueza de detalles realistas la procesión dedicatoria. Los niños de la familia imperial aparecen con aire indolente en sus pequeñas togas. Uno de ellos estira la túnica del adulto situado delante de él, mientras que su hermano mayor le mira con aire de reproche. Este archivo pictórico despeja cualquier duda respecto al hecho de que el propio emperador y los más altos dignatarios estaban realmente allí.

Sin embargo, los escultores del Ara Pacis no habían olvidado la tradición griega de la que derivaba su habilidad artística. Un panel alegórico de la Madre Tierra —o tal vez Italia— a la manera griega constituye un símbolo rotundo de fertilidad, flanqueada por dos vientos personificados, todo ello localizado en un paisaje pastoril del tipo que Virgilio (70-19 a. C.) presenta de forma romántica en sus *Bucólicas*. El acontecimiento histórico es validado y santificado por el prototipo legendario, ya que contemplamos a Eneas, el fundador de Roma, que realiza un sacrificio a su llegada a la tierra prometida. Para confirmar a Augusto como segundo fundador de Roma, en otro panel aparecen representados Rómulo y Remo. En los paneles procesionales y en los frisos más pequeños aparecen personajes romanos comunes conversando de manera despreocupada. Las esculturas se convierten en un informe periodístico enmarcado en la tradición pastoril y patriótica.

Los escultores romanos fueron fieles servidores del periodismo histórico, dando vida para nosotros a las luchas y triunfos del imperio. Los arcos históricos, en una técnica que rivaliza con el periodismo gráfico moderno, describían los acontecimientos que conmocionaban al mundo tal como los romanos deseaban contemplarlos. Esos monumentos nos recuerdan la extraordinaria continuidad del imperio y de sus obras. Aunque el reinado del emperador Tito fue efímero (79-81 d. C.) una serie de catástrofes y de acontecimientos afortunados lo convirtieron en una figura destacada de la historia de Roma. Trabajó enérgicamente para reparar la destrucción provocada por la erupción del Vesubio en el año 79 y, a continuación, el incendio que devastó Roma en el año 80 d. C. le proporcionó otra gran oportunidad para la reconstrucción. Le cabe la gloria de haber terminado el Coliseo, que había iniciado su padre, Vespasiano (70-79 d. C.), para sustituir el anfiteatro destruido por el incendio declarado durante el reinado de Nerón, y además construyó unos esplendorosos baños públicos. Según Suetonio, las celebraciones organizadas con motivo de la inauguración fueron «de la más extraordinaria magnificencia y lujo». Organizó un simulacro de batalla naval inundando un viejo anfiteatro construido por Augusto cerca del Tíber y, también, espectaculares luchas de gladiadores y un espectáculo con 5000 animales.

La conquista y el saqueo de Jerusalén, obra de Tito en los años 70-71 d. C., cuando era comandante del ejército de su padre, fueron conmemorados en el llamado arco de Tito, construido en el año 81 d. C. por su hermano menor y sucesor Domiciano (último de los emperadores Flavios, reinó entre los años 81-96 d. C.). Esta extraordinaria exhibición del patriotismo romano imperial representa en un lado los despojos del templo judío de Jerusalén (entre los que figura de forma destacada el candelabro sagrado de siete brazos) transportados en procesión, y en el otro aparece el emperador heroico conduciendo su carro, ante las lanzas de sus soldados y acompañado por la Victoria. Tito había llevado consigo a Roma desde Jerusalén otro trofeo, la encantadora Berenice, hija del rey judío Herodes Agripa I. Nunca se casó con ella y cuando los romanos se opusieron al enlace de un hijo de su emperador con una judía, Tito la repudió, en palabras de Suetonio, *invitus, invitam*. Su desgraciada separación sería mucho tiempo después tema de la tragedia de Racine *Berenice* (1670). A Tito le correspondió también la distinción de morir de muerte natural, y muy poco después de fallecer fue divinizado por el Senado romano.

El sucesor de Tito, Domiciano, adquirió celebridad por su pasión por ser celebrado en las obras escultóricas. Le gustaba especialmente ser representado como un Hércules. «No permitía que se erigieran estatuas en su honor —relata Suetonio— a menos que fueran de oro y plata y de un determinado peso. Construyó también tantas arcadas y arcos, acompañados de las divisas honoríficas de sus triunfos, en todas las zonas de la ciudad que en uno de ellos alguien añadió la siguiente inscripción en griego: “Arçi”». Era este un juego de palabras con el término latino *arcus*, arco, y el griego *arkei*, «ya es suficiente».

Si las estatuas podían perpetuar el recuerdo, su destrucción podía borrarlo. Por ello, los romanos crearon la institución de la *Damnatio memoriae*, que surgió de las penas previstas en las Doce Tablas primitivas para el crimen de traición. Además de la ejecución y confiscación de las propiedades, se prohibía que el *praenomen* (nombre de pila) del condenado pudiera ser perpetuado en su familia, se decretaba la destrucción de sus imágenes y, asimismo, la desaparición de su nombre de todas las inscripciones. La única forma en que el acusado podía escapar a esa suma de indignidades era suicidándose antes de que se realizara la acusación formalmente. La *Damnatio memoriae* se convirtió en una de las armas preferidas de revancha para el Senado, que utilizaban los advenedizos contra sus antecesores. El Senado la utilizó contra Nerón en vida de este emperador y la decretó también, de forma postuma, contra el implacable Domiciano. Entonces, las estatuas de Domiciano fueron desfiguradas o destruidas. La única estatua de Domiciano que sobrevivió fue, según Procopio, la que ordenó realizar su esposa después de su muerte. Para que los escultores tuvieran un modelo para realizar la estatua tuvo que recomponer el cuerpo del emperador, que había sido desmembrado por sus asesinos.

La pasión romana de crear y preservar el archivo histórico en las creaciones escultóricas nos ha legado un extraordinario y extraño monumento. La Columna de

Trajano es, tal vez, la crónica visual más completa de cualquier acontecimiento militar de la Antigüedad. Difícilmente puede encontrarse rival alguno que le supere hasta la aparición de la fotografía. Aunque fue erigido en el centro de Roma (106-113 d. C.) las imágenes resultan, curiosamente, inaccesibles. Dedicado en el foro de Trajano en el año 113, conmemora sus victorias sobre los dacios, nombre que recibían los antiguos habitantes de Rumania. La columna, de unos 40 metros de altura, pretendía también ofrecer una atalaya a los admiradores de las obras públicas de Trajano, el foro y los mercados que habían sido construidos en la ladera de la colina del Quirinal. El interior contenía una escalera en espiral, con rendijas que permitían el paso de la luz. Las esculturas en relieve del exterior relatan la historia de las dos campañas de Trajano contra los dacios (101-102 y 105-106) con todo detalle. Ciertamente, se trataba de un archivo para la posteridad, pero nadie ha podido descubrir cómo pudo haber sido examinado por sus contemporáneos. Es posible que las figuras de la parte superior pudieran ser observadas desde la zona más elevada de una arcada de dos pisos que rodeaba la columna.

Una espiral de mármol de Paros de un metro de anchura se enrolla en torno a la columna. Si se pudiera desenrollar tendría 225 metros de longitud, mucho más que todo el friso del Partenón. El espectador que intentara seguir la historia que narran las 23 espirales se sentiría aturdido por el continuo movimiento giratorio. A medida que la espiral gana altura el espectador que la contempla desde el suelo no puede distinguir las figuras. Probablemente, el diseño correspondió a Apolodoro de Damasco, que había proyectado el foro y la basílica de Trajano. El diseñador hizo cuanto pudo para facilitar la labor del espectador desde el suelo. La talla es superficial para que las sombras no oscurezcan las figuras. Para que los hombres y los animales sean visibles desde lejos exagera su tamaño en relación con el paisaje, en una especie de perspectiva invertida. Las figuras estaban pintadas en brillantes colores, las armas estaban recubiertas de metal, como también los adornos y los arneses de los caballos. Se trata del mismo Apolodoro que algunos años más tarde ofendió a Adriano al mofarse de su diseño en forma de «calabaza» y que, por ello, fue exiliado y tal vez ejecutado.

A la manera cinematográfica (la técnica de una película muda, sin palabras, pues no existen inscripciones), las escenas se desvanecen unas en otras. Es una obra novedosa tanto por el tamaño como por el estilo, pues los relieves asirios de escenas de guerra no son tan excelsos ni tan vividos. Aquí, la estrella, el emperador Trajano, aparece en todas las escenas, vestido de formas distintas según la acción que se desarrolla. En conjunto, hay unas 2500 figuras repartidas en 150 episodios que se desarrollan en sentido ascendente de izquierda a derecha. La narración está dividida en dos partes, con una figura de la Victoria que señala la tregua que se firmó entre la primera y la segunda campaña contra los dacios. La columna apenas reproduce escenas de guerra, pero, al igual que la *Guerra de las Galias* de César, constituye un resumen cronológico ordenado de los aspectos sociales, geográficos, técnicos,

logísticos y humanos de esta guerra. No se omite ninguna de las fases de la planificación, los preparativos y el suministro: el emperador que se dirige al ejército, los sacrificios ofrecidos por la victoria, la construcción de un puente de barcas y de las máquinas de guerra, el paso de las montañas, la captura e interrogatorio de los prisioneros, el traslado del botín y, finalmente, el suicidio del jefe dacio Decébalos mientras le persigue la caballería romana. En un contrapunto dramático, se representa el gozo de los soldados al recibir un premio de Trajano junto a la tortura de los prisioneros romanos por las mujeres dacias y, luego, el trato decente que reciben los prisioneros dacios en un campamento romano, culminado todo ello en la última escena en la que aparecen unos rebaños pastando en un paisaje idílico. Pocas veces, antes o después, los contemporáneos han realizado una crónica visual de guerra tan completa y detallada. Sin embargo, esta costosa y deslumbrante crónica histórica, escrupulosa y elegante en los detalles, era en su mayor parte invisible para los contemporáneos, como lo es también para nosotros. La columna trajana es la historia por la historia.

La columna tuvo su propia historia. Su función como atalaya fue sustituida por la de monumento a los caídos, para convertirse finalmente en una crónica histórica. Aunque se suponía que originalmente estaba rematada por un águila, finalmente se coronó con una estatua de Trajano, cuyas cenizas, junto con las de su esposa, reposaban debajo. La estatua de Trajano fue retirada misteriosamente en la Edad Media, para ser sustituida en 1588 por la de san Pedro, que preside el monumento en la actualidad.

La imagen curativa

En un principio, el cristianismo fue enemigo de las imágenes. El legado hebreo recibido indujo a los Padres de la Iglesia a sentirse obsesionados por el temor de la idolatría. El segundo mandamiento había condenado las imágenes. Una y otra vez, el Antiguo Testamento prohibía adorar a dioses extranjeros y realizar imágenes que representaran al Dios de Israel. Las palabras del Éxodo (20: 4-6) iban mucho más allá:

No tendrás otro Dios que a mí. No te harás esculturas ni imagen alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay abajo sobre la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas, y no las servirás, porque yo soy Yavé, tu Dios, un Dios celoso, que castiga en los hijos las iniquidades de los padres hasta la tercera y cuarta generación de los que me odian, y hago misericordia hasta mil generaciones de los que me aman y guardan mis mandamientos.

El término «idolatría» en griego se originó en el Nuevo Testamento y en la literatura cristiana en los primeros siglos. San Pablo atribuyó a la «idolatría» la categoría de pecado y lo incluyó entre aquellos que los cristianos debían evitar.

A la caída de Roma ante las hordas bárbaras de Alarico el 24 de agosto del año

410, se acusó a los cristianos de incitar el rencor de los dioses, que durante tanto tiempo habían protegido a la ciudad cuyas imágenes habían destruido. Pero *La ciudad de Dios* (413-426) de san Agustín atacaba la idolatría de los romanos e incluso intentaba aquistar la autoridad de paganos ilustrados en contra de las imágenes. Según san Agustín, el gran pecado era el de adorar a la criatura en lugar del creador. Dado que los ídolos se convirtieron en vehículo de demonios, «los adoradores de ídolos son adoradores de demonios».

Excepto durante un breve lapso de tiempo en el reinado de Juliano el Apóstata (331-363; emperador, 361-363), todos los primeros emperadores cristianos atacaron la adoración de ídolos. El emperador Teodosio el Grande (¿346?-395; reinó 376-395) clausuró los templos paganos en el año 391, prohibió la idolatría, a la que calificó de crimen horrendo de lesa majestad y alentó la destrucción de ídolos. Su enérgica piedad llegó hasta las provincias más lejanas del imperio, como relata Edward Gibbon con elocuente nostalgia:

Muchos de estos templos eran los monumentos más espléndidos y bellos de la arquitectura griega, y el propio emperador estaba interesado en no mutilar el esplendor de sus ciudades y reducir el valor de sus posesiones. Esos edificios imponentes podían tolerarse como otros tantos trofeos duraderos de la victoria de Cristo... Pero en tanto que subsistían, los paganos alimentaban ardientemente la secreta esperanza de que una revolución triunfante, un segundo Juliano, pudiera restaurar de nuevo los altares de los dioses, y la intensidad de sus vanas plegarias al trono estimuló el celo de los reformadores cristianos para extirpar, sin piedad, las raíces de la superstición.

El poder de las imágenes había sido reconocido por el propio san Agustín (354-430) cuando denunció su capacidad demoníaca. Sin embargo, no se podía negar que las imágenes podían inspirar y sostener la fe cristiana. «Por temor a que lo que es reverenciado y alabado sea pintado en los muros», al principio sólo osaban mostrar a su Señor de manera indirecta, como un cordero o un pastor, o en forma de una mano que se extendía desde arriba. Pero para que los practicantes de la nueva fe pudieran obtener las satisfacciones de antaño, de alguna forma tenían que existir también imágenes cristianas. Y en el siglo VI, el temor cristiano a las imágenes se había debilitado notablemente. Habían intervenido los teólogos, poniendo de relieve que las imágenes eran vehículos útiles, e incluso necesarios, de la divinidad.

Se recordaba a los cristianos que san Pablo había afirmado que Cristo era la imagen de Dios (2 Corintios 4: 3, Colosenses 1: 15). San Basilio (¿330-379?), decía que «el honor que se rinde a la imagen pasa al prototipo». Así como Cristo, el hijo de Dios, «en tanto que imagen no presenta diferencia alguna, en tanto que generado conserva la misma esencia que el Padre». Así como «la imagen de un emperador es el emperador» y por ello no existen dos emperadores, lo mismo ocurría en el caso de Cristo, el emperador supremo. Mientras que la imagen del emperador, de madera, de cera y pintada con colores era «una imagen corruptible, una imitación de algo corruptible», la imagen de Cristo era «el esplendor de la gloria» de Dios.

Sin embargo, los venerados Padres de la Iglesia concebían un cristianismo sin

imágenes. El movimiento iconoclasta del siglo VIII pone de relieve cuán profundas eran las corrientes que se oponían a las imágenes. ¿Por qué se produjo tan tarde este estallido y por qué terminó tan repentinamente? Estos acontecimientos de Constantinopla y del imperio de Oriente abren un gran interrogante respecto a toda la historia del arte cristiano.

El impulsor de la batalla contra las imágenes fue el emperador bizantino León III (¿680?-741; emperador, 717-741), fundador ambicioso y enérgico de la llamada dinastía isáurica (o siria). Arrebató el trono a Teodosio III con la ayuda de ejércitos árabes sitiadores so pretexto de que doblegaría para ellos al imperio romano de Oriente. Pero entonces, para gran decepción de los árabes, su primer empeño como emperador fue organizar la defensa de Constantinopla frente a ellos. En el año 717 rechazó al califa Solimán y rompió el cerco de la ciudad. Entonces, el emperador dedicó su energía organizadora a la reforma del imperio de Oriente. Sofocó los motines, introdujo la disciplina en el ejército, decretó nuevos impuestos para financiar sus importantes operaciones militares defensivas, promulgó un código agrario para proteger a los pequeños agricultores y reorganizó toda la burocracia provincial. Su reforma más duradera fue la «humanización» y cristianización del *Corpus iuris civilis*, creando un corpus más breve, *Ecloga legum* (726), modificando la ley relativa al matrimonio y a la propiedad y sustituyendo la pena de muerte en algunos casos por la amputación y la mutilación.

Para el emperador León III, reformar el cristianismo significaba destruir las imágenes religiosas y enfrentarse a cuantos las toleraban. Los orígenes de su pasión purificadora son oscuros. Sus enemigos acusaban a León III de haber sido infectado por el dogma musulmán cuando era un niño, en el norte de Siria. Pero tal vez, desde una perspectiva más amplia podemos considerarle como el adalid en el enfrentamiento histórico entre la tradición clásica grecorromana y el misticismo y el monoteísmo de las provincias orientales. En esa lucha de «Atenas contra Jerusalén», León III se decantaba por Jerusalén. En la actitud bizantina hacia las imágenes había también un aspecto político, pues el progreso del cristianismo no había interrumpido el culto de la imagen del emperador. La imagen del emperador continuaba sustituyendo al emperador en los tribunales, los teatros y las reuniones públicas hasta los extremos más recónditos de su imperio. La yuxtaposición de la imagen de Cristo indicaba la autoridad celestial del emperador. A finales del siglo VII el emperador Justiniano II revolucionó la moneda bizantina al reproducir en una de las caras de las monedas la imagen de Cristo y en la otra su propia imagen en su condición de «*Servus Christi*».

El culto de las imágenes se desarrolló durante varias centurias hasta el acceso al trono de León III, y en el siglo VI se había elaborado ya una defensa teológica a gran escala que contribuyó a que los iconos sobrevivieran a la salvaje persecución y a la matanza que sufrieron santos y teólogos. Después del reinado del emperador Justiniano I (483-565; reinó 527-565), las imágenes cristianas desempeñaron una

función mágica en las crónicas de los peregrinos. En los hogares cristianos se multiplicaban las curas y los milagros realizados por las imágenes sagradas. Gregorio de Tours narraba cómo el propio Cristo se le había aparecido para pedirle que su cuerpo fuera cubierto de forma decente en la representación pictórica de su crucifixión en Narbona. Incluso las velas que se encendían ante las imágenes podían realizar milagros y curar enfermedades. Según se contaba en la vida de san Teodoro de Sykion, del siglo VII, un paciente había sido curado por las gotas de rocío que caían de un icono de Cristo y otro fue sanado por una dulzura misteriosa, más intensa que la miel, que sintió en la boca cuando rezaba ante una imagen de Cristo.

Se multiplicaban las historias de la utilización de imágenes como escudos mágicos para defender las ciudades frente a los ataques, así como de sus poderes para alejar el mal. Las imágenes se convirtieron en parte del mobiliario habitual de la casa, una especie de «profilaxis» general para quienes se las podían permitir. Constantinopla resistió los ataques de los ávaros en el año 626, relataba un testigo, cuando el patriarca ordenó pintar imágenes de la Virgen y el Niño en las puertas de la ciudad. Habitualmente, se paseaban por la ciudad imágenes milagrosas de Cristo para protegerla del fuego o de los ataques enemigos.

A medida que fue ganando fuerza el culto de las imágenes a finales del siglo VI y durante el siglo VII, comenzaron a circular leyendas de imágenes que no eran de factura humana y que transmitían directamente a quienes las contemplaban un mensaje de Dios. En la ciudad de Izalos la representación de un milagro realizado por las reliquias de san Esteban apareció tan rápidamente después de haberse producido el acontecimiento que debía de haber sido obra de un ángel. Otras imágenes eran impresiones mecánicas milagrosas de un original sagrado, como el rostro de Cristo conseguido al pasar por su rostro un trozo de tela, o las impresiones de sus brazos que aparecían en la columna de la flagelación. Esas imágenes se generalizaron hasta el punto de adquirir una denominación propia, *acheiropoietai* («no realizadas a mano»), lo que indicaba que esas imágenes perpetuaban, de alguna forma, la encarnación.

Hasta finales del siglo IV se había justificado la presencia de imágenes, principalmente como instrumentos educativos, «los libros de los iletrados». Luego, a finales del siglo VI y en el siglo VII adquirieron un carácter sagrado, con una afinidad misteriosa con aquello que representaban. No eran ya meros vehículos de conocimiento sobre los objetos sagrados, sino elementos santificados en la experiencia de lo sagrado. Según decía Dionisio el Areopagita (c. 500 d. C.) estas imágenes eran «la multiplicidad de símbolos visuales, a través de los cuales nos vemos conducidos jerárquicamente y, según nuestra capacidad, hasta la divinidad unificada, a Dios y a la divina virtud... a través de imágenes visibles a la contemplación de lo divino». En el siglo VII, los apologetas de las imágenes ya no hablaban de las necesidades de los espectadores iletrados, sino que describían «el establecimiento de una relación intemporal y cósmica entre la imagen y su prototipo».

Los argumentos de la analogía se refinaron. Del axioma del Génesis (1: 27) de que «Y creó Dios al hombre a su imagen y semejanza», pasaron a la sanción divina y a la cualidad divina de todas las imágenes. Incorporaron el sutil dogma neoplatónico de una esencia divina que aparecía en una serie descendente de reflejos y, finalmente, en las imágenes religiosas. Si la imagen del hombre realizada por Dios es divina, ¿no tendrá también una fragancia de divinidad la imagen de Dios hecha por el hombre? ¿Acaso no glorificamos la «casa del Espíritu Santo» al venerar las imágenes de los santos? Tal vez el artista —que ya no era el «impostor» a quien condenaban los primeros Padres de la Iglesia— no hacía sino continuar los actos divinos de creación. Si Dios se convertía en hombre a través de Cristo y, por ende, susceptible de representación visual, ¿no enseñaban todas las imágenes la doctrina de la encarnación? ¿No era la distinción entre la imagen y su prototipo otra clase de idolatría?

No puede sorprender que esas sutilezas perturbaran al piadoso y poderoso emperador León III. El emperador, hombre autodidacto que había labrado su reputación mediante la intriga y su desempeño como comandante militar, sustentaba firmes convicciones teológicas que impuso con autoridad imperial. Ordenó el bautismo forzoso de herejes y judíos y, por otra parte, por razones pragmáticas era un implacable enemigo de los monasterios, que no pagaban impuestos y que atraían hacia sus claustros a millares de hombres de condición robusta. En el año 726 comenzó su campaña iconoclasta con una acción contundente, destruyendo el mosaico que reproducía la imagen de Cristo en la puerta de su palacio, y que sustituyó por una cruz. Pero su iconoclasia tendría consecuencias políticas y económicas más profundas de lo que él había imaginado. A medida que progresaba su campaña contra las imágenes sagradas, surgieron también nuevos focos de rebelión protagonizados por los fieles que se sentían ultrajados, como ocurrió en las islas Cícladas al año siguiente (727). Los monjes se organizaron contra él. El papa Gregorio II (715-731), que había sido uno de los sostenes del imperio de Oriente pero que no podía tolerar la autoridad de este emperador en la esfera religiosa, se opuso a la destrucción de las imágenes religiosas en las zonas de Italia de dominio bizantino. León III respondió en el año 731 confiscando los impuestos papales (aproximadamente 350 pesos de oro anuales) en las iglesias de Calabria y Sicilia. Esto tendría importantes repercusiones en Europa, pues el papa Gregorio II y su sucesor Gregorio III (731-741) se alejaron del emperador bizantino y se aliaron con los reyes francos.

Parece que hasta que perpetró tan drástica acción iconoclasta en su propio palacio, León III compartió la fe común en las imágenes. Ese cambio de actitud constituyó una sorpresa, pues en el año 718 él mismo había utilizado en Constantinopla un icono milagroso de la Virgen para que le ayudara a rechazar a los invasores árabes. Pero sus estrechas relaciones con los sarracenos (los pueblos nómadas del desierto que habitaban entre Siria y Arabia) pueden explicar su violento

rechazo de la idolatría de las imágenes. Durante su juventud había vivido en Siria, lo que al parecer le había permitido obtener un buen conocimiento del árabe.

Una leyenda plausible recuerda la estrecha afinidad espiritual que existía entre los emperadores cristianos y sus enemigos árabes-musulmanes en el campo de batalla. Esta historia, recogida en las actas del concilio de Nicea del año 787, que ordenaba el culto de las imágenes, convirtió al califa omeya Yezid II (reinó 720-724) en el primero en perpetrar la iconoclasia en las iglesias cristianas. El crédulo califa, que se hallaba gravemente enfermo, recibió la visita de un judío, «mago y adivino, un instrumento de los demonios que destruyen las almas, un acérrimo enemigo de la iglesia de Dios», que le prometió un próspero y saludable reinado durante treinta años si destruía todas las pinturas o imágenes de las iglesias cristianas. El califa aceptó el pacto diabólico y «destruyó los iconos sagrados y todas las demás representaciones de todas las provincias que se hallaban bajo su mando e, impulsado por el mago judío, despojó implacablemente a todas las iglesias de Dios que se hallaban bajo su férula de todos los ornamentos, antes de que el mal llegara a esa tierra. Como los cristianos amantes de Dios huyeron para no tener que destruir las imágenes sagradas con sus propias manos, los emires que fueron enviados con ese propósito tomaron a su servicio a judíos abominables y árabes despreciables, y así quemaron los iconos venerables y mancharon o rascaron los edificios eclesiásticos». Este experimento iconoclasta no sirvió para que se cumpliera la promesa que había hecho el mago judío. El califa Yezid fue asesinado en 724, sólo dos años y medio después de que promulgara su edicto iconoclasta, y su hijo ordenó dar muerte al mago por falsa profecía. Cuando el emperador León III inició su propia guerra contra las imágenes en 726, al parecer su enérgico edecán tenía el mismo nombre que el perverso mago judío. Una terrible erupción volcánica pareció evidenciar el disgusto de Dios ante esos actos de idolatría.

Los argumentos de León III en contra de las imágenes revelaban una influencia judía y, tal vez también, musulmana. León III y sus consejeros consideraban que la ley mosaica era suficiente. Sin embargo, esperó cuatro años después de su acto simbólico del año 726, y en 730 promulgó el edicto contra todas las imágenes sagradas. Al mismo tiempo, destituyó al patriarca de Constantinopla, que veneraba las imágenes. Los partidarios de las imágenes, que acabarían triunfando y, por consiguiente, escribirían la historia, difamaron a León III, del que afirmaron que había quemado libros e incendiado universidades. Pero lo cierto es que, al parecer, la enseñanza mejoró durante su reinado. La furia de la pasión teológica se desató con toda su fuerza durante el reinado del hijo y heredero iconoclasta de León III, el capaz Constantino V (718-775; reinó 741-775). El apodo que le adjudicaron los veneradores de imágenes —Coprónimo (el Sucio)— ha hecho fortuna en los libros de historia. Pese a los libelos de los iconódulos (veneradores de imágenes) ni León III ni su hijo fueron enemigos de la música y las artes. Tuvieron gustos seculares, pero no fueron más ascéticos que los califas.

Pero las pasiones teológicas y políticas eran inseparables. Al acceder Constantino V al trono en el año 741, cuando tenía 21 años, hubo de hacer frente a su cuñado Artavasdos, mucho mayor que él, que ocupó Constantinopla en su condición de restaurador de las imágenes sagradas. Dos años tardó Constantino en reconquistar la capital y los rebeldes inflamaron la iconoclasia del emperador. Las iniciativas de León III contra los veneradores de imágenes habían sido moderadas y esporádicas, pero Constantino actuó llevado de un intenso fanatismo. Sus problemas no tardaron en verse agravados por una desastrosa epidemia de peste bubónica (745-747) y cuando ya no quedaban personas suficientes para enterrar a los muertos, tuvo que repoblar su imperio con 200 000 emigrantes procedentes de Bulgaria. En su persecución implacable de los «iconódulos» estigmatizó al patriarca anterior calificándole de «venerador de la madera». En 764-765 exigió a todos sus súbditos que prestaran juramento de renunciar a las imágenes y ordenó la destrucción de todas ellas. Prohibió la adoración de las reliquias, el culto a la Virgen María y el título de santo.

Para sancionar su iconoclasia, Constantino convocó un concilio eclesiástico en 754 que proclamara que no se permitiría ninguna imagen religiosa de ningún tipo. Dado que Cristo poseía una naturaleza humana y otra divina, argumentó el concilio, cualquier imagen de Cristo suponía intentar lo imposible (representar la naturaleza divina infinita en formas humanas finitas) o cometer una herejía (mostrando únicamente Su naturaleza humana, destruyendo así la unidad de la persona de Cristo). Pero estos iconoclastas habían penetrado en el laberinto de la teología. Constantino V, el autócrata político, atrapado en las definiciones arcanas de la cristología, no podía competir con la sutil mente monástica y la victoria fue finalmente para los iconódulos, los veneradores de imágenes, que facilitaron compromisos cada vez más ingeniosos entre la idolatría y el cristianismo. Al argumento de que nadie ha visto a Dios respondían los iconódulos afirmando que Cristo ha llegado hasta nosotros en carne y hueso. Los esfuerzos de imponer la iconoclasia por la fuerza fracasaron y la victoria de las imágenes se consiguió mediante el poder de las ideas.

Cuando León III recurrió a la ley mosaica para prohibir las imágenes religiosas, sus oponentes refutaron rápidamente sus decisiones, afirmando simplemente que esas leyes habían sido reveladas mucho antes de que se produjera la encarnación divina. La llegada de Cristo, Dios en forma humana, lo había transformado todo. Ahora, la forma humana ya no era una invitación a la idolatría sino un camino hacia Dios. Al recrear las formas visibles de Cristo, su madre, los apóstoles y los santos, los fieles se elevaban hacia la verdad altísima. Esta fue únicamente su primera y más elemental respuesta a los iconoclastas.

Las imágenes religiosas encontraron su sutil defensor en el lugar menos plausible. San Juan Damasceno (c. 675-c. 750) nació en el seno de una familia de lengua griega de Damasco conocida como los Mansur (victoriosos o redimidos). En su condición de hijo de un alto funcionario del califa musulmán encargado de la administración

financiera de la comunidad cristiana, sucedió a su padre en el cargo. Por razones que no han sido aclaradas, hacia el año 700 se retiró al monasterio de San Sabas, situado en las proximidades de Jerusalén, donde permanecería hasta su muerte, ejerciendo una notable influencia en la vida de la Iglesia, en su teología, su liturgia y sus manifestaciones artísticas y musicales. Aunque fue canonizado tanto por la Iglesia latina como por la Iglesia griega, Juan Damasceno nunca alcanzó entre los creyentes laicos la celebridad que merecía por sus polifacéticos logros. Escribió los himnos de la Iglesia ortodoxa oriental y se le atribuye la invención del esquema musical de los ocho tonos utilizado en la liturgia bizantina. Su *Fuente del conocimiento* llegaría a ser el manual de la Iglesia griega y una fuente muy respetada por santo Tomás de Aquino, en la que se refutaban las principales herejías y se exponían las dos naturalezas de Cristo. Fueron sus tratados polémicos (726-730) los que defendieron con mayor capacidad de persuasión la necesidad de que existieran imágenes en el cristianismo. La inexistencia de imágenes sagradas, afirmaba Juan Damasceno, suponía de hecho negar la encarnación de Dios en Cristo. Como ha puesto de relieve Jaroslav Pelikan, inició el camino de la transformación histórica de las imágenes de ídolos en iconos que se operó en la teología cristiana.

Frente al tosco dogmatismo de los iconoclastas, Juan Damasceno definía la imagen como «un espejo y un prototipo figurativo, adecuado a la torpeza de nuestro cuerpo». Y siguió a los neoplatónicos en la utilización de las imágenes como una forma de recurrir a los sentidos para elevarse por encima de ellos, hacia el mundo eterno de las esencias divinas. La encarnación de Dios en Cristo era en sí misma el reconocimiento de la debilidad de la carne, de la necesidad que el hombre tenía de las imágenes. La imagen cristiana de Cristo, de María o de los santos era «un triunfo, una manifestación y un monumento en conmemoración de una victoria». Cuando alguien contemplaba una imagen sagrada participaba en la victoria de Cristo sobre el demonio. «Muchas veces he visto a quienes llevados de la nostalgia —afirmaba Juan Damasceno— al ver una prenda de vestir del ser amado la abrazan como si se tratara de la misma persona amada». El culto cristiano de los iconos revelaba un afecto similar hacia la imagen, que en realidad se dirigía al propio Cristo. El uso cristiano de iconos no era pagano, sino simplemente humano.

Juan Damasceno también abordó la perturbadora cuestión de la doble naturaleza de Cristo. Las imágenes de Cristo no podían existir independientemente de Él, de la misma forma que una sombra no puede existir sin la forma que la proyecta. Frente al argumento iconoclasta de que la imagen tenía que ser realizada de la misma sustancia que el original, insistió en que la imagen no era «consustancial» con su original. Antes bien, era una imitación (o *mímesis*) en el sentido platónico, tan sólo una sombra. «Cristo —concluía Juan Damasceno— es venerado no en la imagen sino *con* la imagen».

Constantino V, inmovible ante tales argumentos, intentó imponer su posición iconoclasta con su autoridad imperial. El llamado séptimo concilio ecuménico de

Hieria, celebrado en el año 754, en el que se obligó a 338 obispos a cumplir las instrucciones del emperador, anatematizó formalmente a Juan Damasceno e inició una cruzada iconoclasta. Se ejecutaba a aquellos sacerdotes de quienes se sospechaba que eran veneradores de imágenes y la muchedumbre de Constantinopla participó en los linchamientos. Constantino expulsó a monjes y monjas y confiscó propiedades monásticas, lo cual fue beneficioso para el ejército y para la economía.

El poder de los iconoclastas fue efímero. Cuando accedió al trono, a la edad de 9 años, Constantino VI (771-797; reinó 780-797) estaba dominado por la ambiciosa personalidad de su madre, Irene. Ésta se sirvió de la cuestión religiosa para consolidar su poder y en el año 787 convocó el segundo concilio de Nicea, que revocó las decisiones del concilio de Constantino V de 754 y encumbró a Juan Damasceno. Unos 350 obispos griegos y dos representantes del papa aprobaron el culto de las imágenes, cuya veneración, afirmaban, se «transfería a sus prototipos». El culto de las imágenes, concluían, no sólo estaba permitido, sino que lo exigían la tradición y la teología. El pasaje del Deuteronomio que prohibía las imágenes era seguido de forma inmediata por una maldición sobre aquel que «deshonre a su padre o a su madre» o prescinda de las «señales» de su padre, entre las que hay que incluir a los iconos. Dado que el Dios invisible se había hecho humano y visible en Cristo, y que la naturaleza humana de Cristo había sido transformada por la encarnación, el culto de iconos era necesario para afirmar el auténtico significado de Cristo. El concilio proclamó, por tanto, una nueva epistemología cristiana que santificaba los sentidos.

¿Cuál habría sido el futuro del arte occidental si los iconoclastas hubieran triunfado y hubieran difundido su ortodoxia por toda la Iglesia de Roma? ¿Qué diferente habría sido la cristiandad occidental sin la colaboración de pintores y escultores! Todas las grandes religiones históricas, con la excepción del judaísmo y el islam, han contado con los hacedores de imágenes, pintores y escultores. En los escasos decenios en que detentaron el poder, los iconoclastas influyeron en el arte bizantino. Cuando los artistas cristianos se vieron obligados a desarrollar su actividad en el ámbito secular, realizaron, como los musulmanes, motivos geométricos y florales y produjeron un breve pero brillante renacimiento clásico.

Gracias a que Juan Damasceno y su cohorte teológica prevalecieron con su sutileza teológica y su psicología racional, la Iglesia cristiana conservó la libertad para incluir en su seno las artes representativas. Los artistas occidentales se beneficiarían del mecenazgo, la inspiración y el entusiasmo de los fieles cristianos. Nunca sabremos si Occidente habría alcanzado a largo plazo la misma riqueza artística si los artistas se hubieran visto obligados a ejercer su actividad en el ámbito secular. Los ejemplos del islam y de los estados totalitarios laicos del siglo xx nos recuerdan cuánto podría haberse perdido. El triunfo de Juan Damasceno no produjo tan sólo un tesoro de bellos objetos. En efecto, como afirmaba el patriarca de Constantinopla Nicéforo (806-815), los iconos podían comunicar, durante el culto, el «conocimiento teológico» de una realidad divina que trascendía todo lo existente.

«Expresan el silencio de Dios, revelando la infalibilidad de un misterio que trasciende el ser. Sin cesar y sin silencio ensalzan la bondad de Dios en esa venerable y tres veces iluminada melodía de la teología».

En el Oriente cristiano, las imágenes sagradas desempeñaban un papel singular en esa melodía. El arte religioso del Occidente medieval sería fundamentalmente didáctico o decorativo, pero en Bizancio las imágenes se convirtieron en iconos, elementos vitales en la devoción y en la arquitectura. De alguna forma, cada imagen de Cristo se convirtió en una confesión de fe en la encarnación. Tanta importancia alcanzaron las imágenes que el regreso histórico de los iconos a las iglesias fue conmemorado —y todavía lo es— en una de las principales festividades de la Iglesia oriental, la festividad de la ortodoxia, que se celebra el primer domingo de Cuaresma, «el domingo de la ortodoxia». La emperatriz Teodora consiguió finalmente poner fin a la controversia en el año 843 después de la muerte de su marido iconoclasta, el emperador Teófilo. Irónicamente, los disturbios políticos y teológicos le obligaron a terminar sus días en un convento en el año 858. El himno del domingo de la ortodoxia está dedicado a la Virgen María:

En ti, oh Madre de Dios, se encarnó la indescriptible Palabra del Padre y aceptó ser descrita. Restauró la oscurecida imagen de Dios en el hombre, uniéndola a la divina belleza. Así, ahora, nosotros utilizamos imágenes y palabras en la confesión de nuestra salvación.

La cristiandad occidental no sufriría otro trauma iconoclasta hasta la Reforma del siglo XVI.

Pero incluso tras la derrota de los iconoclastas, el arte representativo no se liberó plenamente en Oriente. Se convirtió en el arte del icono, que sobrevivió durante varios siglos desde Bizancio hasta Rusia. La incorporación de imágenes a la teología dio al arte del icono la rigidez de la teología. En Bizancio, los iconos no representaban únicamente la encarnación, sino que de alguna forma la expresaban y eran parte de su historia. Allí, cuando arquitectos y artistas retornaron con entusiasmo a las imágenes sagradas, nunca dejaron de sentirse obsesionados por las sospechas acerca de los «ídolos». La escultura en bulto no estaba permitida e incluso las obras escultóricas en relieve eran escasas. Surgió una nueva liturgia visual oriental, una sagrada escritura de las imágenes, acuñada para las festividades litúrgicas y situada en un orden canónico. Los iconos dieron lugar a la iconografía, un nuevo elemento de la arquitectura eclesial bizantina.

El iconostasio, sólida pantalla de madera, piedra o metal que separaba el santuario de la nave en las iglesias cristianas orientales, pasó a ser el lugar donde se mostraban los iconos. En la parte superior del iconostasio aparecían los poetas bíblicos; en la segunda fila los acontecimientos y milagros de la vida de Cristo en la tierra; la tercera fila mostraba la deesis, un icono central que ensalzaba a Cristo en el centro, con iconos de la Madre y el Niño (la Encarnación) a la izquierda y de Cristo Pantocrátor (Cristo en Majestad) a la derecha. Generalmente, en la parte inferior aparecían iconos

de especial interés local. Con el paso de los siglos sólo se introdujeron pequeñas variaciones, añadiéndose en ocasiones filas adicionales de iconos arriba o abajo. El orden habitual pervivió hasta el siglo XIX, facilitando la comprensión de las grandes verdades de la Iglesia al lego que penetraba en cualquiera de las iglesias. La supervivencia del icono testimonió la vida y la fe invariables de una masa de creyentes orientales. Se convirtió, también, simbólicamente, en parte de esa pantalla que protegía al misterio de la Eucaristía frente a los fieles.

Pocas imágenes sagradas sobrevivieron a la masacre de los iconoclastas. Después de su derrota, brillantes artistas expertos en las artes de la pintura y el mosaico se mostraban todavía poco inclinados a apartarse de la imagen esperada. Incluso el más grande de los pintores de iconos del siglo XV, Andrei Rublev, no hace gala de la misma libertad que ostentan sus contemporáneos cristianos en Occidente. Una sorprendente homogeneidad del diseño y un cierto recato predominan en los iconos durante muchos siglos y en un territorio muy extenso. Cuando el arte se identificó con la teología, el artista-creador se puso al servicio del arquetipo, temeroso de ofrecer su propia visión.

«La obra de Satán»

Mientras que la teología cristiana asignó a los artistas una tarea inspirada por Dios, la religión islámica reprimió las artes. «Los ángeles —afirmaba el profeta Mahoma— no entrarán en una casa en la que hay una representación histórica o un perro». El día del Juicio Final los más duramente castigados serían —junto con quien hubiera asesinado a un profeta y se hubiera apartado del conocimiento recto— «los que realizan imágenes». Dado que el Corán no prohibía explícitamente las imágenes, la notable hostilidad musulmana hacia las imágenes procedía de las tradiciones (*hadiths*) del profeta.

Durante mucho tiempo los musulmanes piadosos hicieron de la destrucción de imágenes un deber religioso. Muchos Savonarolas musulmanes iluminaron su camino hacia el cielo y limpiaron su conciencia con su propia «hoguera de las vanidades». Cuando el califa omeya Uman ibn Abd al-Aziz (717-720) encontró una pintura en su cuarto de baño, hizo que fuera borrada y buscó al pintor «para hacerle golpear». El sultán Firuz Shan Tughluk (c. 1308-1388; reinó 1351-1388) dejó su impronta en la historia musulmana no sólo por haber construido la capital que lleva su nombre, Firozabad, y por erigir mezquitas, hospitales, baños, puentes y el canal de Jumna, sino también por haber mutilado y destruido innumerables obras de arte. En su autobiografía se jacta de haber borrado todas las pinturas de las puertas y los muros de sus palacios y «bajo la guía y el favor divinos» haber eliminado incluso los ornamentos representados en las sillas y las bridas de los caballos, en las copas y las tazas, los platos, las tiendas, las cortinas y las sillas. Algunos musulmanes piadosos ahorran esfuerzos limitándose a rascar o a manchar los rostros de las imágenes que

encontraban.

Pero el islam, a diferencia del cristianismo, no contaba con una buena organización para llevar a cabo una cruzada doctrinal contra las imágenes. La absoluta devoción al Corán, que sólo se complementaba con las tradiciones del profeta, desalentaba cualquier doctrina minuciosa de las artes. No existía una jerarquía sacerdotal que proclamara un dogma autorizado, ni había versiones ilustradas del Corán. Como hemos visto, el origen de las actitudes cristianas a favor y en contra de las imágenes son los concilios de la iglesia o algunos Padres venerados de la Iglesia. El Corán, vehículo de la belleza y la elocuencia del árabe, contribuyó a difundir esa lengua, desempeñó un papel similar al de las epopeyas homéricas o la Biblia judeocristiana y constituyó un recurso cada vez más importante para una rica literatura. La caligrafía —el arte de la escritura— glorificó el Corán con una vistosidad y elegancia insuperables.

Pero la pasión musulmana contra las imágenes es un producto espontáneo de la historia y la sociedad musulmanas. Aunque en el islam no hubo nunca un arte específicamente religioso, el mundo árabe musulmán fue fecundo por lo que respecta a otras manifestaciones artísticas. La historia de las artes en el islam expresa la lucha por establecer su singularidad, revela sus problemas en un mundo de infieles y testimonia su lucha sin esperanza por afirmar la existencia de Dios el creador negando al hombre creador.

Como hemos visto, el fundamento escritural de la iconoclasia es el segundo mandamiento de Moisés. La influencia personal de los numerosos judíos conversos al islam reforzó su temor semítico tradicional frente a la representación humana en la escultura y la pintura. Hay que mencionar también los esfuerzos del profeta y de sus discípulos por distinguir su fe de las religiones paganas a las que había desplazado. Los ídolos de la Caaba en La Meca, en los tiempos preislámicos, eran objeto especial de sus temores. Sin embargo, en el mundo árabe anterior no se había desarrollado una tradición de arte figurativo que tuvieran que rechazar. Por ello, no había necesidad de una iconoclasia musulmana. El islam, al afirmar el «rígido monoteísmo» de un dios que tenía el monopolio de la creación, rechazaba plenamente las tentaciones del hombre de competir con Dios con sus pretendidos actos de creación.

El Día del Juicio, cuando Dios se dirige al pintor para que insuffle vida en las formas que ha realizado, se hace evidente el remedo que hace el pintor de los actos de «creación» de Dios. Entonces es condenado a los más severos castigos del infierno. El artista, con su pretensión de convertirse en creador, niega que esa condición sólo corresponda a Dios y comete blasfemia en cada una de sus pinceladas. Según el Corán, Dios es el único «creador» (*musawwir*).

Él es Dios, el Creador, el Innovador, el Formador (Azora LIX, 24).

El hombre musulmán (¡y sin duda la mujer musulmana!), no fue hecho a imagen

de Dios, sino que era tan sólo una imagen realizada por el único hacedor de imágenes.

La evolución de las manifestaciones artísticas en el islam dio lugar a una tremenda ironía que habría consternado o ultrajado al profeta. En efecto, la historia musulmana demostró la impotencia de Alá para monopolizar los poderes de creación y confirmó la irrefrenable necesidad humana de crear, que acabaría por ser reconocida, alentada y recompensada por los propios héroes del islam. La mezquita, el edificio y la institución, era la afirmación de aspectos peculiares del islam y a ello responde su configuración. Pero no existía una tradición musulmana de pintura religiosa ni tampoco una escultura figurativa religiosa. En los países cristianos el florecimiento de la pintura y la escultura es una prueba de la vitalidad y el alcance de la fe cristiana. Por contra, en el islam el florecimiento del arte figurativo da prueba del deseo de los jerarcas musulmanes de desafiar los principios de su fe. La pintura musulmana, que tanto gusta en el mundo no musulmán y que alcanza precios elevadísimos entre los coleccionistas modernos, es un monumento a aquellos artistas que no se han dejado impresionar por las amenazas del fuego del infierno y de la condenación.

Algunos afirman que el incumplimiento, por parte de los líderes musulmanes «ortodoxos», de la prohibición religiosa de representar figuras vivientes no es más destacable que la proverbial violación de los principios religiosos por parte de judíos y cristianos y de los «fieles» de otros credos. No es, tampoco, más flagrante —afirman— que la transgresión de las normas que prohíben el vino, la música, la caza, la construcción de grandes tumbas o la existencia de eunucos. El célebre califa Harun al-Rashid (786-809), el héroe conquistador de *Las mil y una noches*, era un bebedor habitual, aunque generalmente bebía con discreción y en privado. Músicos, cantantes, danzarinas y eunucos eran elementos habituales en las cortes musulmanas. Pero las pinturas se convirtieron en parte de la crónica de la historia y a pesar de todos los esfuerzos por ocultar o borrar los pecados del pintor, sobrevivirían hasta nuestro tiempo. Las obras de los artistas musulmanes y de otros inspirados por el islam tenían el delicioso sabor de la fruta prohibida.

En un principio, los líderes islámicos que osaban violar la tradición religiosa concerniente al arte figurativo intentaban mantener oculto su pecado. Por ello, de las obras de los primeros artistas musulmanes sólo se han encontrado pequeños fragmentos. En el cénit del imperio del califato (del árabe «califa», «sucesor») en los dos siglos siguientes a la muerte del profeta, los califas y sus funcionarios ya desafiaban la prohibición. Los primeros califas, los Omeyyas (661-750), cometieron actos flagrantes de desobediencia, adornando sus palacios con frescos de leones, perros y carneros que se enfrentan a topetazos, y en sus peregrinajes a La Meca decoraban sus tiendas con figuras similares bordadas en oro. Sus sucesores, los califas abasíes (750-1258), cultivaron la reputación de estricta piedad, pero sus violaciones fueron aún más flagrantes. Al-Mansur (¿712?-775; reinó 754-775), que

trasladó la capital a Bagdad, donde construyó una espléndida ciudad, adornó el remate de la cúpula de su palacio con la figura de un caballero montado, que era una veleta y que apuntaba su lanza en la dirección desde la que se esperaba que pudieran proceder los ataques del ejército rebelde. El califa Amín (809-813) hizo construir sus barcos de placer para navegar por el Tigris dándoles la forma de leones, águilas y delfines. Otros califas mostraron un mayor respeto por los prejuicios populares y realizaron las manifestaciones artísticas únicamente en el interior de los palacios. En el palacio de Bagdad, el califa Muqtadir (908-932) construyó una obra de legendaria grandeza, un árbol de oro y plata, con 18 ramas cargadas de piedras preciosas en forma de frutos y aves de oro y plata que cantaban al ser movidas por el viento. En cada uno de los extremos del estanque decorativo se disponían las figuras enfrentadas de 15 caballeros vestidos con elegante ropa de seda que blandían sus espadas y sus lanzas.

En el siglo XI, los califas fatimíes exhibían sin recato alguno su extravagancia, a la que posteriormente haría referencia el historiador musulmán Maqrizi (1364-1442). Una tienda ceremonial que mandó erigir Yazuri, ministro del califa Mustansir (1035-1094), y que estaba decorada con figuras de animales de todo el mundo, mantuvo ocupados a 150 trabajadores durante nueve años. Ese mismo visir, gran amante del arte, llegó a ser legendario por alentar la competitividad entre los artistas.

Yazuri llevó a su taller a al-Quasir y a Ibn Aziz... cada uno de ellos diseñó la figura de una bailarina en una hornacina también pintada, una frente a la otra... Al-Quasir pintó una bailarina con un vestido blanco en una hornacina pintada de negro, en la postura de entrar en la hornacina pintada e Ibn Aziz pintó una bailarina con un vestido rojo y la hornacina estaba pintada de amarillo; la representó saliendo de la hornacina. Yazuri mostró su aprobación y dio a los dos bellas ropas y mucho oro.

Hacia el año 1200, los concursos imaginarios entre artistas eran uno de los temas preferidos de los poetas. El poeta persa Nizami (c. 1140-c. 1202) describe un concurso que tuvo lugar en la corte de Alejandro Magno. Un día de primavera, mientras Alejandro entretenía al emperador de China, los monarcas, que habían bebido mucho vino, discutían acerca del talento de Oriente y Occidente. Después de comparar los diferentes logros con respecto a la magia, el canto y el laúd, organizaron un concurso para comparar las habilidades de los pintores. Así:

Se acordó, como prueba de habilidad,
colgar una cortina de una elevada bóveda,
de manera que a cada lado
dos pintores demostraran, sin ser vistos, su habilidad...
hasta terminada su tarea, corrieron
la cortina que ocultaba cada una de las obras maestras;
pero, extrañamente, no se halló diferencia
entre las dos, ni en forma ni en color ...

Alejandro ordenó entonces que se colocara de nuevo la cortina entre las dos pinturas. La pintura del artista occidental seguía resplandeciendo, mientras que la del

otro artista se desvaneció y desapareció. Cuando se descorrió de nuevo la cortina, reapareció la pintura realizada por el artista chino.

Pues cuando los pintores iniciaron su tarea,
y se ocultaron detrás de la cortina,
el pintor occidental demostró su habilidad pintando formas,
mientras que el chino sólo se ocupó de abrillantar
la forma y el color que el otro había hecho.
Los jueces, sopesando la habilidad de cada uno de los dos,
dieron valor a la capacidad que cada uno había demostrado:
en el arte de la pintura, nadie superaba al occidental;
mientras que el chino era inigualado en el arte de pulimentar.

Los gobernantes islámicos llevaron consigo a todas partes su gran afición al arte pictórico. Dejaron un importante legado en España, donde los elegantes leones de mármol del patio de la Alhambra proclaman todavía el triunfo del impulso creador del hombre.

Aunque las estatuas de personas vivas eran raras en el islam medieval, en la literatura árabe-musulmana aparecieron desde muy pronto biografías en el intento de confirmar las fuentes de las tradiciones del profeta. Y la historia era principalmente exégesis del profeta y de las vidas de los fieles. La pintura figurativa siguió siendo un arte cortesano secular, testigo silencioso de la separación en dos culturas diferentes. Una era la cultura popular con su temor primitivo a las imágenes, y la otra la cultura de la exuberancia y el lujo de los califas, que tenían poder, riqueza e imaginación para desafiar los antiguos tabúes. Las obras más primitivas del arte pictórico en el islam son las de los sibaritas califas omeyas, cuyo desprecio por los estrictos mandamientos del profeta era proverbial. Sin embargo, el poder de la tradición y de los teólogos siguió siendo lo bastante fuerte como para excluir la pintura figurativa de los edificios religiosos musulmanes.

La pasión destructora de los mongoles, que se desplazaron hacia Occidente, fue implacable. En 1220, cuando Gengis Jan y sus mongoles saquearon Bujara, centro cultural del islam, hicieron trizas los manuscritos del Corán para preparar las camas de sus caballos, que utilizaban como establo la gran mezquita. En 1258, cuando Hulagu, nieto de Gengis Jan, capturó Bagdad, que había sido la joya de los califas abasíes durante cinco siglos, asesinó al último de los califas abasíes, masacró a 80 000 habitantes de la ciudad y permitió que sus mongoles la saquearan durante una semana.

Con la decadencia del califato, los mongoles y los turcos que conquistaron el islam, o fueron conquistados por él, diluyeron las tradiciones al imponer sus propios gustos. En el siglo xv, los teólogos musulmanes habían tenido que rendirse a la evidencia, a la pasión de sus gobernantes por la decoración y a las bellezas del arte decorativo. Se desdeñaron entonces algunas de las veneradas máximas del profeta. Los gobernantes mongoles y turcos consumaron su blasfemia al aspirar a obtener reconocimiento a su calidad como pintores. El gran fundador de la India mogola,

Baber (1483-1530), del linaje de Tamerlán, que afirmaba descender de Gengis Jan, era gran admirador de los pintores, a los que protegió. En el siglo XVI, también los shahs de Persia aspiraban a ser ensalzados por sus cronistas como «refinados pintores de delicada pincelada».

El desafío supremo del tabú tradicional musulmán se produjo en una manifestación artística exuberante que representaba al propio profeta. Las invasiones de los mongoles originaron un arte «timúrida» —de Tamerlán (¿1336?-1405)—, que incorporó las técnicas persas y chinas en el arte de la iluminación de los manuscritos. Una brillante obra del siglo XV que ha sobrevivido, realizada en el Herat, centro artístico de la lejana Persia, es el *Miraj Nameh* o *Viaje nocturno del profeta*. El manuscrito, traducido al turco y escrito en una bella caligrafía, fue adquirido por el embajador de Luis XIV en Constantinopla y se conserva en perfecto estado en la Bibliothèque Nationale de París. En sus 65 ilustraciones doradas asistimos a la milagrosa ascensión del profeta Mahoma a lomos de su grácil corcel, Buraq, al que se representa con la cabeza de una bella mujer. Conducido por el ángel Gabriel desde la «mezquita sagrada» de La Meca hasta la «distante mezquita» de Jerusalén, asciende desde allí a través de los seis cielos inferiores hasta el séptimo cielo y finalmente hasta la contemplación extática de la Esencia Divina en el trono de Dios. Durante el camino, el profeta presencia la tortura a que se somete a quienes han violado los mandamientos de su fe cometiendo crímenes tales como beber vino, fornicar, difamar a los musulmanes (¿y realizar imágenes como esas?). Unos demonios rojos rebanan sus lenguas, que vuelven a crecer para que se puedan cortar de nuevo. Los nítidos rostros y figuras de Mahoma y de otros personajes bíblicos y coránicos están rodeados de una brillante aureola.

A medida que surgieron en el islam grandes pintores, muchos de ellos procedentes del extranjero, los teólogos no tuvieron dificultad alguna en santificar sus obras. Los poetas recordaban a los fieles que también las artes visuales habían sido inspiradas por Dios. El místico persa Jalal ad-Din Rumí (1207-1273), fundador de la Orden de derviches maulavíes rotantes, afirmaba que había que pintar no sólo a las criaturas hermosas, sino también a las que no lo eran para mostrar que también el mal puede proceder de Dios. Un historiador oficial persa de comienzos del siglo XVI, Khwandamir, revisó la visión musulmana tradicional de la pintura en su elogio del maestro Behzad (c. 1455-c. 1536; floreció 1480-1536), cuya brillantez como iluminador y pintor de miniaturas elevó la función del pintor. Cuando Behzad demostró que la pintura podía ser sublime, los musulmanes osaron finalmente ver a Dios como «el pintor eterno». Incluso de aquellos artistas que se mostraban incapaces de dar vida a sus figuras, se afirmaba ahora que emulaban a Dios, ensalzándole con sus esfuerzos. El pintor, rescatado de las profundidades del infierno, fue ensalzado y se le atribuyó un papel divino. Así, el historiador persa oficial del siglo XVI, Khwandamir (muerto en 1535), explicaba:

Puesto que fue el perfecto decreto del incomparable Pintor y el deseo del Creador —«sea y fue»— que adquirieran existencia las formas del abigarrado taller, el retratista de la gracia eterna ha pintado con la pluma de (Su) eterna clemencia la forma humana dándole la forma más bella de acuerdo con el versículo «y Él te ha creado y ha dado la mayor belleza a tus formas».

Los pintores comenzaron a ser ensalzados, junto con los calígrafos, por figurar entre «los más distinguidos hijos de Adán». El emperador mogol Akbar (1556-1605) afirmó incluso que sólo intentando reproducir a los seres humanos, como hacía el pintor, podía el hombre adquirir plena conciencia de la disparidad entre el hombre insignificante y el Dios que todo lo había creado. En el islam, el arte, como todo lo demás, quedó cubierto por el manto de la teología. No existía una estética musulmana y tampoco, a pesar de la grandeza de las obras de sus artistas, indicio alguno de que el arte y la belleza no necesitaban de otra razón ajena para existir.

En el mundo musulmán siempre estuvo presente el monopolio de Alá respecto a la creación y nunca desapareció el temor popular ante las imágenes. Cuando el militante sultán Mahmud II de Turquía (1785-1839; reinó 1808-1830) mandó colocar su retrato en los cuarteles de Constantinopla, se produjo un levantamiento contra este acto impío, que provocó la masacre de 4000 personas.

A diferencia de lo que ocurría con sus contemporáneos cristianos de Occidente, que hacían gala de un extravagante mecenazgo del esplendor artístico, los gobernantes musulmanes de Turquía ponían buen cuidado en ocultar su patrocinio de las artes. Mehmet II, uno de los primeros de entre esos mecenas otomanos del arte, llevó a Gentile Bellini (¿1429?-1507) a Constantinopla (1479-1480), donde pintó uno de los mejores retratos del sultán que han llegado hasta nosotros. Pero esto no era del conocimiento público y de alguna manera los sultanes se las arreglaron para mantener su reputación de enemigos del arte pictórico. De muy pocos soberanos ha quedado un registro pictórico más vivido que de Solimán el Magnífico (¿1495?-1566; reinó 1520-1566), de quien se conserva en la actualidad un retrato de Tiziano y otro de su propio nigari. Los manuscritos iluminados que encargó para realzar la crónica histórica resultan insuperables por los detalles de las batallas y los asedios y por el esplendor militar. También Solimán consiguió preservar su reputación de hombre piadoso.

Los emperadores mogoles de la India, de época posterior, entre los que se cuenta Akbar el Grande (1556-1605), ocupan un lugar de honor, tanto entre los gobernantes de Oriente como de Occidente, por su generoso mecenazgo de la pintura de retratos, paisajes y de temas militares, y por su insistencia en los detalles coloristas. Sin embargo, cuando en épocas posteriores se publicaron colecciones de retratos de los sultanes otomanos, se ocultaron a todo el mundo excepto a los colaboradores más estrechos de los sultanes. Un audaz funcionario del sultán Mustafá III (reinó 1757-1773) se atrevió a encargarse una serie de representaciones pintorescas de Constantinopla y contrató a un pintor (a quien hizo pasar por médico) para que le visitara y pintara su retrato. Pero cuando le presentó el retrato acabado sintió el temor

de que «un día pudiera provocar el juicio negativo de mi familia, incluso de mis hijos», y devolvió el retrato al artista, haciéndole prometer que mantendría el secreto.

Cuando apareció la fotografía en el siglo XIX, planteó un nuevo desafío a la acrobacia teológica de los mullas. Los musulmanes que deseaban ser fotografiados recordaban las tradiciones (*hadiths*) contra la representación pictórica. Recibieron con satisfacción la afirmación de que como las fotografías eran realizadas por el propio Dios por medio de la luz del sol, no estaban prohibidas como las pinturas de los presuntuosos artistas humanos. Sin embargo, la fotografía siguió sometida a la prohibición del profeta en una gran parte del mundo musulmán. En Delfos, un fotógrafo musulmán que había pasado muchos años realizando fotografías de personas en grupos, tuvo un arrebato de arrepentimiento y destruyó todas sus placas. Pero cuando intentó fotografiar edificios, actividad perfectamente permitida, fracasó porque no comprendía las leyes de la perspectiva.

Los musulmanes que pretendían crear imágenes que perduraran una vez terminado el periodo de vida que les había concedido su creador, se sentían frustrados una y otra vez por el dogma abrumador de la unicidad de Dios. «Todo perece — afirmaban citando al Corán— excepto el rostro de Dios». Al negarse a realizar imágenes de seres vivos aceptaban la unicidad de Dios y la impotencia del hombre. Como los japoneses en Ise, de alguna manera se negaban a combatir al tiempo y se aliaron con él, atribuyendo sólo a Dios la permanencia en el tiempo.

Capítulo V

LA PALABRA INMORTAL

Una vez se ha permitido que escape una palabra, no puede ser recuperada.

Horacio (siglo I a. C.)

Hay libros que han sido injustamente olvidados; ninguno es injustamente recordado.

W. H. Auden (1962).



Dioniso, dos veces nacido

Mediante el procedimiento de crear en palabras modelos de experiencia el hombre consiguió superar las características cambiantes y la brevedad de su existencia. Las más perdurables y atractivas creaciones griegas son, tal vez, los mitos relativos a los dioses. Dioniso, dios griego de las creaciones dramáticas, de la danza y de la música, el más inseguro de los dioses olímpicos, nació dos veces. La celosa consorte de Zeus, la diosa Hera, convenció malignamente a su rival Sémele, amante de Zeus y mujer mortal, para que pidiera a Zeus que se le apareciera en toda su gloria celestial. La deslumbradora visión acabó con su vida y dio a luz prematuramente al hijo de Zeus que llevaba en su seno. Zeus cosió el feto a su muslo y a su debido tiempo Dioniso apareció de nuevo. Era el único de los dioses cuya madre era una mujer mortal. Llegado tardíamente al Olimpo, nunca dejó de ser un extraño allí, pero tuvo una fructífera vida en la tierra. El culto de Dioniso se difundió por toda Grecia y, más tarde, en el imperio romano. Dioniso, dios del misterio y de las contradicciones, no sólo garantizaba la llegada puntual de la primavera sino que además ofrecía nuevas perspectivas.

Las grandes dionisias, que se celebraban en marzo y abril, eran un canto jubiloso a las esperanzas de renovación.

Te saludo, Cronion, señor de todo cuanto es húmedo y reluciente... pasa, para nosotros, por las jarras colmadas, y por los lanudos rebaños, y por los campos frutales, y por las colmenas, para que sus frutos se multipliquen...

Pasa por nuestras ciudades, y por nuestros barcos en los mares, y por nuestros jóvenes ciudadanos y por la hermosa Temis.

Plutarco describe a Dioniso como el dios de «todo el elemento húmedo», de la humedad fertilizante, de la lluvia y el rocío, el vino, la sangre, el semen masculino y la jugosa savia de las plantas. Dios del grato retorno, llenaba las vasijas de grano y aceite, y concebía y alimentaba a las ovejas, las cabras y las vacas recién nacidas. A Dioniso se le conocía también con el nombre de Baco. El fruto de su vid incitaba a la danza y el canto, y a alcanzar placeres espirituales y ajenos a este mundo. En la forma de Baco se le veneraba durante la oscuridad invernal. Durante las dionisias campestres de diciembre y comienzos de enero, que se repetían en las leneas anuales (fiesta de Dioniso) en Atenas, en enero y febrero, se exhibía un gran falo y había cantos, danzas y un gran bullicio.

Según cuenta Tucídides, las antesterias de febrero y marzo, la estación de las flores, constituían la más antigua celebración de Dioniso. Durante el primer día se abrían las jarras de vino selladas desde el otoño para realizar libaciones en el santuario del dios. El segundo día, el Día de las Jarras, cada uno de los concursantes recibía una jarra de vino para beber, y competían para ver quién la terminaba antes. Una procesión desde el mar hasta la ciudad acompañaba la figura de Dioniso que avanzaba con una vid en la mano junto a dos sátiros que tocaban la flauta. Tras el

desfile de los portadores de guirnaldas y los flautistas y después de sacrificar un toro tenía lugar un matrimonio simbólico, una «hierogamia» del propio dios con la reina de la ciudad. Durante el último día se ofrecían plegarias y alimentos especiales al regreso de los muertos. Súbitamente, cesaba la alegría, pues Dioniso era el dios de la vida y de la muerte, y las muertes temibles eran la fuente de la vida. «De los muertos obtenemos los alimentos, la vegetación y las semillas». El invierno sin vida y la primavera en la que todo resucitaba eran igualmente necesarios para la vida. El dios de la vegetación tenía que morir para renacer. Los últimos días de las fiestas de Dioniso eran aciagos; eran los días en que retornaban los poderes del infierno.

Dioniso era un mensajero del infierno. Cuando alcanzó el estado adulto descendió al Hades para rescatar a su madre, Sémele. La tomó consigo y ascendió al Olimpo. A su debido tiempo, ella consiguió su propio culto, que Píndaro celebra:

Vive entre los Olímpicos, muerta en el estruendo de un rayo, Sémele, la de la larga cabellera, y la aman eternamente Palas y Zeus padre, y más aún la ama su hijo, el coronado de hiedra.

Así pues, Dioniso era el dios de la fertilidad y el dios de la muerte. Heráclito afirmaba que «el Hades y Dioniso son uno y el mismo».

Las sacerdotisas de Dioniso eran las ménades (o *mainades*), de *manía* (locura), así llamadas por la locura extática a la que se entregaban. En Delfos, centro de su culto, las pitias pronunciaban sus oráculos en el santuario donde se hallaba la tumba de Dioniso, junto a la estatua de oro de Apolo. Las ménades, que eran las delegadas oficiales de sus ciudades a las fiestas de Dioniso, ensalzaban al dios en sus danzas sagradas. En Delfos eran conducidas colina arriba por un joven sacerdote que desempeñaba el papel del dios. Instauraron las orgías, durante las cuales sucumbían a la confusión producida por el vino y danzaban de forma frenética al ritmo del tambor y la flauta. Estas ceremonias excitaban a los griegos y luego seducirían a los romanos.

Estas ebrias devotas de Dioniso, ahitas de su dios (*entheos*: de donde procede la palabra «entusiasmo»), no sentían dolor ni fatiga, pues poseían los poderes del propio dios y disfrutaban al ritmo del tambor y la flauta. En el climax de sus danzas frenéticas, las ménades desgarraban algún pequeño animal al que ellas mismas habían amamantado y luego, como señala Eurípides, gozaban «el banquete de la carne cruda». Se decía que algunas veces despedazaban «a un tierno niño como si se tratara de un cervatillo». Durante las noches de invierno recorrían danzando el camino desde Delfos hasta la cima del Parnaso (2600 m sobre el nivel del mar). Según cuenta Plutarco, en una ocasión las ménades fueron rescatadas en una tormenta de nieve y sus ropas estaban totalmente congeladas. El culto de Dioniso llegó en el siglo II a. C. a Italia, donde el Senado romano hubo de publicar un decreto prohibiendo sus bacanales.

Dioniso, en el papel tradicional de dios perseguido, ideaba ingeniosos castigos para los impíos. Tebas, patria de su madre, Sémele, era, ya en el siglo V a. C., el

centro del culto dionisiaco. Allí, las tres hermanas de Sémele, hijas del rey Cadmo, célebre por el episodio de los dientes del dragón, negaban la divinidad de Dioniso. Cuando Penteo, hijo de una de ellas, sucedió a Cadmo en el trono, prohibió el culto de Dioniso. El dios hechizó a Penteo para que se vistiera como una de las ménades y le sedujo para que subiera al monte y espicara sus orgías. Cuando le vieron las ménades lo despedazaron. La madre de Penteo, Agave, regresó a Tebas llevando con orgullo su cabeza, que creía que era la cabeza de un león.

«El hermoso canto de Dioniso» en sus fiestas, el «ditirambo», es el origen del drama griego. El término ditirambo se refiere al nacimiento de Dioniso a «través de dos puertas», o tal vez hace referencia al «triumfo» del dios (de *thriambos*, en latín *triumphus*), o posiblemente lo identifica como el señor de la «tumba». Es posible incluso que fuera un nombre ritual del propio Dioniso. «Sé cómo dirigir el bello canto del señor Dioniso, el ditirambo —se jactaba Arquíloco de Paros en el siglo VII a. C.— cuando mi talento se funde con el vino». Cuando el padre de su amada Neóbole se negó a entregársela en matrimonio, Arquíloco, poeta de legendaria elocuencia, se vengó escribiendo una sátira tan terriblemente mordaz que el padre y la hija no pudieron soportarlo y se ahorcaron.

El ditirambo, que en un principio era simplemente un canto a Dioniso, que dirigía el propio dios dominado por el vino, se convirtió en una creación coral fija con una forma definida. Según Heródoto, el ingenioso poeta y músico Arión (625-585 a. C.) fue «el primero en inventar el compás ditirámico, en darle el nombre y recitarlo en Corinto». En una ocasión, cuando regresaba a Sicilia después de realizar una gira llena de éxitos, los marineros decidieron apoderarse de sus riquezas y lanzarle al mar. Arión les convenció para que le permitieran cantar una última canción con su lira, con la que consiguió atraer la presencia de un delfín. Entonces, el delfín le llevó a salvo a Corinto antes de que llegara el barco. Cuando llegaron los marineros afirmando que no habían llevado consigo a Arión, fueron castigados, mientras que la lira de Arión y su amigo el delfín alcanzaron la inmortalidad convirtiéndose en constelaciones.

Según se afirmaba, Arión convirtió el ditirambo en un canto formal y monódico que enseñó a los coros a ejecutar. En Corinto, las dionisias adoptaban la forma de danzas circulares con el acompañamiento de la música de los caramillos y con coros formados por 50 hombres y muchachos en torno al altar de Dioniso.

En el siglo VI a. C., el ditirambo se convirtió en una rica fuente de leyenda literaria. Lasos de Hermione (548 a. C.), que según se decía llevó el ditirambo de Corinto a Atenas, inició allí el concurso de ditirambos. Su principal competidor era Simónides de Ceos (c. 556-¿468? a. C.), «inventor» de las artes de la memoria y, supuestamente, primer poeta que aceptó dinero por escribir elogios. Según Aristófanes, los repetidos enfrentamientos entre Lasos y Simónides llegaron a ser tan agotadores que finalmente Lasos abandonó. Por consiguiente, el más brillante escritor de ditirambos, Simónides, consiguió 56 toros, que se entregaban como premio, e

innumerables trípodas dedicatorias.

El sobrino de Simónides, Bacquílides (c. 505-c. 450 a. C.), prosperó también como escritor de odas a los vencedores de los certámenes atléticos, encomios (en honor de los invitados en los *komos*, celebraciones que tenían lugar al final de un banquete) y ditirambos para las fiestas dionisiacas. Píndaro (528-442 a. C.), cuya reputación proviene sobre todo de las odas en honor de los vencedores olímpicos, también escribió ditirambos para la fiesta de primavera en Atenas. Atenas le erigió una estatua en recompensa por su elogio ditirámico:

Resplandeciente, coronada de violetas y loada, fortaleza de Grecia, famosa Atenas, ciudad de los dioses. Donde los hijos de los atenienses establecieron los brillantes fundamentos de la libertad. Escucha, Llanto de la Guerra, hijo de la Guerra, preludio de las lanzas, a las que los hombres son sacrificados en la sagrada inmolación por su ciudad.

El ditirambo se llamaba también «coro circular» en Atenas, en donde 50 hombres o muchachos danzaban y cantaban en la *orchestra*, en torno al altar. Por tanto, era diferente del coro dramático rectangular de las representaciones dramáticas posteriores.

En Atenas, la competición de coros ditirámicos no se realizaba entre individuos, sino entre tribus. Cada coro procedía de una de las diez tribus; cinco constituían coros de hombres y cinco coros de muchachos. El gasto de la realización de una fiesta ditirámica era sufragado por un ciudadano adinerado, el *choregus*. El costo era mucho más elevado en las representaciones de tragedias y comedias posteriores. En los años de la decadencia de Atenas, cuando ningún ciudadano estaba en condiciones de correr con los gastos que implicaba ese honor, era compartido por varios ciudadanos y, por último, pasó a hacerse cargo de él el Estado. Durante el periodo clásico, los ciudadanos patrocinadores competían por conseguir los servicios de los mejores poetas y músicos. A la tribu vencedora se la recompensaba con un trípode dedicado a Dioniso. El poeta vencedor obtenía como premio un toro, el segundo premio era un ánfora de vino y el tercero una cabra. También el *choregus* vencedor recibía una recompensa. Simónides presumía de las numerosas ocasiones en que su cabeza había sido cubierta de cintas y rosas mientras era conducido hacia su casa en un carro engalanado.

El ditirambo degeneró aproximadamente a partir del año 450 a. C. A medida que las palabras perdían importancia, empezó a predominar la música y ese frenesí de ampulosidad de los últimos tiempos convirtió al «ditirambo» en un sinónimo de retórica exagerada y vehemente. Finalmente, el ditirambo se convirtió en música laica, al igual que el oratorio del siglo XIX en Europa, pero con el atractivo popular de un calipso moderno.

En la antigua Grecia, donde los poetas cantaban, la música y la poesía nunca estuvieron completamente dissociadas. Cuando el ditirambo perdió su simetría rítmica, la estrofa (cuando el coro se movía en una dirección) frente a la antistrofa (cuando el

coro se movía en la dirección opuesta), se añadieron cantos solistas. La forma literaria comenzó a ser eclipsada por los sonidos de la música. Esa relajación de las normas del ditirambo era rechazada por muchos. A medida que la flauta adquirió modulación y una mayor presencia algunos se quejaban de la influencia exagerada del flautista. El propio Platón lamentaba la pasión de la audiencia por la novedad, que sería un catalizador de la creatividad. «Entre los antiguos —afirmaba nostálgicamente Dionisio de Halicarnaso (muerto el año 7 a. C.) en su *Historia antigua de Roma*— existía orden incluso en el ditirambo». En el siglo IV a. C. las formas tradicionales se habían disuelto, y el ditirambo perdió el lugar que ocupaba en las fiestas atenienses. Pero los fructíferos productos que de él derivaron constituirían la gloria de Grecia mucho después de que el ditirambo hubiera pasado a ser simplemente una palabra extraña y arcaica.

El nacimiento del espectador: del ritual al drama

Los cantos a Dioniso anunciaban el retorno de la primavera. Cada uno de los lazos ditirámicos con el pasado aseguraba el futuro. El ritual era una especie de seguro frente a las heladas primaverales, pero en cada hombre existía una ménade, insatisfecha con el ritmo del pasado. Todo el mundo era dos veces nacido, desgarrado entre el deseo de retorno de lo familiar y la esperanza de la novedad embriagadora.

En las realizaciones dramáticas, el hombre halló la forma de crear acontecimientos singulares para el deleite, la reflexión y la consternación y para conseguir, así, que la experiencia sobreviviera al actor. Pero la idea del drama no se impuso rápidamente ni con facilidad. El papel del *espectador*, la persona que era ajena a la acción, no era obvio, pues la experiencia comunitaria compartida tenía una fuerza abrumadora. El coro fue anterior al solista. En la antigua Grecia se aprecia cómo a partir del siglo VII a. C. el hombre descubrió, en un proceso lento, que no siempre tenía que participar. En una nueva forma de inmortalidad, el hombre podía ahora sobrevivir a su tiempo, revivir tiempos anteriores y predecir tiempos posteriores, contemplando a los actores en un escenario.

Si el drama iba a ser un fértil vehículo de creaciones, la idea misma del drama no fue una creación consciente del hombre. Fue un producto secundario de la actividad de culto del hombre, de su naturaleza ambivalente dos veces nacida. El drama griego proveería elegantes arquetipos en los que refundir la experiencia para revivirla a voluntad. Cuando el ateniense podía sentarse en el teatro de Dioniso y contemplar la recreación de las luchas y disputas de Agamenón, el tiempo pasado se convertía en tiempo presente y podía ser proyectado a voluntad hacia el futuro. El dramaturgo había creado nuevas dimensiones de experiencia. Conseguir eso exigía actos decididos de imaginación. Los ciudadanos espectadores debían imaginarse en otra parte y los actores debían tratar con éxito de ser otras personas.

Este fue el progreso fundamental del ritual al drama. Es de lamentar que la

historia de ese logro, la literatura superviviente del drama griego, sea incompleta y accidental. Hemos visto que pocas obras de sus grandes dramaturgos han sobrevivido. Pero los antiguos teatros griegos marcaron de forma indeleble el paisaje y han dejado un archivo de lugares más completo que el archivo de las palabras y la música que allí se escucharon.

El nacimiento del espectador en la antigua Grecia es la historia de los festivales de Dioniso, de cómo y dónde se celebraban. Las primeras celebraciones dionisiacas eran una actividad comunitaria itinerante que no exigía un edificio permanente. Integradas en otros acontecimientos cotidianos, en un principio se celebraban en una *orchestra* (palabra griega que significa «lugar para bailar») en el ágora, y todo el mundo participaba en ellas. Eran, pues, celebraciones al aire libre. En Atenas se trasladaron luego del ágora a la ladera sur de la Acrópolis, donde el núcleo seguía siendo una *orchestra*, un espacio de baile circular en torno al altar del dios. Los ditirambos que se cantaban y se bailaban allí pasaron a conocerse como danzas «circulares» para un coro «circular». El altar se mantendría mucho después de que el festival hubiera adoptado una nueva forma dramática. Al parecer, al comienzo todos los presentes participaban en la celebración. Como no existía una plataforma elevada para el coro, todos se hallaban al mismo nivel. Cerca de la *orchestra* se hallaba el templo del dios, convenientemente situado para que la imagen sagrada pudiera ser sacada durante las celebraciones a fin de que el dios pudiera contemplarlas. No había otros «espectadores» aparte del dios.

Durante las danzas y cantos festivos, cualquier separación de los ciudadanos era rechazada. Como toda la comunidad recibía los beneficios de los rituales que aseguraban la primavera, todos debían participar. Pero cuando el ritual dejó paso al drama, se produjo una separación en la comunidad cuando se añadió una nueva dimensión a la experiencia. Ahora, algunos «actuaban» mientras que otros contemplaban. Los ciudadanos se convirtieron en testigos, con unos sentimientos distintos. El centro comunitario dejó de ser simplemente la *orchestra*, o lugar donde se danzaba, y pasó a ser el teatro (de *theatron*, «lugar para mirar»). Para crear la producción dramática, el espectador tenía que estar separado del actor. No sabemos exactamente cuándo nació el espectador, pero nos es posible contemplar la arquitectura que proporcionaría al espectador griego su posición privilegiada y que multiplicaría su número en los siglos siguientes. El paisaje de colinas ayudó al posibilitar que los ciudadanos sentados en filas contemplaran el drama que se desarrollaba más abajo. En muchos casos, los poetas que han cantado a las islas de Grecia no han ensalzado suficientemente sus colinas, que también alimentaron la cultura que constituyó la gloria de Grecia.

Al parecer, a principios del siglo V existían ya asientos de madera para los espectadores, tal vez en el ágora y probablemente también en el teatro de Dioniso, en la ladera de la Acrópolis. Se afirma que el hundimiento de esos asientos de madera fue la ocasión para construir un auténtico «teatro», pensado para acomodar a una gran

audiencia en un auditorio para que pudiera contemplar adecuadamente las representaciones. Al principio se excavaron gradas circulares de asientos en la falda de una colina y luego se hicieron de piedra o de mármol. En la ladera de la Acrópolis de Atenas se pueden ver restos de uno de esos auditorios del siglo IV a. C., con cabida para 15 000 espectadores. En el periodo áureo del teatro griego se añadieron otros elementos. Probablemente, la *orchestra* no experimentó modificaciones, conservándose el altar central. Detrás de ella, y a la vista de los espectadores sentados, apareció la *skene* (tal vez de la palabra griega «tienda»), en la que los actores se cambiaban de traje y de máscara. La *skene* pasó a ser una estructura de madera móvil que representaba un palacio o un templo.

Poetas, dramaturgos y actores encontraron en el drama un laboratorio para su imaginación y, para los espectadores, era una forma de escapar al tiempo y al lugar. El drama conquistó el tiempo para la nueva comunidad de espectadores.

Cuando los ciudadanos atenienses se trasladaron desde el nivel de la *orchestra* a sus asientos de piedra en la colina, separándose de quienes participaban en las danzas, se estaba produciendo una separación similar en el coro circular, más abajo. Lentamente, uno tras otro, en número de tres, los «actores» se apartaban del coro, haciendo posible una representación esquemática de hechos del pasado. Hasta entonces, lo que se desarrollaba en la *orchestra* era una historia danzada y cantada por el coro, en el que de alguna forma participaba la comunidad entera.

La *orchestra* primitiva, al igual que la superficie dura de la era de los campesinos de la Grecia actual, era el lugar donde se desarrollaban las danzas en la aldea. Tenía forma circular para poder danzar en torno al objeto sagrado: un poste, una imagen o el altar de un dios. Allí toda la comunidad danzaba la misma danza y cantaba el mismo coro. Danzar suponía unirse a la comunidad, y dejar de hacerlo era una especie de muerte. Cuando todos tomaban parte en la acción, no era necesario un lugar para el espectador, un «teatro», pues la danza era un ritual para todos. Ritual en griego se dice *dromenon*, «realizar una cosa». Los ritos de primavera, el *dromenon* del ditirambo, la fiesta de primavera, eran, como afirma Jane Harrison, «una representación de una pre-presentación, una repetición» de los resultados esperados. La «realización» del ritual era comunitaria y su objetivo eminentemente práctico, pues sin el retorno de la primavera no habría nuevas cosechas ni nacerían otros animales. Los ritos de la primavera, la invocación y propiciación de Dioniso, eran la invitación y la seguridad.

En griego la palabra *drama*, como el término para ritual, significaba también «acto realizado». Pero ahora había «actores» (que realizaban el acto) y «espectadores» (que contemplaban el acto). El ditirambo era la comunidad toda que se dirigía al dios. Ahora, el *drama*, la acción que llevaban a cabo los actores abajo, en la *orchestra*, se realizaba para los espectadores. Una parte de la comunidad se dirigía a la otra. Unos cuantos actuaban para todos. En Grecia el drama tuvo siempre un cierto carácter religioso, procedente de sus orígenes ditirámicos. Cuando estaba

presente no sólo el dios sino toda la comunidad humana de espectadores, la representación se podía juzgar por sí misma. La representación dejó de ser un mero ritual familiar para el retorno de lo familiar y pasó a ser una obra de arte, una creación que ofrecía una nueva singularidad.

Después del siglo VII a. C., cuando en diversas ocasiones el ditirambo no sirvió para obtener cosechas abundantes, tal vez perdió algo de su atractivo mágico. Quizá los ritmos del coro circular perdieron fuerza y quedaron anticuados. Fue aproximadamente en la época en que surgió el drama a partir del ritual, a finales del siglo VI a. C., cuando Pisístrato organizó las obras de Homero en su forma clásica y determinó que se recitaran la *Ilíada* y la *Odisea* en su totalidad en la fiesta anual de las panateneas. También en el drama tuvieron una fuerza irresistible los temas heroicos. No es sorprendente que, después de varios siglos de cantar y danzar la narración de las antiguas historias épicas, alguien tuviera la idea de *presentar* o *representar* esos hechos que durante tanto tiempo se habían cantado. Según Aristóteles, Tespis fue el auténtico inventor de la tragedia ática, el prototipo del drama griego. Este poeta, que procedía de la zona de Ícaro, en el Ática, fue el primero en introducir el «actor» en el coro. ¡Qué modesto comienzo! El modelo que creó Tespis consistía en una sola persona que respondía manteniéndose apartada del coro. El nombre griego de este actor, que pretendía ser alguien que no era, era Hypocrites. Dos milenios más tarde la palabra griega sería la raíz de nuestra palabra «hipócrita», usada tanto por Wyclif como por Claucer para indicar el fingidor o disimulador.

En un principio, la función de este primer actor consistía simplemente en responder al coro y a quien lo dirigía, produciéndose un diálogo hablado entre los cantos del coro. El tema de ese diálogo era una leyenda heroica del tipo de las que Homero había popularizado. El coro continuaba cantando sus cantos líricos, pero la presencia de una figura dramatizada de la historia ofrecía al coro un nuevo papel dramático. La modesta innovación de Tespis no acabó con la liturgia, pero comenzó a transformar lo que era una fiesta dirigida a agradar a un dios en una representación para el deleite de los espectadores.

En el año 534 a. C. tuvo lugar la primera representación de que se tiene noticia de una tragedia griega en su forma primitiva, y el premio correspondió a Tespis. Tespis avanzó un paso más en el arte de la personificación cuando experimentó con la máscara. Según la tradición, disimuló su rostro cuando actuaba embadurnándolo de plomo y luego lo cubrió de flores. Posteriormente utilizó máscaras de tela, que sus discípulos modificaban para producir efectos dramáticos. Comprobaron cómo las máscaras podían tener otra utilidad práctica ante los 15 000 espectadores de la colina, haciendo reconocible la personalidad del que la llevaba.

Dado que en una representación de la tragedia griega clásica nunca había más de tres actores, las máscaras les ayudaban a representar muy distintos personajes. Finalmente, llegó a haber treinta tipos de máscaras diferentes, que distinguían al joven y al anciano, a la persona amistosa, al irascible o al personaje heroico. La

palidez mostraba el sufrimiento. Las máscaras de los personajes femeninos representaban a una sirvienta anciana, a una joven virgen o a una experimentada cortesana. La nariz chata indicaba una persona de baja cuna. La cuestión determinante era la necesidad del espectador que contemplaba desde la distancia.

Después de Tespis, el nuevo arte de la tragedia griega se desarrolló rápidamente. Pocas veces en Occidente ha resultado tan evidente el origen de una forma artística. Los grandes creadores de la tragedia griega fueron la trinidad ateniense: Esquilo (525-c. 456 a. C.), Sófocles (¿496?-406 a. C.) y Eurípides (485-406 a. C.). Las — lamentablemente— escasas obras de estos autores que han llegado hasta nosotros permiten ver cómo toma forma el nuevo arte. Del autor griego de tragedias se esperaba, incluso se exigía, que fuera prolífico. Para participar en el festival dionisiaco anual tenía que producir una tetralogía que constaba de tres tragedias y una pequeña pieza satírica. La tetralogía en su conjunto podía tener hasta 6000 versos (frente a los 8000 versos que tiene aproximadamente el *Hamlet* de Shakespeare). Para obtener los doce triunfos que consiguió, Sófocles tuvo que ser extraordinariamente fértil y capaz de producir por encargo.

En el arte, al igual que en las reuniones de carácter social donde se daban a la bebida, en las competiciones atléticas y en otras actividades culturales, los griegos amaban la competición. Les gustaba organizar concursos durante sus fiestas, convertían las fiestas en concursos y se complacían ensalzando y concediendo premios a los vencedores. Los epitafios de poetas, músicos y autores de tragedias recogen sus premios. Los certámenes en los que se concedía un premio a los creadores de ditirambos durante las dionisias continuaron hasta bien entrado el siglo IV a. C., cuando los mecenas privados (*choregoi*) fueron sustituidos por patrocinadores elegidos anualmente (*agonothetes*), que contaban con el apoyo de fondos públicos. Con la aparición del drama como una forma reconocida, el interés se centró en los certámenes en los que participaban los autores de tragedias. El jurado, formado por diez jueces, cada uno de ellos procedente de una de las diez tribus, juraba dar un veredicto imparcial. A veces, los espectadores protestaban violentamente la concesión de un premio impopular. El vencedor era proclamado por el heraldo y honrado con una corona de hiedra.

Los numerosos triunfos alcanzados por Esquilo y Sófocles indican que esa costumbre estimulaba a los grandes creadores. Cada uno de ellos vio cómo se le premiaban más de la mitad de sus obras. Eurípides, innovador más osado e irreverente, tuvo menos éxito con los jurados. En esa época en que no existían listas de éxitos y en que no se publicaban los ingresos por taquilla, los premios indicaban el atractivo popular de los autores de tragedias. En las competiciones anuales de Atenas que premiaban la mejor tragedia, Esquilo obtuvo el primer premio en trece ocasiones y Sófocles lo ganó veinte veces, derrotando en una ocasión a Esquilo y siendo en otra vencido por Eurípides. Los poetas coronados por la posteridad fueron aplaudidos por sus primeros espectadores.

Antes de que muriera Eurípides en el año 406 a. C., la tragedia griega había adquirido ya una forma que la hace casi reconocible como producción dramática a nuestros ojos. Pero los ropajes y la escenografía eran convencionales, la actividad física era muy limitada y la violencia sólo se producía fuera de la escena. Había tres actores, acción, suspense, climax y desenlace. En los cincuenta años transcurridos desde la primera representación de una obra de Esquilo y la muerte de Eurípides, se transformó el antiguo festival dionisiaco y tomó forma el legado de la Grecia clásica en lo que respecta a la producción dramática.

La vida de la excelsa trinidad de autores griegos de tragedias, en un momento en que no existía la «Rive Gauche» ni la vida bohemia, pone de relieve hasta qué punto las fortunas del arte estaban vinculadas a las de la comunidad. Muestran al poeta como un hombre público. Tanto Esquilo como Sófocles realizaron importantes servicios como ciudadanos. Esquilo luchó en Maratón (490) cuando tenía 35 años y más tarde también en Artemisio y en Salamina. Píndaro y Sófocles fueron sus discípulos y, de hecho, la primera vez que Sófocles participó en el festival dionisiaco del año 468 a. C., ganó el premio en detrimento de su maestro, pues el jurado estaba compuesto en su totalidad por enemigos políticos de Esquilo.

La larga vida de Sófocles coincidió con el periodo áureo del poder ateniense. Desempeñó el cargo de tesorero del tributo que pagaban los estados sometidos a Atenas, fue designado uno de los diez generales de Atenas y organizó expediciones de castigo contra los aliados. En el año 413, después de la derrota de las fuerzas atenienses en Sicilia, Sófocles, que tenía entonces 83 años, fue miembro de la comisión a la que se encargó la reorganización del gobierno. Hombre acomodado, que sobresalía por su tren de vida elegante, era el modelo del hombre de letras y personaje público ateniense. Como Esquilo, creía todavía que existía un universo donde el hombre podía solazarse en unos ritmos impulsados por los dioses.

Las leyendas que circulan en torno a Eurípides le señalan como un hombre que pervirtió la antigua religión, al perder la fe en esos ritmos divinos. Carente de patriotismo religioso, era erudito, reservado y taciturno y, al igual que Sócrates más tarde, se decía que había sido perseguido por blasfemia. Los tres autores clásicos habían adquirido la condición de autoridades hacia la década de 330, cuando Licurgo ordenó que se erigieran estatuas de bronce de los tres trágicos en el teatro de Dioniso, al pie de la Acrópolis.

Aunque cada uno de ellos aportó elementos nuevos a esa nueva forma artística, los tres se vieron limitados por las formas tradicionales. Habrían de transcurrir varios siglos antes de que los atenienses permitieran que su imaginación dramática interpretara libremente su pasado heroico. Sólo se atrevieron a realizar pequeños cambios en el ditirambo dionisiaco. «El número de actores —afirma Aristóteles— aumentó primero a dos por decisión de Esquilo, que redujo la importancia del coro e hizo que el diálogo, o parte hablada, adquiriera la función más importante en la obra». Con sólo dos recitadores (a los que se empezaba a llamar actores) y un coro,

las oportunidades para lo que nosotros consideramos drama eran todavía limitadas. Pero el concepto que de la tragedia tenía Esquilo se realizaba con los dos actores. No veía el drama como un conflicto (*agón*, enfrentamiento) entre actores sino que para él existía tan sólo un héroe, un Agamenón, un Orestes, un Eteocles, un Prometeo, que afrontaba su propio destino, luchando con su alma. El segundo actor, introducido por Esquilo, hacía posible que se desarrollara el argumento. A diferencia de lo que ocurría en el caso de Tespis, la representación no consistía ya únicamente en la recitación de un héroe con un coro en segundo plano. Cuando el segundo actor, como el fantasma de Darío en *Los persas*, aparecía para comunicar las nuevas ocurridas, la situación podía modificarse. Ese segundo personaje podía establecer la inocencia del héroe, facilitar un nuevo abanico de posibilidades morales y añadir así suspense y sorpresa.

Según Aristóteles, «Sófocles añadió un tercer actor y un escenario». Con este tercer actor, Sófocles pudo crear un nuevo tipo de tragedia. Ahora el héroe podía ser juzgado frente a un conjunto más complejo de circunstancias. El coro de Sófocles, que ya no es simplemente litúrgico, participa en el argumento. En lugar de una narración épica o de una canción lírica, escuchamos diálogos entre los tres actores. Esquilo acogió de buen grado esta innovación y utilizó un tercer actor en su *Orestíada*. Por lo que respecta a la escena, con Sófocles se prepara para mostrar de forma más realista la situación de un hombre y sus problemas.

Por su parte, Eurípides amplía el alcance dramático, modifica la leyenda para que se adecúe a su objetivo y comienza a humanizar al héroe. El prólogo ya no introduce simplemente la acción, sino que narra la historia antes de que comience la acción. Finalmente, resuelve su problema dramático mediante el *deus ex machina*, un dios que desciende al escenario mediante una grúa y una polea para intervenir en la acción. Según Aristóteles, Eurípides marca el desarrollo definitivo de la forma literaria de la tragedia griega.

Los tres autores despertaron la atención, la pasión y la admiración de toda la comunidad. El más valorado en su época fue Esquilo, venerado durante largo tiempo como el fundador de la tragedia griega. Sófocles era honrado como un héroe y, según Plutarco, conocer a Eurípides era una prueba infalible para el auténtico ateniense. Los prisioneros atenienses en Siracusa consiguieron su libertad recitando a Eurípides. En una ocasión se permitió a un barco sospechoso que penetrara en el puerto ateniense cuando los pasajeros demostraron que estaban familiarizados con Eurípides. Cuenta la leyenda que Atenas se salvó cuando los generales espartanos que habían ocupado la ciudad y estaban a punto de arrasarla se detuvieron al escuchar un coro de *Electro* de Eurípides.

La tragedia griega permaneció notablemente apegada a sus orígenes. Los temas, los héroes y las opciones morales siguieron estando limitados por la tradición religiosa, y la liberación del arquetipo antiguo del ditirambo fue larga y lenta. La escena, las máscaras y las ropas continuaban aferradas a los festivales dionisiacos. El

espectador de la tragedia griega no debía divertirse ni entristecerse por la presencia de personajes únicos y novedosos; y el trágico, con su coro y sus tres actores, aspiraba a reforzar en la *representación* lo que durante tanto tiempo sólo se había conocido en la narración.

La mayor parte de las tragedias griegas desarrollaban las leyendas homéricas, cuyos mensajes, procedentes de la más remota Antigüedad, adquirieron una gran actualidad. En el océano del tiempo todos los hombres nadaban unidos. «El tiempo lo revelará todo —decía Eurípides—, es un charlatán y habla incluso cuando no se le pregunta». Los secretos del futuro no eran más oscuros que los secretos del pasado, y los grandes poetas unieron ambos.

Las ropas que se utilizaban en el escenario reforzaban la familiaridad rítmica y ritual de los acontecimientos narrados. En la época de Esquilo existía una vestimenta convencional para la tragedia que incluso en tiempo de Roma continuó siendo un vínculo con los rituales antiguos. El ropaje fundamental para la escena trágica era el *chiton*, una prenda holgada que se confeccionaba con una pieza rectangular de lino o de lana, similar a la que se utilizaba corrientemente. El de las mujeres era plisado y les cubría desde el cuello hasta el tobillo, y en el caso de los hombres les llegaba hasta las rodillas. Este sencillo *chiton*, que conocemos a través de las cariátides del Erecteón, no tenía mangas y se sujetaba en los hombros mediante unos broches y en la cintura con un cinturón que recogía la tela sobrante formando una especie de bolsa. Pero a diferencia del *chiton* que se utilizaba a diario, el que se llevaba en el escenario para las representaciones de las tragedias era complicado y costoso y lo sufragaban los ciudadanos ricos que competían en elegancia y extravagancia. La palabra griega *cothumus*, que designaba las botas pesadas y de suela de madera que llevaba el actor, se convirtió en sinónimo del estilo amanerado y sublime del drama trágico.

Los poetas ayudaban así al espectador, una persona que se hallaba alejada, a redescubrir a los héroes de los mitos y las leyendas. Pero sólo lentamente se atrevieron a crear nuevos temas y nuevos personajes. Sólo se conservan cuarenta versos de la obra del osado y joven poeta Agatón (nacido c. 445-c. 400 a. C.) que, como señala Aristóteles, escribió una tragedia «en la que tanto los acontecimientos como los nombres son invención del poeta». Platón inmortalizó a Agatón situando su *Banquete* en la casa de Agatón en el año 416 a. C., con ocasión del primer triunfo del joven poeta en la competición, y se consideraba que el legendario Agatón era el único poeta digno de suceder al gran trío de autores de tragedias. Pasarían varios siglos antes de que otros se atrevieran a seguir su ejemplo.

El espejo de la comedia

Dioniso, dos veces nacido, se convirtió en padre de dos creaciones espirituales opuestas, cuando el ditirambo con que se le veneraba dio lugar al nacimiento de la tragedia y la comedia. Como afirma Aristóteles, fue en los últimos días de gloria

ateniense cuando la tragedia y la comedia alcanzaron sus formas «naturales». Pero ambas manifestaban todavía su origen arcaico y Dioniso no dejó nunca de reinar.

A mediados del siglo v a. C. la tragedia y la comedia tenían ya ámbitos distintos. La tragedia era el ámbito de lo antiguo y lo remoto, de los dioses y los héroes. El espectador podía contemplar en ella una versión ampliada de su propio yo en lucha con los grandes temas del tiempo y el destino. «La felicidad y la desgracia —afirma Aristóteles en su *Poética*— están en la acción, y el fin de la vida es una manera de obrar... Por consiguiente... la fábula es, pues, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, vienen los caracteres». La tragedia presentaba unos acontecimientos muy distantes en el tiempo (generalmente también en el espacio) del espectador.

Por otra parte, la comedia era un espejo del presente. Si la tragedia evocaba lo oculto, la comedia rescataba lo familiar del cliché literario. La comedia intensificaba la experiencia cotidiana, exagerando las figuras del anciano locuaz, el soldado fanfarrón, el cortesano vanidoso, el joven tosco y presuntuoso, todas las cuales eran ya tan vulgares que habían perdido el interés. Pero la comedia las convertía en elementos cómicos.

La tragedia, pues, tendía a representar al hombre mejor de lo que era. En cambio, la comedia, decía Aristóteles, es «mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor». Esto suponía que la comedia exigía un valor que no tenían todos los poetas. Aristófanes (c. 450-c. 386 a. C.), comediógrafo griego que alcanzó la misma celebridad que el gran trío de autores trágicos, destacaba tanto por su valor como por su elocuencia, ingenio y fantasía. De las obras que escribió sólo han llegado hasta nosotros once, aproximadamente una tercera parte.

En la antigua Grecia, el autor de piezas dramáticas tenía el monopolio de los medios de crítica pública. La producción dramática era ya la más democrática de las artes. La vieja comedia explotaba la ocasión de la celebración tradicional de un día del «desgobierno», en el que nada era sagrado. Tras el velo de la religión y la liturgia y frente a la comunidad reunida, el poeta cómico podía condenar al tirano, satirizar a oscuros filósofos, cuestionar el dominio masculino, mofarse de la moralidad sexual y convertir a los dioses en objeto de escarnio. Si su mensaje era lo bastante divertido y embellecido y animado por la danza y la música, en la antigua Atenas (con una población de unas 35 000 personas) podía alcanzar una audiencia de unos 15 000 espectadores. Mientras que el autor de tragedias tenía que presentar una tetralogía formada por tres tragedias y una composición satírica para poder participar en el concurso anual, para participar en el certamen de la comedia sólo había que presentar una obra.

Aristófanes aprovechó con entusiasmo las oportunidades que se abrían a los poetas y, junto con otros poetas cómicos, transformó el arte popular de los

comediógrafos de aldea en una forma artística perfectamente delimitada, creando así un modelo de comedia que inspiraría a generaciones de autores dramáticos a expresarse en nombre de los críticos sociales. La vida adulta de Aristófanes se desarrolló durante los agitados días de la guerra del Peloponeso, que se prolongó durante más de un cuarto de siglo (431-404 a. C.). Este tiempo difícil para los atenienses y para su imperio sería también un tiempo de prueba para el arte de la comedia. Las experiencias de la colonización y de conseguir y someter aliados conllevaron la alegría desbordante de la victoria y las frustraciones de la derrota y revelaron los peligros de la democracia y de la tiranía. Al parecer, Aristófanes había crecido en el pacífico entorno de la isla de Egina. Cuando el joven Aristófanes pisó Atenas por primera vez se encontró con una ciudad agitada en estado de guerra permanente. Sus puyas, que tenían el mismo sentido de actualidad que las de un caricaturista político moderno, no han quedado ni mucho menos obsoletas.

Desde el principio, su irreverencia hacia los grandes y los poderosos fue absoluta. Cuando tenía poco más de veinte años ganó, con su primera comedia, el segundo premio durante las grandes dionisias del año 427 a. C. *Los comensales*, obra de la que sólo se conservan algunos fragmentos, trata del enfrentamiento eterno entre las generaciones y su protagonista es un pretencioso muchacho, educado en la ciudad, que regresa a casa de su rústico padre en el campo. El padre se desespera al comprobar que no ha aprendido las obras de Homero, no ha practicado las disciplinas atléticas y ni siquiera sabe cantar una canción tradicional, mientras que se ha convertido en un auténtico conocedor de vinos y perfumes y ha aprendido los trucos de los cambistas. «La compasión —afirma el padre— no me disuadirá de lavar este pescado salado para quitarle toda la suciedad que sé que contiene».

Durante las grandes dionisias del año siguiente (426), Aristófanes se lanzó al peligroso ruedo de la política y se atrevió a desafiar a Cleón, a quien Tucídides calificaba como «el hombre más violento de Atenas y con mucho el más poderoso», con su obra *Los babilonios*, duro ataque contra la guerra y contra el brutal desprecio que demostraba Atenas hacia sus aliados. Representa a Cleón en el papel de un tirano persa y presenta un coro de esclavos babilonios marcados con hierro candente y a quienes se obliga a realizar trabajos forzados. Así, Aristófanes declaraba la «libertad de la producción dramática» varios milenios antes de que se proclamara la libertad de prensa. Esta obra le valió que Cleón entablara un proceso contra él por haber calificado a Atenas como la «ciudad-tirana», añadiendo a su pecado de pacifismo el de la difamación y el de la traición.

El joven Aristófanes mantuvo su posición pacifista, a pesar de que la comunidad inmersa en la guerra permaneció sometida a Cleón, cuya mera visión, según se decía, hacía a la gente vomitar por efecto del miedo. En el festival dionisiaco de invierno del año 425 a. C. Aristófanes obtuvo el primer premio con otra dura comedia antibélica, *Los acarnienses*, que firmó con pseudónimo por razones que explica el propio Aristófanes:

Y sé por experiencia propia lo que me hizo sufrir Cleón,
por mi comedia del año pasado,
haciéndome comparecer ante el senado,
calumniándome, acumulándome supuestos crímenes,
tratando de confundirme con sus ultrajes y declamaciones
y poniéndome a pique de morir,
manchado por sus infames calumnias^[*].

La acción de *Los acarnienses* se desarrolla en torno a Diceópolis, modelo del buen ciudadano, según Aristófanes, que odia la guerra pero que no puede convencer a los políticos de que firmen la paz. Finalmente, negocia un tratado privado de paz para él y para su familia.

Aristófanes continuó sus ataques implacables contra los tiranos. Su comedia *Los caballeros*, en la que atacaba con toda dureza a Cleón utilizando su nombre auténtico, obtuvo el primer premio en las dionisiacas del siguiente invierno. El personaje central de la divertida parodia de Aristófanes es Demos, el pueblo ateniense, cuya casa se ve perturbada por la adquisición de un nuevo esclavo, Cleón, que ha conseguido obtener el favor de su dueño. Cuando un oráculo revela que a Cleón le sucederá un tal Agorácrito, un vendedor de embutidos, un coro se dirige a Cleón: «Te apoderas de los bienes de todos y los consumes antes de que sean distribuidos; y después tanteas y oprimes a los que han de dar las cuentas, como se tantea un higo para ver si está verde o maduro».

Pero los ciudadanos todavía temen a Cleón. Para evitar irritarle realizando un retrato fiel de él, los encargados de hacer las máscaras para el teatro se niegan a trabajar. «Nada puede hacerse sin que lo vea —se queja Demóstenes—, tiene un pie en Pilos y el otro en la asamblea. Esta inmensa separación de sus piernas hace que sus nalgas caigan sobre Caonia, mientras sus dos manos están pidiendo en Etolia y su imaginación robando en Clopidia». Cleón dice en nombre de todos los demagogos posteriores: «Yo robaba por el bien de la ciudad». Entonces, el vendedor de embutidos, salvador de Atenas, condena a Cleón a un castigo que parece adecuado. «Uno [castigo] pequeño. No le impondré más que el de ejercer mi antiguo oficio: vender chorizos en las puertas y picar carnes de perros y burros. Cuando se embriague, reñirá con las prostitutas, y no beberá más agua que la de las bañeras».

Cuando el tirano Dionisio I de Siracusa afirmó que deseaba saberlo todo acerca de Atenas, Platón le envió las obras de Aristófanes. No podía haber hecho nada mejor, pues nada escapaba a los ojos de Aristófanes. En *Las avispas*, obra con la que obtuvo el primer premio en las leneas del año 422 a. C., se mofa del sistema jurídico ateniense, que había transformado a los jurados en un sistema de asistencia social. Como la ciudad pagaba tres óbolos cada día por ser miembro de un jurado, los ciudadanos holgazanes se resistían a terminar los juicios.

Los sofistas son el blanco de *Las nubes*. En esta obra, Aristófanes convierte a Sócrates en blanco de sus mofas, aunque en la vida real Sócrates era el enemigo declarado de los sofistas. Un estúpido agricultor que pretende burlar a sus acreedores

se entera de que la escuela de Sócrates enseña a conseguir que lo malo parezca bueno. Cuando las lecciones son demasiado complicadas para él, coloca a su hijo bajo la tutela de Sócrates. Allí, según la lógica implacable de la escuela, se enseña al hijo a maltratar a su padre.

Dime, ¿no será justo que ahora mire yo igualmente por tu bien, y te pegue, puesto que el pegar a uno es mirar por su bien? ¿Es razonable que tu cuerpo esté exento de palos y el mío no? ¿No nací yo de tan libre condición como tú? Lloran los hijos, ¿y no han de llorar los padres? ¿Crees que los padres no deben llorar? Tú dirás que la ley tolera que el niño sea castigado, y yo replicaré que los viejos son dos veces niños, y que es más justo castigar a los viejos que a los jóvenes, por cuanto sus faltas son menos excusables.

En las grandes dionisias del año 423 a. C. esta obra obtuvo solamente el tercer premio, el menos importante, pero Aristófanes creía que era su pieza más lograda.

Uno de los temas más interesantes de las obras de Aristófanes es el poder (y la impotencia) de la mujer. Las generaciones posteriores parecen comprender perfectamente su *Lisístrata*, que presentó en las leneas del año 411, en un momento de desesperación para Atenas. La expedición a Sicilia del año 413 había resultado desastrosa pues se habían perdido los barcos, el ejército y a los mejores jóvenes. La guerra se prolongaba desde hacía 20 años y no había perspectivas de conseguir la paz. ¿No habrá alguna manera, se pregunta Lisístrata, de hacer intervenir a la lujuria en la causa de la paz? Si los hombres no eran capaces de hallar el camino de la paz, ¿no podrían conseguirlo las mujeres? «Pero ¿acaso las mujeres pueden llevar a cabo empresa alguna ilustre y sensata? Nosotras, que nos pasamos la vida encerradas en casa, muy pintadas y adornadas, vestidas con túnicas transparentes».

Para llevar a cabo su ingeniosa misión de paz, Aristófanes crea un personaje de gran fuerza pero no carente de feminidad, Lisístrata (licenciadora de ejércitos), que conduce a las mujeres atenienses a una huelga de sexo. Negarán a sus maridos los placeres del lecho, se apoderarán de la Acrópolis y del tesoro del Partenón y finalmente obtendrán su propósito gracias a su perseverancia. La comedia termina con una escena festiva en la que participan los espartanos y atenienses con sus esposas. «Nunca he visto un banquete semejante. Los lacedemonios estaban encantadores; y nosotros, después de beber, discretísimos».

La preservación del ingrediente sexual sin el ingrediente ritual ha hecho que *Lisístrata* parezca indecente. Pero la comedia dionisiaca era un festival fálico. En tiempo de Aristófanes, los actores llevaban siempre colgado de sus ropas un ingente falo.

Pero Aristófanes no permitió nunca que su conciencia social sofocara su fantasía ni se dejó maniatar por su misión cómica. Las grandes dionisias de la primavera del año 414 se celebraron en un momento difícil para Atenas. No habían pasado todavía dos años desde que los atenienses cometieran uno de los peores excesos de la larga guerra, cuando al negarse los habitantes de la isla neutral de Melos a rendirse en el año 416 masacraron a todos los hombres adultos y esclavizaron a las mujeres y los niños. Tucídides dedicó 22 capítulos de su obra a este terrible episodio. Pero había

además otras razones que hacían que ése fuera un momento difícil. La noche antes de que la flota zarpara hacia Sicilia se produjo un ominoso sacrilegio en la ciudad cuando alguien rompió la nariz y los falos de las estatuas sagradas. Las consecuencias del sacrilegio no tardaron en manifestarse pues la expedición a Sicilia sufrió un terrible desastre.

Fue en esa primavera del año 414, en los grandes festivales dionisiacos, cuando Aristófanes presentó *Las aves*. Todos aquellos que quisieran construir grandes imperios pero evitar la guerra debían simplemente dotarse de alas, establecer su imperio en el cielo y rodearlo de murallas. Desde esa estratégica situación, las aves podrían dominar a la humanidad amenazando con devastar las cosechas. Desde ese lugar utópico podrían dominar también a los dioses interceptando el vaho de los sacrificios de los que dependían los dioses para alimentarse. Para contentar al ávido ornitólogo, Aristófanes exhibe una amplia variedad de aves: la agresiva abubilla, el melifluo ruiseñor, el grácil flamenco, el menos celebrado cormorán, el martín pescador, el pato real, el arrendajo, el gorrión, el cernícalo, el cuclillo, el halcón y diferentes tipos de palomas. Dominan a la humanidad mediante los presagios de sus vuelos que leen augures profesionales, y no hace falta decir que las aves vencen en su lucha contra los dioses humillados y hambrientos. El jefe de las aves obtiene como premio a la hija de Zeus, Basilea (la soberanía) para que sea su esposa, lo que permite a Aristófanes terminar la obra con la acostumbrada celebración nupcial.

Al parecer, la obra de Aristófanes que más éxito tendría en la posteridad, *Las ranas*, fue también la que obtuvo mayor popularidad en su época, al conseguir el primer premio en las fiestas dionisiacas del año 405, siendo representada de nuevo al día siguiente a petición popular. Imagine el lector a 15 000 atenienses mostrando tan extraordinario entusiasmo por una obra que comparaba los méritos literarios de dos autores de tragedias ya fallecidos. *Las ranas* pone de relieve la gran importancia de las obras dramáticas en la vida comunitaria de Atenas. Ciertamente, aquella literatura no era sólo, en palabras de Woodrow Wilson, «simple literatura». En el año 405, cuando se representó *Las ranas* en el teatro de Dioniso, Esquilo estaba ya muerto desde hacía 50 años, mientras que Eurípides y Sófocles habían fallecido el año anterior. «Me hace falta un buen poeta —se lamenta Dioniso en la obra—, y no hay ninguno, pues los vivos todos son detestables». Se ofrecen un ejército de mediocridades, «también componen tragedias otros 10 000 infinitamente más habladores que Eurípides». Para Dioniso son:

Ramas sin savia, verdaderos poetas golondrinas,
insustanciales, peste del arte.
Que en cuanto la musa trágica les concede
el más pequeño favor lanzan de una vez todo su talento.
Y caen extenuados de fatiga. ¡Oh!, por mucho que busques
no hallarás uno de esos vates fecundos que seducen con sus magníficas palabras.

Desciende al Hades, adonde habían ido todos los grandes escritores de tragedias,

para hallar a Eurípides y hacerle regresar a la tierra. Mientras Caronte les lleva en su barca por la laguna Estigia, las ranas, que dan el nombre a la obra, cantan su famoso coro:

Brekekekex co-ax.
¿Co-ax, co-ax, co-ax,
Brekekekex co-ax?
Croaremos a toda voz
desde la mañana hasta la noche:
Brekekekex co-ax.

Dioniso llega al Hades justo a tiempo para contemplar el certamen entre Esquilo y Eurípides para ocupar el trono de la Tragedia y el derecho a sentarse junto a Plutón. Finalmente, cuando Plutón pide a Dioniso que elija a uno de los dos, prefiere a Esquilo simplemente porque le gusta más y regresa con él a la tierra, mientras el coro canta:

Dioses infernales, conceded un buen viaje al poeta que retorna a la luz, y a nuestra ciudad grandes y sensatos pensamientos. De esta suerte nos libraréis de los grandes males y del horrible estruendo de las armas.

Las artes de la prosa y de la persuasión

En la mayor parte de nuestras capacidades, no nos distinguimos en absoluto de los animales —observaba Isócrates hacia el año 374 a. C.—; de hecho, somos inferiores a muchos de ellos por lo que respecta a la rapidez, la fuerza y otros recursos. Pero gracias a que se ha desarrollado en nosotros el poder de persuadirnos unos a otros y de mostrarnos a los demás en la forma que deseamos, no sólo hemos podido evitar vivir como las bestias, sino que nos hemos unido para fundar ciudades, establecer leyes e inventar artes, y la facultad de hablar nos ha ayudado a alcanzar prácticamente cuanto hemos deseado.

Ciertamente, fue la escritura lo que hizo posible que los poderes de la persuasión hayan perdurado a lo largo de los años.

La poesía, que generalmente significaba lenguaje medido o «verso», contenía claras indicaciones de la intención de ser recordada. Pero la prosa, el lenguaje de la trivialidad cotidiana, no contenía esas indicaciones. Hacía falta un esfuerzo de la imaginación para ver cómo el flujo de las palabras cotidianas podía convertirse en sustancia de un arte duradero.

La primera obra literaria en prosa fue la historia, y calificamos a Heródoto (c. 480-c. 425 a. C.) como el padre de la historia porque la suya es la primera obra griega en prosa que aspira a dar forma literaria a una narración extensa del pasado. *Historia* significa en griego «investigación» o búsqueda de la verdad. Tal vez se podría denominar también a Heródoto padre de la prosa, pues antes de él el verso era el

vehículo normal en las narraciones que versaban sobre los grandes acontecimientos y los héroes del pasado. Cronistas y filósofos como Heráclito (¿575?-641 a. C.) ya habían intentado dar forma literaria a su prosa y aumentar la precisión y exactitud de su lenguaje. Pero los fragmentos de la obra de Heráclito que se conservan no tienen la claridad y la elegancia de la prosa posterior. De hecho, los antiguos le llamaban «el oscuro», y lo cierto es que sólo con los diálogos de Platón (428-347 a. C.) alcanza la prosa filosófica una forma literaria refinada.

Aunque escribe en prosa, Heródoto está inmerso todavía en la tradición homérica de ensalzar a grandes hombres y hechos extraordinarios. Sus relatos de las costumbres de los egipcios y de otros pueblos ampliaron la visión que los griegos tenían de sí mismos. Su sucesor Tucídides pertenece a la misma tradición, pero afirmaba ser más escrupuloso a la hora de separar el rumor y lo novelesco de los hechos. Heródoto, al carecer de los documentos necesarios, pone en boca de sus personajes las palabras que creía que habrían pronunciado dadas las circunstancias. Por su parte, también Tucídides explica: «Mi costumbre ha sido hacer decir a los personajes lo que en mi opinión exigían de ellos las diferentes ocasiones, aunque naturalmente adaptándome lo más posible al sentido general de lo que realmente dijeron». Tucídides se disculpaba por la falta de «contenido novelesco» de su historia, y afirmaba que su objetivo era «no escribir un ensayo que obtuviera el aplauso del momento, sino una posesión para la posteridad». Heródoto y Tucídides demostraron que la prosa podía ser un medio literario atractivo, eficaz y perdurable, y establecieron un modelo del arte literario que sobrevivió. Pero la historia, a diferencia de la música y de los ejercicios gimnásticos, no pasó a ser un nuevo campo de estudio en el programa educativo ateniense de la *paideia*.

Sin embargo, hay que decir que Heródoto marcó la aparición de un nuevo arte literario de la prosa, al que habría de pertenecer el futuro. La política de Occidente no sería una crónica de Salomones solitarios que tomarían por sí solos todas las decisiones, sino más bien la historia de consejos, senados y parlamentos... de hombres que intentaban convencerse unos a otros, así como a otros gobernantes y al pueblo al que gobernaban. En la política no hubo ocasión ni tiempo para que la épica formulara los mensajes en verso. La prosa, el lenguaje de la vida cotidiana, sería el vehículo de la persuasión y el nuevo arte de la retórica proporcionaría las técnicas, definiría las normas y determinaría el estilo del mensaje. Lo que se necesitaba no eran simplemente normas para juzgar una obra literaria bien acabada sino habilidad en la utilización del discurso corriente. A medida que crecieron las expectativas del público en general, incluso los déspotas necesitaron hacer gala del arte de la persuasión para apaciguar y satisfacer a sus súbditos. La retórica, que el propio Aristóteles definió como el arte de la persuasión, se convirtió en una aptitud necesaria, aunque muchas veces no reconocida, de las clases gobernantes. El arte de la prosa pasó a ser un elemento fundamental en el arte del gobierno.

Conocemos mucho mejor la creación de este nuevo arte de la prosa y de la

retórica, producto de aquélla, que los orígenes de la poesía. La prosa está asociada a los primeros pasos vacilantes hacia la democracia. Y la vemos asociada también con la oposición a la búsqueda de lo absoluto por parte de Platón. Sin duda, la aparición de la prosa como un arte y de la retórica como una disciplina guarda relación con una mayor participación del público en el gobierno y con el recurso a la conveniencia más que a la verdad como guía de la vida política. La antítesis clásica entre la retórica (la preocupación por lo adecuado) y la filosofía (la prosecución de la verdad) fue dramatizada por Platón en dos de sus diálogos, el *Fedro* y el *Gorgias*. Desde la época de Platón, el arte de la persuasión ha estado relacionado con las instituciones populares, con la búsqueda del compromiso y la aceptación de soluciones relativas y provisionales pero no con la búsqueda de la verdad, la utopía y el ideal.

Se atribuye a Gorgias (483-376 a. C.), nacido en Leontini, cerca de Siracusa, el más antiguo asentamiento griego en Sicilia, la creación de un estilo en prosa. Su llegada como embajador de su ciudad natal en busca de la ayuda ateniense en el año 427 a. C. señala el principio de la retórica en Atenas. Gorgias fue uno de los sofistas más destacados e influyentes. Estos filósofos pragmáticos constituyen un símbolo inequívoco de la búsqueda griega de vínculos entre el pensamiento y la acción, entre la búsqueda de la verdad y las artes de la persuasión. Para nosotros, el término «sofista» describe a una persona cuyo razonamiento es inteligente pero superficial. Pero originalmente el sofista (del término griego *sophia*, sabiduría, o de *sophizesthai*, hacer de la práctica de la inteligencia una profesión) era simplemente un hombre sabio con una habilidad determinada. En el siglo V a. C., el periodo más floreciente de la Grecia clásica, el sofista era un maestro que viajaba de un lado a otro dando instrucciones sobre el arte de bien vivir. Se pagaba a los sofistas por sus servicios y algunos de ellos, como Gorgias, alcanzaron una vida de gran prosperidad. Platón (en sus diálogos *Protágoras*, *Fedro* y *Gorgias*) y otros que rechazaban su enfoque pragmático de la vida los consideraban como miembros de una escuela errante de filosofía o, antes bien, de antifilosofía. La formaba un grupo muy variado que tan sólo compartía el rechazo de lo absoluto y de lo último, de la búsqueda de la verdad y la virtud, que tan brillantemente ejemplificaba Platón. Más que las ideas platónicas, les interesaba más lo que llamaban la vida exitosa, acomodarse en la comunidad.

Según se afirmaba antiguamente, Protágoras (c. 485-c. 410 a. C.) fue el primer sofista. Amigo de Pericles, prosperó y alcanzó la riqueza y un lugar destacado gracias a lo que cobraba por sus enseñanzas. Cuando Atenas estableció una colonia en Turi, en el año 444, se le encomendó la tarea de redactar sus leyes. Profesaba enseñar la *arete* (honor o nobleza), que según algunos era simplemente la técnica del bien vivir. Se le recuerda especialmente por su lema: «El hombre es la medida de todas las cosas». Tanto a él como a los demás sofistas les impresionaba el hecho de que las diferentes naciones tuvieran normas distintas, incluso sobre cuestiones sagradas como el matrimonio y la forma de enterrar a los muertos. Llegaron a la conclusión de que las normas morales eran convencionales. Predicaban, pues, que puesto que la moral

era relativa y lo importante era tener éxito en la vida, todos los hombres debían someterse a la moral de la comunidad. Ello implicaba también que todo el conocimiento era relativo y que la ciencia no podía ser universal. Por consiguiente, Protágoras ridiculizaba las especulaciones filosóficas de Sócrates y Platón sobre lo que era el mundo «real». Sin embargo, el propio Protágoras escribió un libro, *Sobre los dioses*, que ponía en duda la existencia de éstos. Sus libros fueron quemados públicamente y fue expulsado de Atenas.

Pero la paradoja acosó a los sofistas y a otros que afirmaban poder mejorar la sociedad perfeccionando sus técnicas de persuasión. Al parecer, Protágoras había instruido a un joven en el arte de la retórica, acordando que el joven sólo pagaría por las clases que había recibido si ganaba su primer pleito. Lamentablemente, el primer pleito del muchacho fue el que inició Protágoras para conseguir el pago de sus enseñanzas.

Gorgias, sofista pionero de distinto cariz, se preocupaba más por la oratoria que por la filosofía e hizo del arte de la retórica la clave del éxito en la vida. Al parecer, en aquellas ciudades en las que empezaban a introducirse las instituciones democráticas, el éxito dependía de la capacidad para influir en los demás. En un momento en que la palabra hablada era el único medio para llegar a toda la comunidad, la retórica aspiraba a preparar a quienes se ejercitaban en ella a defender una causa cualquiera y la opuesta. Naturalmente, los filósofos platónicos ridiculizaban esta práctica, de la que afirmaban que era la técnica de «hacer que lo malo pareciera bueno». Gorgias y los demás sofistas que enseñaban retórica prometían instruir a sus alumnos en la forma de influir en la gente. Enseñaban las artes de la persuasión pero no las técnicas para descubrir la virtud. Para mostrar la importancia de los poderes de la persuasión, Gorgias relató en una ocasión cómo su hermano, que era médico, llegó a la conclusión de que su paciente necesitaba que le practicasen una determinada operación. Pero el paciente rechazó la operación hasta que Gorgias hizo uso de sus poderes de retórica.

Gorgias, rechazando las pomposas distinciones de los filósofos entre el mundo fenoménico de la vida cotidiana y su mundo «real» de las ideas, escribió su tratado satírico que tituló *De la naturaleza, o del no ser*. Sus tres proposiciones pseudofilosóficas acababan con el dominio privado de los filósofos. Afirmaba que había demostrado que nada existía, que incluso si algo existiera nadie podría conocerlo y, finalmente, en el caso improbable de que alguien lo conociera, no había forma de que pudiera comunicar a otros su conocimiento. Pero Gorgias adquirió celebridad también por el peculiar estilo de su prosa. Según Diodoro Sículo, historiador griego del siglo I a. C., fue «el primero en utilizar figuras del lenguaje poco plausibles y que se distinguían por la artificiosidad: la antítesis, el isocolon, el parison, el homoteleuton y otras que entonces, debido a su novedad, se consideraban dignas de alabanza, pero que ahora resultan pesadas y ridículas cuando se utilizan en exceso». Sus extravagantes figuras del lenguaje llegaron a ser conocidas como las

«figuras gorgianas», síntomas de un esfuerzo agotador por crear un arte de la prosa literaria.

En cuanto que sofista, Gorgias construyó su estilo y su sistema de retórica sobre el concepto de «lo oportuno» (*to kairori*). El maestro del arte de la retórica, afirmaba Gorgias, tenía la habilidad de defender cualquier causa y cuanto más difícil era esa causa más valiosa era para probar la habilidad del orador. En su *Encomio de Helena* hace gala del estilo rimbombante que influiría en su sucesor Isócrates, y también en Tucídides. Había elegido ese tema, explicó, porque era obligación del orador no sólo ensalzar lo loable, sino defender aquello que ha sido objeto de calumnia. ¿Quién necesitaba más esa defensa que Helena de Troya? No había que culparla por haber abandonado a su esposo Menelao y haberse entregado al hermoso Paris, pues sin duda fue la víctima inocente del destino, del capricho de los dioses. O tal vez había sido vencida por la fuerza o por las palabras, o por el irresistible poder del amor. Ahí se agotaban las posibilidades y Gorgias, como un abogado defensor ante un tribunal, ponía de relieve que en ninguna de esas circunstancias se podía culpar a Helena.

En otro ejercicio de retórica, Gorgias intentó rescatar a un héroe griego, cuyo honor, como el de Helena, necesitaba ser rehabilitado. La trayectoria melodramática del denigrado Palamedes, que participó en la expedición contra Troya, ya había sido llevada a la escena por Esquilo y Sófocles, y según Gorgias también él era realmente una víctima. Su enemigo, el astuto Odiseo, había falsificado una carta de Príamo en la que ofrecía a Palamedes una cantidad de oro por traicionar a los griegos y ocultar luego el oro en la tienda de Palamedes. El resultado fue que Palamedes fue lapidado y muerto. Así era la historia que contaba Gorgias. Gorgias, con una estricta lógica leguleya, argumentaba que Palamedes no podía haber traicionado a los griegos e incluso si hubiera podido no habría deseado hacerlo. Los alumnos de Gorgias aprendían estos discursos para familiarizarse con su estilo y su forma de argumentar. Si Gorgias podía conseguir que Helena y Palamedes parecieran buenos, ¿qué no podrían conseguir las artes de la retórica en el caso de unos personajes menos malvados a los que defenderían sus alumnos en los tribunales atenienses? Por desgracia para la reputación de Gorgias, su estilo sobrevive en la elegante parodia platónica del discurso de Agatón en el *Banquete*.

El desarrollo de la prosa como un arte literario habría de ejercer una profunda influencia sobre la literatura y la educación occidentales. El antiguo profeta del humanismo, Isócrates (436-338 a. C.), oculto por la sombra de Platón, su elocuente enemigo, no ha recibido el trato que merece. Su estilo «sobrevive» en sus discursos en favor de Helena y Palamedes. Pero la deslumbrante descripción que hace Platón de las ideas y los absolutos nos lleva a desdeñar las artes prosaicas de la persuasión, las técnicas de la comunidad que Isócrates practicaba, enseñaba y defendía. Sin embargo, el arte de la retórica, el perfeccionamiento del arte de la persuasión, sería la base de la educación humanística en Occidente durante el siguiente milenio.

Mientras que Platón y su Academia aspiraban a producir filósofos, Isócrates y sus

escuelas intentaban alumbrar estadistas, tan necesarios en la época turbulenta en que vivían. La larga vida de Isócrates (97 años) se extendió desde la decadencia del imperio de Pericles hasta la aparición del imperio de Filipo de Macedonia. En el año 430 a. C., cuando, por primera vez en muchos años Pericles no fue reelegido para ocupar un lugar en la junta de diez generales, perdió la base de poder que le había permitido dirigir Atenas. Su muerte, ocurrida en el año 429 a. C., y el hundimiento del viejo imperio dejaron a Atenas sumida en un gran vacío político. Isócrates creció, pues, durante los duros años de la guerra del Peloponeso (431-404 a. C.), periodo en el que se produjo una epidemia de peste que diezmó la población y en la que fallecieron dos hijos de Pericles, y tiempo de derrotas navales y de tratados de paz no respetados. Los desórdenes internos de Atenas culminaron en la conquista del poder por los Treinta Tiranos y en su derrocamiento por una frágil democracia.

Isócrates, hijo de un próspero fabricante de flautas que perdió su fortuna durante la guerra, se apasionó muy pronto con la idea de una Grecia unificada y poderosa. Creía, llevado de la ilusión, que los problemas de la pobreza en su patria se podían resolver asentando a los griegos en el imperio persa, una vez que hubiera sido conquistado. Necesitado de encontrar una profesión, Isócrates se convirtió en un sofista, a quien pagaban por enseñar el arte del bien vivir. Esto no le comprometió con ninguna escuela filosófica, sino tan sólo con un enfoque práctico de todos los problemas, en notable contraste con Platón y otros miembros de su Academia, que aspiraban a descubrir la verdad y el bien. Isócrates carecía de la voz y la presencia física adecuadas para ser un orador eficaz, pero enseñó oratoria durante cuarenta y cinco años. Comenzó escribiendo discursos que otros pronunciaban en los tribunales de justicia. La ley ateniense exigía que cada litigante, acusador o defensor, hablara personalmente en el tribunal, y no existía la figura del acusador. Pero nada impedía a un ciudadano contratar a un experto escritor de discursos (un «logógrafo»). Los griegos, pueblo dado a entablar litigios, necesitaban maestros de oratoria y autores de discursos. Pero al igual que ocurre con los políticos modernos, los oradores de los tribunales no se mostraban muy dispuestos a reconocer a quienes habían escrito sus discursos. La elaboración de discursos judiciales era una actividad muy bien remunerada que practicaron los oradores de mayor talento, entre ellos Demóstenes.

Isócrates, después de dedicarse a escribir discursos durante diez años, estableció su propia escuela de retórica hacia el año 393 a. C. Habría preferido calificarla de escuela para estadistas. Algunos biógrafos ven su nueva carrera como una especie de conversión, sobre la base de la creencia de Isócrates de que la retórica, el arte de la oratoria, era la mejor preparación para los estadistas. En el año 353 a. C. resumió así su filosofía de la retórica:

Los grandes estadistas de esta y de anteriores generaciones estudiaron y practicaron la oratoria: Solón, a quien se llamó uno de los siete sofistas, Temístocles, Pericles... Atenas dedica un sacrificio anual a la diosa Persuasión...

Mi visión de la filosofía es sencilla. Es imposible alcanzar el conocimiento absoluto de lo que deberíamos o no deberíamos hacer, pero el hombre sabio es aquel que generalmente hace una elección acertada, y los filósofos son

aquellos que estudian para alcanzar esta sabiduría práctica. No existe, y no ha existido nunca, una ciencia que pueda impartir justicia y virtud a quienes no están inclinados hacia esas cualidades de forma natural; pero un hombre que desea hablar o escribir bien y persuadir a los demás llegará a ser más justo y virtuoso, pues la personalidad es más importante que cualquier otra cosa.

Aunque, a diferencia de la Academia de Platón, la escuela de Isócrates no era una secta elitista, sólo podían acceder a ella quienes podían pagar por adelantado la cantidad de 1000 dracmas por un curso que duraba tres o cuatro años. Finalmente, de la escuela de Isócrates habían salido más de cien alumnos, pero no estudiaban en ella más de nueve al mismo tiempo. Gracias a las tarifas que cobraba y a los regalos que recibía de alumnos ricos y brillantes, Isócrates se convirtió en uno de los doce hombres más ricos de Atenas. Se le seleccionó para realizar una «liturgia», un servicio público que prestaban los ciudadanos más ricos, que tenían que sufragar un coro en uno de los certámenes dramáticos, reclutar y preparar a uno de los diez equipos para la carrera de antorchas, respaldar a una de las embajadas a uno de los festivales panhelénicos u organizar un banquete en uno de los festivales. Una liturgia extraordinaria en tiempo de guerra requería del ciudadano que equipara un barco de guerra. Pero el ciudadano acomodado podía intentar evitar esa carga a través de una ingeniosa institución llamada *antidosis* (intercambio de propiedad). Desafiaba a otro ciudadano a quien consideraba más rico que él a hacerse cargo del servicio de la liturgia o a intercambiar sus propiedades. Cuando la liturgia asignada a Isócrates le exigió sufragar el equipamiento de un barco de guerra, inició un proceso de *antidosis*. La pérdida del proceso le ofreció la ocasión de demostrar sus habilidades retóricas. Se presentó como un Sócrates incomprendido, sometido a acusaciones falsas y expuso la filosofía personal que hemos mencionado.

De la escuela de Isócrates salieron generales, estadistas y hombres de letras atenienses, y los modelos que creó perviven en las principales formas de la retórica: judicial (discursos de tipo forense), deliberativa (discursos políticos) y epideíctica (discursos ceremoniales de alabanza o crítica: oraciones fúnebres o festivas). Perfeccionaba sus discursos de manera incansable para su publicación en forma escrita. Se decía que tardó casi quince años en construir uno de sus discursos más conocidos, el *Panegírico*. Incluso cuando la ocasión de su discurso es ficticia, incluye detalles dramáticos refiriéndose al agotamiento del agua en el reloj de agua, como si el discurso fuera realmente hablado. El retórico, «el artífice de la persuasión», había adquirido seguridad.

En el buen estilo es necesario que las vocales no ocupen posiciones adyacentes — aconsejaba su manual—, pues ello crearía un efecto de vacilación. Tampoco es correcto que una palabra comience con la misma sílaba con la que ha terminado la anterior... Hay que evitar que el flujo de las palabras no sea totalmente prosaico, lo cual resultaría árido, para lo cual es necesario mezclar todos los ritmos.

Por lo que respecta a la prosa, introdujo sus propios ritmos yámbico y trocaico.

Isócrates definió, con los nuevos artificios de la retórica y las artes de la prosa

literaria, un humanismo griego, una cultura del lenguaje, de la palabra hablada y escrita. «Aquellos a quienes llamamos griegos —afirmaba— son todos cuantos tienen la misma cultura que nosotros, no la misma sangre». Esa cultura era principalmente el logro de Atenas, a la que Isócrates, como Tucídides, veía como «la escuela de Grecia». La palabra griega, en el nuevo arte de la prosa, adquirió un poder nuevo para imponer la unidad helénica. «Las palabras verdaderas, las palabras que son conformes a la ley y la justicia, son imágenes de un alma buena y honrada», y crearían una comunidad cada vez más amplia. La cultura occidental, la educación que civilizó a Occidente, se basaría en esa fe en la palabra inmortal.

Antes de que se extinguiera la larga vida de Isócrates aparecieron dos extraordinarios representantes de las artes de la prosa que eclipsarían totalmente a los pioneros. El primero fue Aristóteles (384-322 a. C.), insuperable organizador, clasificador y codificador del conocimiento, «secretario de la naturaleza». La retórica de Aristóteles, producto de años de reflexión y revisión, ejercería una influencia dominante durante muchos siglos. Lo que haría más tarde Vitrubio por la arquitectura clásica lo hizo Aristóteles por los «modos de persuasión» clásicos. Al examinar los numerosos manuales existentes, Aristóteles lamentó que el ámbito de la disciplina se hubiera restringido, al prestar una atención excesiva a la retórica forense en detrimento de la retórica política, en la que se debatían temas más amplios, y de las artes de persuasión en la vida cotidiana. La retórica, afirmaba Aristóteles, no era una ciencia, pues no tenía un contenido específico. Sin embargo, insistía, todo el mundo necesitaba el arte de la persuasión. En nuestra época ha adoptado el nombre de relaciones públicas y publicidad.

El arte de la persuasión en prosa se formó en Atenas en el lapso de un siglo. El propio Aristóteles constituye una prueba fehaciente del extraordinario poder de la palabra hablada en la Atenas del periodo clásico y de los poderes atenienses de la conciencia creativa. La prosa era ahora un arte por derecho propio y Aristóteles describe sus características con su lógica habitual. Mientras que las ciencias aspiran a la certeza de la verdad, la retórica apunta sólo a lo probable, a aquello de lo que se puede persuadir al hombre. Aristóteles señala los tres aspectos principales de la persuasión: la personalidad del orador, las emociones de la audiencia y la fuerza de la lógica (real o aparente). Al igual que Isócrates, clasifica las formas de la oratoria (política, forense y epideíctica) con arreglo al momento en que se utilizaban y describe el mejor estilo prosístico para cada una de ellas.

El interesante tratado de Aristóteles sobre la retórica nos recuerda que su éxito como estilistas de la prosa rescató a Platón y Aristóteles, así como a la filosofía, para la educación humanística occidental. Los grandes filósofos, desde Heráclito a William James, Henri Bergson y Alfred North Whitehead, eran maestros de la prosa. Su estilo prosístico era casi tan reconocible como su mensaje filosófico. Hicieron, pues, que la filosofía formara parte de las artes, deleitando así a todo el mundo. Aristóteles abarcó toda la literatura en dos obras. En la *Poética* se ocupa de la poesía

en todas sus formas: tragedia, poesía épica y comedia. La *Retórica* trata de la prosa y «la facultad de considerar los medios persuasivos para cada caso». Esas dos obras modelaron el pensamiento occidental durante 1500 años.

Demóstenes (382-322 a. C.) aportó modelos de la vida real a las teorías de Aristóteles para todas las formas de persuasión pública. Lo que en el caso de Isócrates había sido un arte que agudizaba la sensibilidad moral, se convirtió con Demóstenes en un arma política. La palabra «filípica», que hemos heredado de las diatribas de Demóstenes contra el rey Filipo de Macedonia, expresa el espíritu dominante de su oratoria: la actitud agresiva. Cuando murió su padre, un acomodado fabricante de espadas que dejó una importante fortuna, Demóstenes, que a la sazón tenía sólo siete años, quedó a cargo de unos tutores que malbarataron sus bienes. Cuando tuvo la edad suficiente para comprender lo que le habían hecho, pasó varios años litigando contra sus tutores. Trató de instruirse como orador y habría seguido el curso que dictaba Isócrates de no haber sido excesivamente costoso.

En el curso de su infructuosa querrela personal, Demóstenes ganaba su sustento escribiendo discursos forenses para otros. Eran muchas las leyendas que circulaban acerca de sus deficiencias físicas. Se decía que no era lo bastante fuerte como para seguir el curso habitual de educación gimnástica, y que un defecto del habla (que le impedía pronunciar la letra *p*) le obligaba a practicar durante interminables horas. Se afirmaba también que para solucionar su defecto hablaba con guijarros en la boca y corría y recitaba versos cuando se quedaba sin aliento. Elocuente defensor de la independencia ateniense, se opuso implacablemente a Filipo de Macedonia con sus *Filípicas*. Su obra maestra, que los retóricos veneran como tal vez «el discurso más extraordinario del más extraordinario orador de la antigüedad», tiene una curiosa historia. Tras la derrota de los atenienses en Queronea (338 a. C.), su amigo Ctesífonte persuadió al Consejo para que aprobara una resolución a fin de honrar a Demóstenes con una corona de oro por la tenacidad de su independencia y su patriotismo. Su inveterado enemigo Esquines contraatacó lanzando un ataque personal contra Ctesífonte, acusándole de que la resolución era ilegal y de que Demóstenes y su intransigencia eran la causa real de las desgracias de Atenas.

En el año 330 a. C., cuando finalmente se vio la causa, Demóstenes se defendió de las acusaciones de indecisión, soborno y cobardía. Su enfrentamiento con Esquines fue la gran exhibición retórica de la Antigüedad, juzgada por un jurado público compuesto al menos por 500 ciudadanos, y presenciada por una gran audiencia de curiosos. En este, su más famoso discurso, «Sobre la corona», Demóstenes defendió la política exterior por la que había abogado sin éxito durante veinte años. Demóstenes ganó la votación del jurado con una gran mayoría, lo que obligó al avergonzado Esquines a exiliarse. El discurso de Demóstenes se convirtió en el clásico de la retórica. Cicerón escribió un prólogo al discurso y lo tradujo al latín, para que los estudiantes romanos lo aprendieran de memoria. La reina Isabel I de Inglaterra, que era una gran maestra de la elocuencia, estudiaba los discursos de

Demóstenes con su maestro Roger Ascham.

Pero este campeón de la democracia ateniense iba a morir víctima del voluble populacho. El tesorero fugitivo de Alejandro Magno, que buscaba asilo en Atenas, acudió con una gran suma de dinero para sobornar a los atenienses a fin de que se rebelaran contra Alejandro. El dinero fue depositado en la Acrópolis, pero misteriosamente desapareció la mitad del tesoro. Demóstenes, que era uno de los encargados de vigilarlo, fue acusado y juzgado a petición propia. Fue considerado culpable y condenado a pagar 50 talentos. Entonces, Demóstenes se exilió pero no tardó en ser llamado de nuevo a Atenas. Tras la derrota de los atenienses cerca de Crannon, en Tesalia, en el año 322 a. C., abandonó de nuevo la ciudad. Entonces, fue condenado a muerte. Perseguido por el rey de Macedonia, Antípatro, se refugió en el templo de Neptuno en Calauria. Allí, como cuenta Plutarco, tuvo un sueño en el que participaba como actor en una tragedia. Al despertarse, protagonizó el final de la tragedia bebiendo veneno. El pueblo de Atenas le erigió una estatua de bronce con esta inscripción:

Si hubiera en ti, Demóstenes, podido
el valor competir con el ingenio,
no habría el macedón mandado en Grecia.

El estadista y el orador se confundirían cuando la educación se convirtió en la cultura de la palabra inmortal.

LIBRO SEGUNDO

LA RE-CREACIÓN DEL MUNDO

Vivir, errar, caer, triunfar, crear la vida a partir de la vida.

James Joyce (1915).

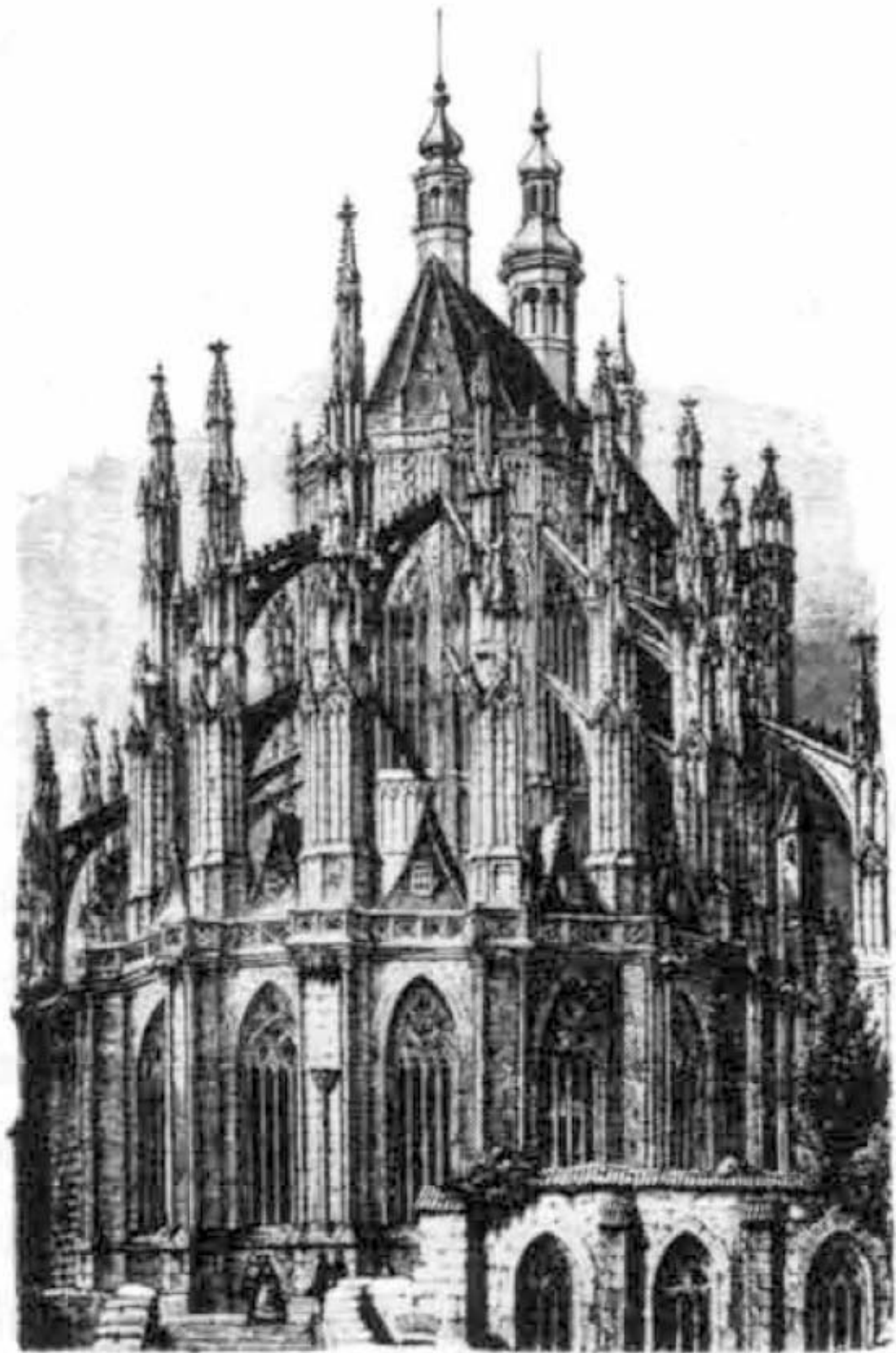
El hombre, como su Dios, podía crear algo de la nada o de los materiales más inverosímiles. El pasado le sirvió para crear consuelo, convirtió las palabras en música y la luz en arquitectura. Imaginó la muerte como una aventura. Toda experiencia terrena, cualquier desastre, debilidad humana, vicio o locura fueron la materia prima de la heterogénea comedia humana, con la percepción de lo conocido y la épica de lo desconocido. Los azotes de la peste actuaron como incentivos para crear historias ingeniosas, las peregrinaciones depararon una visión panorámica y las ilusiones personales dieron lugar a la aparición de la literatura moderna. Reaparecieron los espectadores para contemplar la tragedia, la comedia y la grandeza de una nación sobre un escenario. La otra vida se convirtió en el drama de la elección humana. La caída y el ascenso de los imperios se convirtieron en sagas de historiadores épicos, y la ciudad moderna —su dinero, sus amores y sus odios, su comercio y su *hinterland*— era un recurso infinito. Los lectores sensibles inspiraban y dirigían al escritor atento. La música de las palabras y de los instrumentos creó nuevas comunidades. Se capturó y confinó el tiempo en el momento pintado y se hizo de la luz un aliado de la creación. Los arquitectos del Nuevo Mundo interrumpieron el horizonte del cielo con las siluetas de sus edificios.

Capítulo VI

ELEMENTOS DE OTRO MUNDO

Sólo por medio de los símbolos de la belleza pueden nuestros pobres espíritus elevarse desde lo temporal a lo eterno.

Abad Suger (siglo XII).



El consuelo del pasado

Un senador romano, que esperaba en la cárcel a ser ejecutado por traición, creó una obra que sería el vehículo de la cultura antigua durante la Edad Media y se convertiría en un clásico que serviría de consuelo durante los siglos de agitación. Fue el analfabeto pero ilustrado rey ostrogodo Teodorico, a cuyo servicio había estado Boecio, quien provocó el triste periodo de ocio que permitió que naciera esa obra. En el año 523, Boecio, víctima de un monarca desconfiado y de unos cortesanos celosos, languidecía en una celda en la torre de Pavía, en las proximidades de Milán. Durante años se había preparado para esa gran obra de literatura carcelaria.

Boecio (¿480-524?), nació en el seno de una familia aristocrática romana que había abrazado el cristianismo mucho antes de que él naciera. Cuando en el año 487 murió su padre, cónsul romano, el muchacho quedó a cargo de un influyente tutor, con cuya hija contrajo matrimonio, lo que le permitió progresar rápidamente en el funcionariado romano. El conocimiento del griego no era ya habitual entre las clases altas de Roma, pero Boecio consiguió aprenderlo. Su legendario dominio de la lengua griega fue el origen de la leyenda de que había estudiado en Atenas durante 18 años. El precoz Boecio mejoró las relaciones de Teodorico con los reyes bárbaros. Dirigió la construcción de un reloj de agua y de un reloj de sol para el rey de los burgundios y seleccionó a un arpista para la corte del rey de los francos, Clodoveo. En el año 510, cuando sólo tenía 30 años, fue designado cónsul, doce años más tarde vio cómo sus dos jóvenes hijos eran nombrados cónsules, y al año siguiente fue nombrado *magister officiorum*, convirtiéndose en el principal consejero del rey Teodorico.

Entretanto, Boecio había hallado el tiempo necesario para formar una biblioteca enciclopédica, constituida por sus propias obras y por las traducciones del griego. Inventó el término *quadrivium* (en un principio *quadruvium*) para designar un programa educativo. Las cuatro disciplinas «matemáticas» que lo componían (aritmética, música, geometría y astronomía) eran la vía para el conocimiento de las «esencias» numéricas que, según los neoplatónicos, eran los únicos objetos reales de conocimiento. Boecio escribió un tratado sobre cada una de las disciplinas matemáticas. Su *Elementos de aritmética* y su *Elementos de música* (la primera obra conocida de teoría musical en el Occidente cristiano) sobrevivieron y se convirtieron en textos clásicos durante la Edad Media. Por consiguiente, Boecio rescató para quienes eran capaces de leer en latín —el sector culto de la Europa medieval— «los primeros elementos de las artes y las ciencias de Grecia». Por analogía con el *quadrivium* relativo a las disciplinas matemáticas, en la Edad Media aparecería el *trivium* para las disciplinas orales (gramática, retórica y lógica). El *quadrivium* y el *trivium* formaban las siete artes liberales. Boecio facilitó también textos básicos para el estudio de la lógica aristotélica en la Edad Media. En sus cuatro tratados teológicos sobre la naturaleza de Dios y la persona de Cristo presentó el modelo del escolasticismo medieval, el prototipo para santo Tomás de Aquino y, por tanto, se

hizo acreedor al título de primer escolástico. La «teología», que hemos visto que se estudiaba al menos desde la época de Filón en el siglo I, fue utilizada por Boecio para describir la investigación filosófica de la naturaleza de Dios. Boecio dio a la teología el riguroso carácter aristotélico que siete siglos más tarde fructificaría en la *Summa Theologica* (c. 1265-1293) de santo Tomás de Aquino.

El culto Casiodoro, responsable de las relaciones exteriores en la corte de Teodorico, ensalzó a Boecio, que contaba entonces 25 años de edad. «Los italianos leen en tus traducciones al músico Pitágoras, al astrónomo Ptolomeo, al aritmético Nicómaco y al geómetra Euclides, y el teólogo Platón y el lógico Aristóteles disputan en la lengua de Roma; además, has devuelto al mecánico Arquímedes a los sicilianos, en latín». Durante su juventud, Boecio anunció que su proyecto vital sería el de «educar el comportamiento de nuestro Estado con las artes de la sabiduría griega».

Fue la pérdida fatal del favor real, a la manera de un trágico aristotélico, lo que convirtió a Boecio en creador de la obra clásica que serviría de solaz en los siglos posteriores. El desastre personal, el aislamiento en la prisión y el alejamiento de su biblioteca harían nacer en él una visión totalmente personal. Boecio consiguió traducir y transformar las sutilezas de Platón y Aristóteles en una filosofía popular. La tragedia personal de Boecio fue un síntoma de las incertidumbres de la época, de las rivalidades entre los imperios de Oriente y Occidente. Teodorico el Grande alcanzó al principio un éxito espectacular en la coexistencia entre godos y romanos. Declaró que todos (incluso las tribus godas) estaban sometidos al derecho romano e insistió en la tolerancia hacia los católicos ortodoxos y en garantizar la seguridad de los judíos indefensos. Pero la superación del cisma entre las iglesias de Oriente y Occidente alimentó los temores de Teodorico de que sus súbditos italianos rechazaran su dominio en favor del emperador ortodoxo de Oriente. Cuando el senador romano Albino fue acusado de escribir al emperador Justino unas cartas que le hacían reo de traición, Boecio protestó vehementemente, afirmando: «el Senado y yo mismo somos culpables del mismo crimen. Si somos inocentes, Albino tiene también derecho a la protección de la ley». Teodorico, que se sentía inseguro, tomó estas palabras por una confesión de culpabilidad, que hizo confirmar mediante una falsa carta de Boecio al emperador de Oriente y encarceló a Boecio como sospechoso de alta traición.

Ese encarcelamiento, que impuso a Boecio el alejamiento forzoso de sus obligaciones oficiales, le obligó a centrar la atención en las cuestiones del sino y del destino. *La consolación de la filosofía (De consolatione philosophiae)*, su obra más perdurable, fue la creación de los dos últimos y difíciles años de la vida de Boecio. Gibbon, siempre hostil a la metafísica, calificó esa obra de «libro de oro... que tiene un mérito incomparable en el contexto de la barbarie de la época y la situación del autor». En la celda de la prisión, sin poder contar con los libros de su biblioteca, Boecio dependía de su bien cultivada memoria, principal recurso de los eruditos antes de que se inventara la imprenta. Si Boecio hubiera podido consultar sus libros difícilmente habría escrito una obra tan concisa y tan popular. Después de la Biblia

latina, su libro fue tal vez el más leído en la Europa medieval.

A primera vista, la breve obra de Boecio, de un centenar de páginas, en la que alterna breves fragmentos de prosa y verso, parece una simple colección de escritos de otros autores. Pero lo cierto es que todo ello es creación de Boecio, una antología de sus patéticos recuerdos clásicos. *Nam in omni adversitate fortunae infelicissimum genus est infortunii, fuisse felicem* («pues en todo infortunio la peor desgracia es haber sido feliz»). En estas pocas páginas, el autor refina, embellece y simplifica su vasto conocimiento de los filósofos antiguos. La diosa Filosofía, que es el interlocutor de Boecio, nos conduce en un diálogo dramático desde la autocompasión a través de «el remedio más suave» (comprender los caprichos de la Fortuna) al «remedio más concluyeme» (prescindir de los dioses terrenales que dependen de la Fortuna). El pecado del hombre es el olvido, el obnubilamiento de la memoria del alma. En efecto, como afirma Platón, toda alma es pura y orientada al bien antes de nacer. La filosofía restablece la memoria. Pero ¿cómo puede existir el mal en un mundo en el que Dios es bueno y la historia está regida por la providencia divina? La actitud imprevista del destino en la vida cotidiana no perturba el plan divino de Dios, «punto inamovible del mundo cambiante». Cuanto más nos acerquemos a ese punto central, alejándonos del mundo cambiante, mayor grado de libertad alcanzaremos. El amor nos mantiene unidos a todos y nos ayuda a cada uno de nosotros a recuperar la memoria de nuestra alma prístina.

Pero si todo está predeterminado por Dios, ¿cómo podemos ser libres para elegir? La Filosofía, la diosa consoladora, distingue la forma de conocer de Dios de la del hombre, consecuencia de su diferente relación con el tiempo. La mente del Dios eterno «abarca toda la vida eterna en un presente simultáneo». «Todo lo que vive en el tiempo existe en el presente y progresa desde el pasado hacia el futuro y nada existe en el tiempo que pueda abarcar simultáneamente toda la duración de su vida. Todavía no posee el mañana cuando ya ha perdido el ayer. En la vida cotidiana no se vive más plenamente que en el momento fugaz y pasajero». Esto explica por qué la presciencia no impide la responsabilidad moral del hombre. *La consolación de la filosofía* es literatura escrita en la prisión y el piadoso prisionero se ve en la necesidad de «justificar el comportamiento de Dios con respecto al hombre». No puede escapar al problema de la teodicea, de cómo un Dios benévolo puede tolerar el mal. Esta cuestión inquietaría también más tarde a otros autores que también escribieron en prisión, como Tomás Moro con su *Diálogo del consuelo contra la tribulación* (1534) y John Bunyan con su *Pilgrim's Progress* (1676).

La forma y el estilo de la *Consolación* de Boecio sirvió de ayuda a las generaciones que no sabían el griego y que habían perdido contacto con la sabiduría de los autores antiguos. Aunque rigurosamente razonados, sus breves capítulos, en los que alterna la prosa y el verso, servían de estímulo al lector. El diálogo entre la optimista Filosofía y el desconsolado prisionero cautiva por completo al afligido lector.

Este libro, que se convertiría en un clásico de la Edad Media cristiana, no es inequívocamente la obra de un cristiano, aunque contiene muy pocos conceptos anticristianos. Boecio incita a «dirigir humildes plegarias» a un Dios personal, «un juez que todo lo ve», pero su doctrina no es inequívocamente cristiana y no cita la Biblia. Cumple la promesa que hace en el título, «la consolación de la *filosofía*», ayudando a todo prisionero solitario a llegar hasta Dios a través de su propia razón.

Gibbon, que rechazaba la teología, admiraba en cambio a Boecio, porque «el sabio que puede conjugar hábilmente en la misma obra los diversos aspectos positivos de la filosofía, la poesía y la elocuencia debía de estar en posesión de la serenidad intrépida que aparentaba buscar. Los agentes de la muerte acabaron por fin con la incertidumbre, el peor de los males... Ataron al cuello de Boecio una recia cuerda y la apretaron con fuerza hasta que sus ojos casi se le salieron de las órbitas; hay que ver una cierta piedad en la tortura menos cruel que le aplicaron, de apalearle hasta la muerte. Pero su genio sobrevivió para difundir un rayo de conocimiento en las épocas oscuras del mundo latino...».

Las generaciones posteriores rendirían tributo a Boecio, cuya obra disfrutó de una posteridad rica y variada. Este maestro de la traducción se beneficiaría del trabajo de los más destacados traductores. El rey Alfredo el Grande (849-899) realizó una versión libre de la *Consolación* a la lengua anglosajona a la que añadió sus comentarios explicativos e incluyó la obra de Boecio en la lista de cuatro «libros que es más necesario que todos los hombres conozcan». En el siglo siguiente, un benedictino suizo del monasterio de Saint Gall vertió la obra al alto alemán antiguo. Se tradujo también al provenzal. Jean de Meun, que escribió en el siglo XIII la segunda parte del *Román de la Rose*, tradujo la *Consolación* al francés. Probablemente, esta fue la versión que indujo a Chaucer a traducir la obra al inglés en prosa y a adornar la poesía de *The Knight's Tale* y de *The Book of Troilus and Criseyde* con la filosofía de Boecio. Por su parte, Dante consideró a Boecio como una de las doce luces existentes en el cielo del sol:

Dentro de ella se recrea en la vista
del soberano Bien el alma santa
que pone de manifiesto los engaños del mundo
a quien atentamente escucha sus doctrinas.

El que llevó a cabo Chaucer fue tan sólo uno de los numerosos intentos de verter al inglés la *Consolación*. El más célebre y notable fue el de Isabel I (1533-1603). En 1593, desolada ante la noticia de que el protestante Enrique de Navarra (1553-1610) había renegado de la causa protestante y abrazado la fe católica en Saint-Denis, trató de aliviar su «gran pena» leyendo la Biblia y los escritos de los Padres de la Iglesia y entrevistándose frecuentemente con el arzobispo. Luego se consolaba traduciendo a Boecio y avergonzaba a los indolentes eruditos, ya que era capaz de traducir una página cada media hora. Escribía los versos personalmente, pero dictaba

los fragmentos en prosa a su secretario, y tardó entre 24 y 27 horas en traducir toda la obra. Los especialistas concuerdan en que consiguió conservar la dignidad del texto latino original con una cierta «brillantez descuidada».

La música de la palabra

El manual de música que escribió Boecio (c. 505), junto con su *Consolación de la filosofía*, consoló a muchas generaciones con la armonía del universo. Basándose en Pitágoras, Platón y Nicómaco —cuyas obras había traducido y con los que sería representado en las ilustraciones medievales— contribuyó a que los grandes autores griegos constituyeran la base matemática de la teoría musical en Occidente.

Boecio perpetuó el grandioso concepto que de la música tenían los griegos. Afirmaba que «la música no sólo está asociada con la especulación sino también con la moralidad... El alma del universo se constituyó según los principios de la concordia musical». El *musicus*, que estudiaba la concordia universal, era un cosmólogo. Su relación con el compositor, el cantante o el intérprete musical era la misma que existía entre el arquitecto y el albañil. En palabras de Guido de Arezzo (c. 1000), «a aquel que interpreta y compone música se le califica de bestia salvaje porque no comprende». El tratado de Boecio incluía todas las teorías de los griegos y concluía con la teoría de Ptolomeo de las divisiones del tetracordio. A pesar de su carácter técnico, o gracias a él, la obra de Boecio sobrevivió en 137 manuscritos, convirtiéndose en una de las primeras obras musicales impresas (Venecia, 1491-1492)

El cristianismo, al conquistar la cultura europea en la Edad Media, heredó ese gran bagaje de teoría musical. La «música de las esferas», concepto pagano, todavía resultaba atractiva, y la creencia pitagórica en los números satisfacía la necesidad de símbolos. ¿No era acaso extraordinario que las siete notas de la escala musical expresaran los tonos producidos por la circunvolución de las siete esferas planetarias? El número siete tenía un significado especial para el hombre, por cuanto su cuerpo estaba simbolizado por el número cuatro y su alma por el número tres. Este *Homo quadratus*, el hombre perfectamente proporcionado, fue descrito por el arquitecto Villard de Honnecourt y representado en un famoso diagrama por Leonardo da Vinci. Las teorías griegas de la música monódica moldearon el pensamiento musical en ese atractivo molde de los números pitagóricos.

Las iglesias cristianas necesitaban la liturgia, lo que implicaba concebir la música como sonido antes que como número. La música de la palabra derivaría de la cosmología. San Pablo había exhortado a los fieles a que cantaran y compusieran melodías en «los salmos, himnos y cantos espirituales». El primer acto de culto cristiano había sido el himno cantado con ocasión de la institución de la Eucaristía (San Marcos 14: 26).

Cuando las primeras iglesias admitieron la música, recordaron las advertencias

que se hacían respecto de la música inadecuada. En sus *Confesiones*, san Agustín mencionaba esos peligros. Si bien los cantos eclesiásticos habían provocado sus lágrimas con ocasión de su conversión, no le había «conmovido el cántico, sino el contenido del mismo»:

Reconozco entonces que esta práctica y costumbre de la Iglesia es muy provechosa y de grande utilidad... que por medio de aquel gusto y placer que reciben los oídos, el ánimo más débil y flaco se excite y se aficione a la piedad. Esto no quita que yo conozca y confiese que pecco y que merezca castigo, cuando me sucede que el tono y canto me mueve más que las cosas que se cantan, y entonces más quisiera no oír cantar.

San Agustín recordaba cómo le había impresionado en Milán la música de su mentor san Ambrosio. «Cómo lloraba, con tus himnos y tus cánticos... las voces fluían en mis oídos y la verdad penetraba en mi corazón, y así se desbordaba el afecto de mi devoción, derramaba copiosas lágrimas y me sentía feliz».

San Ambrosio, defensor de la fe frente a las herejías arrianas de Alejandría, había adornado los servicios eclesiásticos en Milán según el modelo oriental, prescribiendo la música para las celebraciones eclesiásticas e introduciendo el canto antifonal de los salmos. Creó, pues, el himno cristiano. Se conservan al menos cuatro de los himnos que escribió, aunque fue el legendario autor de muchos otros. El canto de los himnos fue incorporado a la regla benedictina para las horas canónicas. El famoso *Te Deum*, el himno ambrosiano de alabanza, había sido compuesto, según se decía, de forma espontánea durante el bautismo de san Agustín. Cuando san Ambrosio comenzó a cantar «*Te Deum Laudamus*», san Agustín replicó «*Te Dominum confitemur*», y san Ambrosio continuó con las palabras que luego formaron el himno. El obispo Ambrosio introdujo en su catedral de Milán himnos métricos que fueron profusamente imitados por todo Occidente, y sus estrofas de cuatro versos, yámbicos dímicos, pasaron a ser conocidos como «*Ambrosiani*».

La liturgia de los servicios católicos, la música de la palabra, llegaría a ser el principal vehículo del arte musical en Occidente durante los siglos siguientes. El canto ambrosiano, por su parte, conservaría su personalidad y se perpetuaría hasta tiempos recientes como una liturgia milanesa. El tratado de san Agustín se ocupaba de la forma en que el ritmo y la métrica se aplicaban «a los fragmentos largos y cortos, incluidas las sílabas, hablados o cantados».

El canto gregoriano, fértil creación de la Iglesia medieval, sería el monumento perdurable en Occidente de la música monofónica, es decir, la música que consta de una única melodía sin acompañamiento. Esta primera música cristiana llevaría el nombre de san Gregorio Magno (c. 540-604; papa, 590-604), que fue su compilador y promotor. Sin embargo, la cristianización de la música limitó su independencia, como ocurrió también en los casos de la poesía, la filosofía y la arquitectura.

San Gregorio fue el símbolo y el agente del nuevo poder de la Iglesia, y especialmente del papado, en la escena europea. San Gregorio desempeñaría un papel destacado en los enfrentamientos entre los imperios de Oriente y Occidente y entre el

mundo romano y el mundo bárbaro. Nacido en Roma en el año 540, sólo 16 años después de la muerte de Boecio, san Gregorio procedía de una familia acomodada de la que ya habían surgido otros papas. Recibió una sólida educación clásica y sabía el latín, aunque no el griego. Después de las invasiones de los lombardos fue nombrado *praefectus urbis*, principal administrador de Roma, cuando tenía treinta y dos años.

Cuando san Gregorio abandonó el gobierno de la turbulenta ciudad, se retiró a la paz y la piedad del monasterio. Convirtió su propia casa, situada en el monte Celio, en el monasterio benedictino de San Andrés y renunció a sus cuantiosas tierras para fundar otra media docena de monasterios. En el año 579, Pelagio II le envió en calidad de nuncio papal a Constantinopla, donde durante siete años intentó encontrar ayuda para enfrentarse a los bárbaros lombardos. Poco después de su regreso a Roma, el azote de la peste se llevó consigo al papa; y en el año 590, según la costumbre de la época, el Senado, el clero y el pueblo de Roma le eligieron papa por aclamación. San Gregorio, que no recibió de muy buen grado su designación, todavía tenía que ser confirmado por el emperador de Constantinopla, a quien se envió su nombre. San Gregorio, que estaba dedicado a la vida monástica, escribió al emperador Mauricio pidiéndole que no confirmara la elección, pero la carta fue interceptada. Entonces, huyó de la ciudad pero fue capturado y tres días después se vio obligado a aceptar el papado. Lamentándose todavía de «la escasa elevación del ascenso externo», y rogando que le permitieran mantenerse en su condición de monje, finalmente «aceptó la carga de la dignidad con tristeza» y se sentía «tan afligido que apenas podía hablar».

Nunca se ejerció con mayor eficacia un poder recibido con tanta renuencia. San Gregorio fue el arquitecto del papado medieval, el papa del pueblo y renovador de la Iglesia. Aprovechó la oportunidad que ofrecieron las invasiones de los lombardos y la impotencia del exarca bizantino de Ravena para extender el poder de la Iglesia sobre el pensamiento, la cultura y la moral. Gracias a su eficacia como administrador, dio a la Iglesia una coherencia que sobrevivió durante toda la Edad Media. Este Napoleón del papado, dominador de la política maquiavélica, supo servirse de la agitación existente en el imperio bizantino, de las luchas entre las iglesias de Oriente y Occidente y de la inmigración de las tribus bárbaras para convertir el papado en la fuerza más importante de la cristiandad occidental. En el año 596 envió a cuarenta monjes a Inglaterra con Agustín (muerto en el año 604), a quien se conocía como el apóstol de los ingleses, que se convirtió en el primer arzobispo de Canterbury. Teniendo en mente a san Agustín de Hipona, san Gregorio se otorgó a sí mismo el título de Servidor de los Servidores de Dios y fue canonizado por aclamación popular. En el siglo VIII fue designado doctor de la Iglesia, el último de los Padres Latinos.

Así como el logro más perdurable del polifacético Napoleón no fue su imperio sino el Código Napoleónico, la consecución más duradera de san Gregorio Magno sería el canto gregoriano. Y si Napoleón no fue el autor del código que lleva su

nombre, san Gregorio no compuso tampoco los cantos gregorianos. Escribió una vasta obra sobre Job y sobre otros libros de la Biblia y compuso una Regla Pastoral que alcanzó gran difusión. Pero como advirtió a Agustín de Canterbury, recelaba de la uniformidad impuesta. Su preocupación era la unidad de la fe cristiana, y su proyecto musical para el oficio religioso romano sentó las bases de la música occidental. Del canto gregoriano, que supuso el renacimiento de la música monofónica heredada de la Antigüedad, surgiría la polifonía occidental.

El cristianismo había establecido el escenario para el liderazgo de san Gregorio y para la creación de esa música de la palabra, extraordinariamente fértil. El temor a los ídolos (Éxodo 20: 4, 5) excluyó en un principio la representación pictórica de las iglesias, porque los fieles recordaban la cólera de san Pablo al ver estatuas en los templos griegos. «Por tanto, si somos estirpe de Dios, no podemos pensar que la divinidad se parezca a oro, plata o piedra, esculpidos por la destreza y la fantasía de un hombre». (Hechos de los Apóstoles 17: 16-17, 23-24, 29). Pero la música formó parte del oficio cristiano desde el principio. Puesto que los primeros cristianos eran judíos, tomaron y adaptaron la música de los oficios hebreos. En este oficio destacan el canto de los salmos de David en forma de responsorios o de antífonas. Las nuevas congregaciones cristianas adoptaron para su oficio religioso el canto de salmos, que luego sobrevivió en los cantos gregorianos. Pero como los antiguos hebreos carecían de notación musical, preservaban de forma memorística las melodías de la recitación. Los acentos en la recitación pasaron a ser los «neumas», la notación original de la música cristiana medieval. Así pues, la primitiva música eclesiástica conjugó la herencia de la música eclesiástica judía con la teoría musical de la antigua Grecia.

En la Biblia se mencionan frecuentemente los «himnos», cantos de alabanza a Dios. Jesús y sus discípulos cantan un himno antes de dirigirse a Getsemaní. Al obispo Ambrosio de Milán se le atribuye la introducción de los himnos en el oficio religioso. En un principio se trataba de nuevos poemas latinos, como «Deus creator omnium», que se perpetuó como un cántico religioso popular. Pero el concilio de Laodicea (363 d. C.), que estableció el canon de las Escrituras, determinó que en el oficio eclesiástico sólo se podían admitir textos procedentes de la Biblia. Así, aunque san Agustín y otros escribieron himnos ambrosianos, éstos no entraron a formar parte del oficio divino hasta el siglo XII. Siglos más tarde, las iglesias reformadas de Francia y Suiza purificarían también el oficio religioso excluyendo cualquier otro texto que no fuera la Biblia.

La salmodia de las iglesias cristianas adaptó las formas judías de la antífona (el diálogo de un doble coro) y los responsorios (la respuesta de un coro a un cantor individual). San Agustín había intentado justificar el canto del aleluya sin palabras del oficio judío, afirmando que «el que se siente gozoso no emite palabras sino sonidos de alegría sin palabras... Una alegría tan inmensa que no encuentra palabras para expresarla». Sin embargo, la tradición que prevaleció fue la del canto de salmos. El temor a la música «sin palabras», la música «lasciva» contra la que había

arremetido Platón y que indujera al error al propio san Agustín, era tan grande que al principio la Iglesia prohibía la utilización de instrumentos musicales.

Pero la voz humana era otra cosa.

El canto despierta en el alma el anhelo intenso de alcanzar su contenido — afirmaba un autor del siglo IV—; el canto calma la lujuria de la carne; ahuyenta los malos pensamientos, instigados por enemigos invisibles; es como el rocío para el alma, a la que fertiliza mediante las buenas acciones; hace al guerrero piadoso, noble y fuerte para soportar el sufrimiento de terribles dolores; es un unguento que cura las heridas sufridas en la batalla de la vida... pues «la palabra de Dios» tiene el poder de expulsar a los demonios cuando se canta con emoción.

Por su parte, santo Tomás de Aquino afirmaba:

Tanto la música instrumental como el canto se mencionan en el Antiguo Testamento, pero la Iglesia sólo ha aceptado el canto en virtud de su valor ético; los instrumentos se rechazaron porque tienen forma corporal y entretienen en exceso a la mente, a la que inducen al placer carnal. Por consiguiente, su utilización es imprudente y por ello la Iglesia rechaza los instrumentos musicales para que mediante la alabanza de Dios la congregación pueda olvidarse de los asuntos corporales.

Cuando san Gregorio Magno realizó la reforma de la Iglesia, la música fue uno de sus objetivos. Cansado de la música sin palabras, decidió establecer una liturgia uniforme para inspirar a los fieles y unirlos en la Palabra. Para san Gregorio, que mantenía una actitud de desconfianza hacia la cultura laica, la música era sólo un arte devocional. Cuando observó que los miembros del clero malgastaban el tiempo cultivando sus voces, condenó con el decreto del año 595 a los «diáconos cantores que causan la cólera de Dios mientras deleitan a los fieles con sus acentos». A fin de que el alto clero tuviera las manos libres para administrar los sacramentos, visitar a los enfermos y distribuir limosnas, ordenó a los diáconos que cantaran únicamente el Evangelio. La parte musical de los oficios estaría a cargo del bajo clero. Para conseguir cantores profesionales fomentó la Schola Cantorum romana. En el siglo IX existía ya un cuerpo uniforme de canto en la Iglesia occidental, que llevaba el nombre de san Gregorio, a quien se atribuía su creación.

La ordenación de la música eclesiástica tendría consecuencias sorprendentes en los siglos siguientes. Aunque el objetivo de san Gregorio no era de carácter estético, la liturgia cantada ofrecía extraordinarias oportunidades para la creación y la variación, que se explorarían profusamente en la Misa, encarnación sagrada cotidiana de la Última Cena, así como en el Oficio Divino, que constaba de ocho oficios de oración diarios a determinadas horas del día. Para cada día del año eclesiástico existía una misa y un oficio, que variaba según dos ciclos, uno de los cuales celebraba las fiestas fijas y otro las fiestas movibles. Cuando se producía un conflicto entre dos fiestas designadas, existía un cuadro que indicaba cuál de ellas tenía preferencia. Los cantos que se repetían todos los días podían tener melodías muy diferentes. Por ejemplo, se han identificado 267 melodías para el Agnus Dei.

Luego, los añadidos textuales y musicales, llamados «tropos», ofrecieron la

oportunidad de realizar un embellecimiento personal de la Misa. Mientras que los tropos literarios eran una glosa del texto antiguo, los tropos musicales desarrollaban la música. Pero el concilio de Trento (1545-1563), concilio reformista, eliminó los tropos, que durante tanto tiempo habían deleitado a los fieles.

Sería, pues, un gran error considerar que el canto gregoriano (canto llano) era monótono y/o repetitivo. Se conservan manuscritos de más de once mil melodías o textos de cantos medievales, «graduales» para la Misa y antifonarios para el Oficio, junto con misales y breviarios con notaciones musicales. Si bien los cantos gregorianos son música monofónica con una sola línea melódica, sus textos invitaban a realizar innumerables variaciones. Ciertas partes de la liturgia se convirtieron en cantos en los que cada sílaba se pronunciaba con una nota musical diferente. Otros se convirtieron en cantos «neumáticos», con grupos de notas en serie, a veces hasta una docena, acompañando a una sola sílaba. Por fin, los cantos «melismáticos» sutilmente adornados, donde para una sola vocal había doscientas notas o más.

El mal llamado «canto llano» ha inducido, pues, a error a los estudiosos de la música durante un milenio. Mientras que el canto gregoriano floreció, con el paso del tiempo, como la música auténtica de la Iglesia de Roma, todavía existen dudas acerca de su carácter original. No fue hasta el siglo xx cuando el canto gregoriano recuperó su auténtica personalidad. Las antiguas melodías habían sido mutiladas para convertirlas en un canto monótono que facilitaba el acompañamiento del órgano. En 1889, los eruditos monjes benedictinos de Solesmes, en Francia, iniciaron la tarea de redescubrir la práctica medieval. El producto de su trabajo fueron numerosos volúmenes de «cantos gregorianos» en un estilo libre y carente de ritmo. En 1903 habían recuperado el canto gregoriano para satisfacción del papa Pío X, gran especialista de historia musical, que fijó aquellas versiones de las melodías gregorianas mediante su encíclica *motu proprio*. Pero los ritmos continúan siendo un misterio. El canto gregoriano purificado por Pío X abandonó el «estilo teatral» de la recitación, prohibió el uso de instrumentos, sustituyó a las mujeres por niños en el coro eclesiástico y restringió el uso del órgano. Una edición del Vaticano ofreció un corpus autorizado del canto llano, que se impondría en el mundo católico moderno. Ni siquiera Pío X tenía poder para impedir las creaciones musicales y dio a los obispos una cierta libertad para modificar la música de la liturgia en el marco de las directrices que él había marcado.

Si bien es cierto que la música fue preservada gracias a la liturgia y que la Iglesia tenía un cuasimonopolio de la cultura, no tuvo, sin embargo, el monopolio de la música en la Edad Media. En los siglos XII y XIII, los *troubadours* del sur de Francia, que componían sus propias obras, producían una música variada para acompañar el canto de los primeros poemas líricos en una lengua vernácula europea, el provenzal. Leonor de Aquitania difundió esta actividad artística por el norte, donde florecieron los *trouvères*. Se conservan, con la música que los acompañaba, aproximadamente veinticinco poemas de los *troubadours* y veinte de los *trouvères*. Estos cantos

monofónicos, aunque los cantaban personas de todas las clases sociales, formaban parte del ritual del amor cortés. Su equivalente en Alemania eran los *minnesinger* (de *minne*, amor en alemán medio) de los siglos XII y XIII, cuya obra fue perpetuada por los *meistersinger* (miembros de las cofradías de cantores de la ciudad) a partir del siglo XIV. El amor caballeresco y cortés produjo millares de poesías amorosas, de las que se hace eco Wagner en sus obras *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda* y *Parsifal*.

Por lo que respecta a la Iglesia, la música continuó siendo un arte devoto y durante siglos la música eclesiástica se perpetuó como un imperio de la palabra. Dado que no tenía sentido recitar distintas palabras de forma simultánea, la música eclesiástica siguió siendo monofónica. Esta música «de una sola voz» era la contrapartida de la arquitectura románica, la arquitectura de la basílica, de líneas sencillas y netas. En el canto gregoriano, música de unisonancia, una voz sin la resonancia del acompañamiento instrumental seguía la línea de la palabra.

Pero el futuro de la música occidental estaba en la polifonía. Bach, Beethoven o Chopin no podrían haber existido sin una música de numerosas voces y muchas partes simultáneas. ¿Cómo se impuso en la música occidental esta idea revolucionaria crucial, que conocemos comúnmente con el nombre de armonía? Parece que surgió de alguna forma del canto gregoriano, y la idea primitiva debió de ser alimentada por la riqueza de la melodía gregoriana. Tal vez la polifonía surgió de forma natural cuando diferentes cantores cantaban las mismas palabras simultáneamente, cada uno en el tono en que se sentía más a gusto. Esto haría de los orígenes de la polifonía, «la música de múltiples voces», otro ejemplo de la palabra de vanguardia.

El nacimiento de la polifonía aparece registrado en el renacimiento carolingio hacia el año 900, en un libro titulado *Música enchiriadis* (Manual de música), cuyo autor fue tal vez Hucbald de Saint-Amand (¿840-930?), un monje benedictino del norte de Francia. Pero la polifonía que menciona ya en uso no es todavía una composición libre, sino que se toma una melodía del repertorio del canto gregoriano y se añade otra melodía. La melodía gregoriana, el *cantus firmus* o «canto fijo», sería, pues, la base de la nueva polifonía durante trescientos años. En un principio se conseguía la polifonía haciendo que un segundo cantor repitiera la melodía en la quinta o la cuarta menor. Otros cantores podían unirse repitiendo cualquiera de esas partes en la octava.

«Organum» fue el nombre que se dio a esta primitiva polifonía. Tal vez procedía del griego y describía el intervalo para la segunda voz porque la segunda «voz» se interpretaba en el órgano. Cuando el papa Juan XXII prohibió la polifonía en la Iglesia en el año 1332, permitió sin embargo esta forma sencilla llamada «organum paralelo». La *Música enchiriadis* ya había descrito el «organum convergente», en el que dos cantores del organum paralelo empezaban y terminaban al unísono. Cuando apareció el organum libre a finales del siglo XI los intervalos entre las voces variaron. A veces, las diferentes partes se movían en direcciones contrarias y mientras el *cantus*

firrnus descendía, la otra voz subía. Otras veces las partes se cruzaban, situando la melodía gregoriana por encima o por debajo de la otra parte. Se abría aquí una nueva libertad para el ingenio musical, sin abandonar todavía la melodía gregoriana fundamental de la palabra.

Cuando pasó el temido año 1000 sin que se produjera el fin del mundo, los cristianos de Occidente cobraron nuevos ímpetus. Del siglo XI se conservan más de 160 *organa* y el siglo XII contempló la elaboración de la música polifónica en el monasterio de San Marcial en Limoges, en el sur de Francia. Este estilo de San Marcial, «organum melismático», adornaba la voz adicional con grupos de notas frente a una sola nota de la melodía gregoriana. Entonces, el cantor del *cantus firmus* tenía que sostener la nota hasta que el otro cantor había completado su grupo de notas, en ocasiones hasta veinte. Al tener que sostener su única nota, comenzó a denominársele (por el latín *tenere*) como el tenor, el cantor de las notas sostenidas. Sostenía también la melodía gregoriana. Se introdujeron atractivas variaciones cuando el *cantus firmus* podía descender desde su posición elevada, mientras que la voz superior desarrollaba sus propias melodías. Aunque en un principio improvisaba, la voz añadida comenzó a atenerse a sus propias normas.

Antes incluso de que se construyera la primera iglesia gótica, vemos cómo la música de la palabra comenzaba a mostrar un alegre espíritu gótico. En la polifonía distintas voces simultáneas marchaban por sendas melódicas diferentes. Como ocurrió con la arquitectura gótica, este fenómeno se produjo primero en el norte de Francia. La polifonía se desarrolló en el siglo XIII, en la escuela de canto de Notre-Dame de París, a través del motete, que exhibía una rica variación. Los dirigentes eclesiásticos veían con malos ojos la polifonía, en cualquiera de sus formas, porque «la música desorganizada» corrompía la sencilla melodía gregoriana con un lascivo espíritu secular. Pero el espíritu gótico, que estaba reconstruyendo la música occidental con melodías cada vez más complejas, habría de reconstruir las iglesias de la cristiandad.

La arquitectura de la luz

Los griegos habían realizado una arquitectura de monumentos al aire libre y de los romanos procedía una arquitectura de los espacios interiores. En la Europa occidental de la Baja Edad Media se manifestó el primer estilo arquitectónico nuevo desde hacía un milenio, cuya característica más destacada sería la luz. Quienes lo contemplaron por primera vez a comienzos del siglo XII en Saint-Denis, en las proximidades de París, le dieron el nombre de arquitectura moderna (*opus modernum*). Luego, Vasari y otros arquitectos del Renacimiento italiano discípulos de Vitrubio lo bautizaron con el nombre de gótico, por los trabajadores locales, que no eran romanos, y para denotar la idea de moderno en el sentido más negativo de la palabra. El término «gótico» se

utilizaba en sentido despectivo para referirse a los bárbaros que, varios siglos antes, habían invadido la Europa occidental y destruido los grandes monumentos del imperio romano. En la gran época del arte gótico nadie se consideraba gótico.

Sin embargo, el término ha quedado ligado de forma indeleble al arte de la Europa occidental y septentrional entre los siglos XII y XVI. Paradójicamente, ahora evoca un espíritu creativo liberador, aunque oscurece la intensa utilización que hacía el nuevo estilo artístico del que era su elemento esencial, la luz. El término «gótico» evoca imágenes de oscuridad que lo convertirían en el título de una literatura de misterio. Para comprender la singularidad de la arquitectura que rompió el molde europeo e inauguró una nueva era en la arquitectura occidental, es necesario saber qué pensaban de la luz sus creadores y cómo la utilizaron y por qué y cómo eligieron ese elemento esquivo e inmaterial para su arquitectura.

¿Qué puede ser más evidente que el hecho de que la luz es la fuente de toda la belleza visual? Dionisio el Areopagita, a quien convirtió al cristianismo el propio san Pablo y que fue el fundador de la iglesia de Saint-Denis, había convertido este hecho evidente en un principio de teología. En su *Jerarquía celestial* Dionisio describía a Dios como la luz absoluta y a la luz como la fuerza creativa del universo. Dante le situaría en la cumbre de su *Paraíso* porque en su libro Dionisio había mostrado el camino para ascender hasta Dios. Los teólogos utilizaban el término anagógico (ascendente) para referirse a este enfoque. Así pues, los elementos que embellecían una iglesia debían ser una mera ayuda para trasladarse «de lo material a lo inmaterial», de los fieles a Dios, «el Padre de las luces», y Cristo, «el primer resplandor» que revela al Padre al mundo.

La arquitectura gótica de la luz dejaría su impronta en la arquitectura pública moderna de Occidente, en nuestros palacios, parlamentos y universidades. La primera gran obra de la arquitectura de la luz hay que atribuirla a la imaginación del estadista-arquitecto francés Suger (¿1081?-1151), abad de Saint-Denis. Suger encarnaría en un edificio la teología «ascendente» de Dionisio el Areopagita y haría patentes las oportunidades que existían en la Iglesia para que los hombres de talento ascendieran desde su situación humilde a ocupar una posición de privilegio en la cristiandad occidental.

Suger, nacido en el seno de una familia de campesinos en las proximidades de París, fue ofrecido como oblato por sus padres en el monasterio de Saint-Denis, para que abrazara la vida monástica. A su debido tiempo se convirtió en monje y fue elegido abad en 1122. La abadía sería su hogar hasta su muerte, ocurrida en 1151. Suger consideraba al monarca de Francia como su padre y frecuentemente se refería a la abadía de Saint-Denis como a su madre. Suger se enorgullecía de su origen humilde: «Yo, el mendigo, a quien la fuerte mano del Señor ha elevado desde el estercolero». Como hijo adoptado de Saint-Denis, creía pertenecer a la Iglesia y que, por tanto, la Iglesia le pertenecía a él. Esto ayuda a explicar también el atractivo que ejercían sobre él la magnificencia y el lujo de su iglesia en una época de ascetismo

militante. Se decía que su corta estatura, como en los casos de Erasmo, Mozart y Napoleón, reforzaba su ambición. Como señaló un amigo suyo en su epitafio:

Pequeño de cuerpo y de familia, constreñido por una doble pequeñez, se negó,
en su pequeñez, a ser un hombre pequeño.

Por fortuna para él, tuvo como compañero en la escuela de Saint-Denis a Luis Capeto, que más tarde sería el monarca Luis VI. Suger sería el confidente del rey y su devoción patriótica a la monarquía francesa se reforzaba con el afecto personal.

San Denis había predicado el cristianismo en Francia en el siglo III y fue el primer obispo de París. Al parecer, fue martirizado y enterrado en el lugar que posteriormente sería un distrito de París que llevaría su nombre. En el año 775, Carlomagno asistió a la consagración de una nueva iglesia y, como san Denis fue reconocido como santo patrono de la monarquía francesa, se concedió a la abadía el rentable privilegio de celebrar ferias que llevaban el nombre del santo protector. En un legendario viaje a Tierra Santa, Carlomagno había conseguido las reliquias sagradas que fueron depositadas en Saint-Denis. En el siglo XI, el monasterio benedictino allí existente era el más importante de Francia y, tal vez, de toda Europa.

Mientras tanto, la dinastía capeta, fundada en el año 987 por el ambicioso Hugo Capeto (940-996), estableció los fundamentos de la monarquía francesa moderna, con instituciones que perduraron hasta 1789. Hugo el Grande fue enterrado en la iglesia abacial, que desde entonces fue el lugar de enterramiento de todos los reyes franceses, el santuario de la monarquía. Sólo tres monarcas de Francia —Felipe I, Luis VII y Luis XI— serían enterrados en otro lugar. La abadía se convirtió en un símbolo de la sanción divina para los reyes franceses y del apoyo de la institución real a la Iglesia. Desde que adquirió la condición de abadía «real» quedó exenta de los derechos feudales y sólo estaba sometida al rey.

Pero las grandes tradiciones de la corona y el cetro no eran suficientes para crear un nuevo estilo arquitectónico, para lo cual hacía falta un constructor inspirado. Por fortuna para el arte occidental esa persona era el abad Suger y la iglesia a la que fue llamado tenía que ser reconstruida y ampliada. Hay que considerar también afortunado el hecho de que en un periodo de encendidas controversias teológicas, Suger eligiera un prudente camino intermedio entre la mística y el racionalismo. Dos célebres contemporáneos suyos, Bernardo de Claraval (1090-1153) y Pedro Abelardo (1079-1142), encarnan nítidamente esos dos caminos divergentes. Para san Bernardo, místico ferviente y «purificador» de monasterios, conocido como el Taumaturgo de Occidente, una iglesia adornada con oro y plata y con vidrieras de colores era una sinagoga de Satán. El clero, afirmaba, debía ser un modelo de caridad y sencillez, evitando la vía de la «curiosidad escandalosa». Ese era precisamente el camino que seguía el enemigo declarado de Bernardo de Claraval, Abelardo, profeta del racionalismo y fundador de la teología escolástica. Pero el camino que seguía Abelardo le llevaría también a Saint-Denis, adonde atrajo a numerosos estudiantes,

entre los que se contaba Eloísa. El fruto de la relación amorosa entre Abelardo y Eloísa fue un hijo, después de cuyo nacimiento contrajeron matrimonio en secreto. El protector de Eloísa, sintiéndose ultrajado, decidió tomar venganza y contrató a unos rufianes que castraron a Abelardo. Después de sufrir esta humillación pública, Abelardo se retiró al monasterio benedictino de Saint-Denis, donde escribió su libro titulado *Sí y no* (*Sic et non*). Ateniéndose a su arriesgada máxima que afirmaba «la duda nos induce a plantear preguntas y a través de éstas descubrimos la verdad», dio respuesta a las 158 preguntas clave de la teología cristiana.

La siguiente obra de Abelardo, la *Teología*, que versaba sobre la doctrina de la Santísima Trinidad, fue quemada al ser considerada herética, pues desacreditaba temerariamente la más sagrada tradición de la abadía. Abelardo intentaba demostrar que, en contra de la creencia común, el santo patrono de la abadía y de toda Francia no era el personaje bíblico Denis de Atenas (o Dionisio el Areopagita), que había sido convertido por san Pablo. Los monjes de Saint-Denis se sintieron hasta tal punto ultrajados que Suger, que acababa de ser elegido abad de Saint-Denis, concedió a Abelardo el permiso necesario —cosa inhabitual— para abandonar la abadía, a condición de que no ingresara como monje en ninguna otra casa religiosa.

Ya cuando estaba en la veintena, Suger había impresionado a sus superiores en Saint-Denis por su inteligencia pragmática. Su abad y su amigo el rey Luis VI le enviaron a realizar delicadas misiones diplomáticas. Luego, en 1122 fue elegido para suceder al abad, cuya negligente administración era objeto de duras críticas. Suger se jactaba de haber reformado la vida de la abadía «pacíficamente, sin escándalo y desorden entre los hermanos, aunque no estaban acostumbrados a ello». Dio ejemplo de moderación comiendo carne solamente cuando estaba enfermo, bebiendo siempre vino mezclado con agua y eligiendo unos alimentos que «no eran ni demasiado bastos ni demasiado refinados».

Pero cuando Suger dedicó su atención al decrepito edificio de la iglesia abacial no fue, ciertamente, moderado. ¿Acaso la casa de Dios, preguntó Suger, no debía ser la «imagen del cielo»? Pidió entonces que «se utilizaran cálices sagrados, piedras preciosas y todo lo que es más valioso de cuantas cosas han sido creadas, con absoluta reverencia y devoción, para recibir la sangre de Cristo». La cruz de Saint-Denis difícilmente podía haber contenido más piedras preciosas. A continuación, Suger dedicó su atención a la belleza de la luz, sin la cual no existía realmente la belleza. Suger se sentía cautivado por la teología ambiciosa de Dionisio, el supuesto fundador de Saint-Denis, que describía a Dios como la luz absoluta y a la luz como la fuerza creativa del universo.

Es preciso no olvidar que la obra de Suger no se sitúa en la perspectiva de la arquitectura de luz y de muros de vidrio de finales del siglo XX, sino en la del siglo XII, dominado por el románico de sólidos muros, gruesas columnas y bóvedas de cañón. Si bien es cierto que la arquitectura gótica de Suger no inundaba de luz el interior de la iglesia, creó en cambio nuevos efectos de luz únicos y melodramáticos.

Saint-Denis ofreció a Suger su oportunidad providencial. En 1124, sólo dos años después de haber sido designado abad, la abadía alcanzó una nueva y simbólica situación de preeminencia. El rey Luis VI, ante la amenaza de invasión del emperador del Sacro Imperio, Enrique V, y del rey Enrique I de Inglaterra, acudió presuroso a Saint-Denis a invocar la protección del santo patrono. Allí recibió el estandarte de Saint-Denis, la «oriflama» que tenía forma de llama y era de color anaranjado y que se convirtió en el estandarte real. Según la costumbre feudal esto convertía al rey en vasallo del abad, que representaba al santo y, en palabras del propio monarca, la abadía se convirtió en «la capital del reino». Luis VI depositó allí la corona de su padre, Felipe I, que, según afirmó, correspondía legítimamente al santo. A partir de entonces, Saint-Denis sería el lugar de enterramiento de los monarcas franceses, el depositario tradicional de la corona de Francia, y el abad obtuvo la facultad de consagrar a los futuros reyes. Por otra parte, Luis VI concedió a la abadía el derecho de albergar una nueva feria en honor de Saint-Denis, que sería una de las más lucrativas de la Edad Media.

Oleadas de peregrinos acudían a Saint-Denis. «La aflicción de las mujeres —relata Suger— era tan grande y tan intolerable que podía verse con horror cómo, estrujadas por una masa de hombres fuertes como en una prensa de vino, exhibían un rostro exangüe como en una muerte imaginada. Cómo emitían terribles chillidos como si estuvieran pariendo; cómo varias de ellas, tristemente pisoteadas [pero luego] alzadas con la piadosa ayuda de algunos hombres por sobre las cabezas de la multitud, avanzaban como si caminaran por el suelo». Suger hizo de su abadía un archivo real y escribió una biografía de Luis VI. Pero lo más interesante es que nos ha dejado la historia de la planificación, construcción y consagración de la reconstruida iglesia abacial de Saint-Denis, lo que le ha permitido ocupar el lugar de pionero en la historiografía.

La decisión real que convertía a Saint-Denis en la capital religiosa de Francia constituyó el momento propicio para reconstruir y ampliar la iglesia. Suger inició una campaña para obtener fondos como la que podría hacerse en nuestra época. Sólo una cuarta parte del dinero utilizado para la renovación procedía de los ingresos ordinarios de la abadía. Suger consiguió el resto de los fondos del incremento de los beneficios de las propiedades que había mejorado, de los ingresos de las ferias y de una serie de donantes a quienes se les prometía la intercesión personal del santo si realizaban una donación suficiente. Además, a algunos de esos donantes se les concedía el título de *frankus S. Dionysii*, que en algún momento se sugirió que podría ser el origen del nombre de Francia. La campaña se prolongó durante trece años antes de que comenzaran las obras. Cuando Luis VII sucedió a su padre en 1137, Suger dejó de formar parte de la administración real, lo cual le permitió disponer del tiempo necesario para escribir su crónica histórica y para la reconstrucción de la abadía.

En la época de Suger, y por fortuna para el futuro del arte en Europa, la île-de-France —región de la zona central del norte de Francia que era el centro político

desde hacía mucho tiempo— no poseía un estilo arquitectónico propio. Ello obligó a Suger a partir de cero al realizar la planificación de la nueva iglesia. El hecho de no ser arquitecto le otorgaba la ventaja adicional de no estar constreñido por inhibiciones profesionales y normas convencionales. De hecho, nunca había visto los dos «modelos» que ocupaban su imaginación, Santa Sofía de Constantinopla y el templo bíblico de Salomón en Jerusalén. Afortunadamente, con la actitud libre del aficionado y la milagrosa colaboración de Dios, Suger fue capaz de encarnar la teología trascendente de su santo patrono en la nueva iglesia de Saint-Denis y, al mismo tiempo, creó los rasgos distintivos del gótico, bóvedas de nervios para sostener la cubierta abovedada sin necesidad de construir gruesos muros, tres portales con una rica decoración de piedra tallada y un rosetón en la parte occidental, deambulatorios y capillas resplandecientes gracias a la luz de las vidrieras, y la estructura del ábside (deambulatorio, coro y capilla) que se apoyaban en puntos de manipostería en lugar de en sólidos muros. Los feligreses que entraban en la iglesia observaban tan sólo una estructura esquelética animada por la luz de las vidrieras.

Para alcanzar esos objetivos la iglesia sería reconstruida en tres fases según un plan que Suger fue ideando gradualmente, a medida que conseguía nuevos recursos. Primero pensó en importar columnas de Roma «a través del Mediterráneo, luego por el canal de la Mancha y por los sinuosos meandros del Sena». Pero eso resultó innecesario. «Gracias a un regalo de Dios se descubrió una nueva cantera, de la que se obtenía una piedra muy sólida, como nunca se habían encontrado en esas regiones, ni en cantidad ni en calidad. Pronto llegó una multitud de hábiles albañiles, picapedreros, escultores y otros trabajadores, de manera que —de esta forma y de otras— la divinidad nos liberó de nuestros temores».

El extremo occidental, que es la entrada de la iglesia, comenzado en 1137 y terminado en 1140, en el que se alargaba la antigua nave un 40 por 100, se construyó con piedra procedente de la cantera milagrosa. Era un símbolo de la autoridad real, así como el extremo oriental anunciaba la autoridad del clero. Allí se añadió un sorprendente elemento nuevo, un rosetón de vidrio coloreado que coronaba tres portadas ricamente talladas. Las almenas que remataban la fachada subrayaban la posición de san Denis como aguerrido protector de la monarquía. Los tres arcos de la entrada, que para Suger representaban a la Trinidad, recordaban también al arco de Constantino en Roma, a través del cual pasaba el emperador triunfante a modo de purificación mientras avanzaba para ser recibido como una divinidad.

Antes de completar las torres de la fachada occidental, Suger decidió, improvisadamente, centrarse en el coro, en el extremo oriental, dejando para más adelante la nave que conectaba ambas secciones. En 1140 comenzó la construcción de la parte más original, intrincada y audaz de su plan, la primera estructura verdaderamente gótica. Sólo se tardaron tres años y tres meses en terminar completamente el coro. Los estilos normando y románico se habían caracterizado por pilares y columnas masivas, pesados muros, arcos de medio punto, bóvedas de cañón

y por la escasez de ventanas, aspectos que definían claramente el espacio interior. Era una arquitectura rotunda, sólida, para la iglesia fortaleza, la iglesia militante. Un nuevo «esqueleto» luminoso de piedra hablaba de una Iglesia que ya no estaba a la defensiva, sino que se elevaba en la oración hacia Dios y se abría de forma triunfante al mundo en una arquitectura de luz. El sencillo elemento de ingeniería que introdujo Suger en el coro y que hizo que esto fuera posible es la bóveda de crucería. La existencia de delgados nervios de piedra que soportaban la bóveda permitían abrir ventanas más amplias en los muros. Suger utilizó esas nervaduras para separar las nueve capillas laterales iluminadas por 16 vidrieras, que permitían el paso de una luz multicolor que se reflejaba en el suelo pulimentado de mosaico y en el deslumbrante altar adornado de oro y piedras preciosas. «Todo el presbiterio —se jactaba Suger— está así impregnado de una luz maravillosa y continua que penetra a través de las más sagradas ventanas».

No ha de sorprender que los asombrados peregrinos y feligreses dedicaran a estas obras francesas (*opere francigena*) el calificativo de arquitectura moderna (*opus modernum*). La entrada de la parte occidental, el nártex, con sus formas claramente definidas (arcos de piedra tallada, rosetón y almenas) eran tan sólo una especie de prolegómeno del coro plenamente gótico, donde un delgado marco de piedra era como una invitación a la luz polícroma. El coro construido por Suger contrastaba con los muros sólidos, las bóvedas de arista y los espacios cerrados de la cripta románica.

Los dos extremos de la iglesia reconstruida debían unirse por medio de una nave, que Suger incluyó en el plano pero que nunca terminó. La leyenda según la cual Cristo había santificado personalmente los muros originales hizo que Suger se resistiera a demolerlos para luego reconstruirlos. Primero había decorado los muros de la nave con frescos que no tenían cabida en la nueva arquitectura gótica de muros transparentes. La tercera fase de la reconstrucción, que sería terminada después de la muerte de Suger, suponía trasladar las bóvedas de crucería y los muros luminosos del coro al resto de la iglesia. Probablemente, la nave central de Notre-Dame de París muestra lo que pensaba realizar.

Dios acudió de nuevo en ayuda cuando era imposible encontrar las enormes vigas de madera necesarias para ligar la estructura. Suger dirigió personalmente la búsqueda en los bosques. «Para asombro de todos, especialmente de la gente del lugar, a la hora nona, o antes, ya habíamos encontrado por entre los matorrales, en la profundidad de los bosques y los laberintos densos y espinosos doce troncos (pues necesitábamos un número tan elevado)... para gloria y alabanza de Jesús, nuestro Señor, que los había protegido de los saqueadores y los había reservado para Él y para los santos mártires, porque así lo deseaba». Una terrible tormenta que se desencadenó mientras progresaba la construcción destruyó las mejores casas y las torres de piedra de las proximidades, pero «no pudo dañar esos arcos aislados, recientemente construidos, que se tambaleaban en el aire, porque la alejó el poder de Dios». Todos cuantos trabajaban en la obra, afirmó Suger, se elevarían por encima de

la teología terrena y serían bendecidos al poder obtener la visión de la armonía divina. Los constructores serían «edificados». Deslumbrado por el éxito conseguido al colmar las esperanzas de Dionisio, Suger describió los sentimientos que le embargaban cuando finalmente contempló el altar mayor.

Cuando —como consecuencia de mi deleite en la belleza de la casa de Dios— el encanto de las piedras multicolores me aleja de las cuitas externas y la meditación me induce a reflexionar transfiriendo lo material en lo inmaterial, sobre la diversidad de las ciudades sagradas, me parece verme habitando en un extraño lugar del universo que no existe enteramente en el cieno de la tierra, ni enteramente en la pureza del cielo; y que, por la gracia de Dios, puedo ser transportado desde este mundo inferior a ese mundo superior de forma anagógica.

Con ocasión de la consagración de la iglesia y la dedicación del coro, que tuvo lugar el 14 de junio de 1144, el monarca Luis VII encabezó una procesión de las reliquias en presencia de Leonor de Aquitania, cinco arzobispos y los nobles del reino. Recrearon así la primera consagración legendaria de la Iglesia cuando el propio Cristo encabezó una jerarquía celestial de santos y ángeles. La ceremonia selló el vínculo existente entre el monarca y Saint-Denis y la paz entre el rey Luis VII y sus vasallos feudales.

A pesar de la oposición de Suger, Bernardo de Claraval persuadió al monarca para que realizara como penitencia una cruzada a Tierra Santa. Cuando partió para esa segunda cruzada, que resultaría desastrosa, el rey dejó la corona y la administración del reino en manos de Suger. Durante la ausencia del monarca, el polifacético abad reformó el gobierno y el sistema fiscal, acabó con la guerra civil y se convirtió así (en palabras de Luis VII) en el *Père de la Patrie*. Cuando regresó el monarca, derrotado y humillado, tristemente enemistado con su esposa Leonor, Suger resistió las tentaciones y devolvió la corona. Cuando le sobrevino la muerte, en 1151, el infatigable Suger encarnaba la larga y gloriosa dinastía de los Capetos en Saint-Denis, que se convirtió en el arquetipo de las catedrales francesas, que podría contemplarse posteriormente con toda brillantez en París, Chartres, Reims y Amiens.

La luz que penetraba por las vidrieras sería un rasgo distintivo del gótico en las iglesias medievales que se construyeron posteriormente. También en ello fue Suger el pionero. Las vidrieras para las que Saint-Denis serviría como prototipo, precedieron en casi un siglo a los grandes progresos técnicos que se produjeron en el arte del trabajo del vidrio, que permitirían obtener láminas más finas y una gama más amplia de colores. Pero estos progresos inducirían a los artistas de las vidrieras a competir con los pintores, perdiendo así el vigor primitivo que se aprecia en las vidrieras de Saint-Denis. Afortunadamente, la misma tosquedad del vidrio de comienzos del siglo XII le hacía resultar interesante. Como en la arquitectura, no existía todavía un estilo local en la Ile-de-France por lo que respecta a las vidrieras. Suger contrató «a numerosos maestros» en el arte de las vidrieras, procedentes de muy diversas regiones, como hizo también en el caso de los fundidores de bronce, orfebres y esmaltadores de los valles del Rin y del Mosa, los albañiles y canteros del norte y

suroeste de Francia y los mosaístas de Italia, a los que había conocido durante sus viajes de carácter diplomático. En su taller internacional se crearon efectos luminosos mucho más bellos que los de las pequeñas ventanas de los edificios carolingios y románicos. Por primera vez en las vidrieras de Saint-Denis se utilizaron una serie de medallones para contar una historia. Estas vidrieras narrativas iluminaban la vida de Moisés, narraban alegorías de las epístolas de san Pablo y representaban la vara de Jesé (incluyendo una figura de Suger postrado ante la Virgen).

«La torpe mente se eleva hacia la verdad a través de lo material», rezaba la inscripción que Suger había realizado en las puertas de bronce de la entrada occidental. «Y, al ver esta luz, resucita de su estado de perturbación anterior». En el siglo siguiente, un obispo francés, Gulielmus Durandus de Mende (¿1237?-1296) explicó en su *Rationale Divinorum Officiorum* la singular función que desempeñaban las vidrieras en esa arquitectura de la luz. «Las vidrieras de una iglesia son las Sagradas Escrituras que alejan el viento y la lluvia, es decir, todo cuanto es dañino, pero transmiten la luz del verdadero sol, es decir, Dios, hacia los corazones de los fieles».

Esa luz nunca alcanzó a las hordas revolucionarias de París que llegaron a Saint-Denis en octubre de 1793. Obedeciendo la orden de «destruir de forma implacable» ese monumento al poder monárquico, devastaron la obra de Suger. Un pintor francés, Hubert Robert (1733-1808), glosó ese episodio en su obra *La violation des caveaux de Saint-Denis*. El edificio fue totalmente abandonado, profanado por las aves de paso y por la lluvia, y las vidrieras que aún quedaban se convirtieron en un objetivo apetecido de los «preservadores» de antigüedades. Sería difícil decir quién causó más daño a Saint-Denis, si los enemigos de la monarquía o los admiradores del gótico. Las vidrieras que habían sobrevivido a los hugonotes y a la revolución fueron destruidas, en su mayor parte, en 1799 por el diligente Alexandre Lenoir (1762-1839), quien se autodesignó salvador del arte francés y que se llevó de Saint-Denis 140 paneles de las vidrieras originales para su Musée des Monuments Français de París. Sólo 31 de ellas fueron sustituidas y el resto resultaron destruidas en el camino hacia París en un carro de bueyes o fueron vendidas por Lenoir a coleccionistas extranjeros.

Irónicamente, la obra de «preservación» de Lenoir fue un importante elemento inspirador de la glorificación del cristianismo que realizó Chateaubriand en *El genio del cristianismo* (1802) y alimentó el movimiento romántico, que llevó a la representación errónea del espíritu gótico. Así como Piranesi había transformado los fragmentos de las obras clásicas en oscuras imágenes románticas, Chateaubriand convirtió el gótico de Suger en algo totalmente contrario a la teología ascendente de la luz.

Las sombras del santuario, las oscuras naves, los pasajes secretos, las puertas bajas, todo ello evoca en una iglesia gótica los laberintos de los bosques; todo ello nos hace conscientes del temor reverencial religioso, de los misterios y de la divinidad... El arquitecto cristiano, no contento con construir bosques, deseaba, por así decirlo, imitar sus murmullos, y con ayuda del órgano y de las lámparas colgantes de bronce ha asociado con el templo gótico el ruido del viento y el trueno que retumba en las profundidades

del bosque.

Goethe, que afirmaba que la arquitectura era «música congelada», siguió la línea marcada por Chateaubriand y encontró sus propios matices góticos en los bosques alemanes. Otro tanto hicieron las grandes figuras de la literatura francesa. En *Nuestra Señora de París*, Victor Hugo (1802-1885) hizo de la desfigurada iglesia gótica su Quasimodo arquitectónico; y el historiador Jules Michelet (1798-1874) consideraba a la naturaleza progenitora del gótico.

Aventuras en la muerte

No es un hecho casual que un hombre que estuvo exiliado de por vida de su ciudad natal compusiera una epopeya del exilio del hombre de la vida a la muerte. El año 1300, que el enérgico papa Bonifacio VIII había designado como primer año jubilar de la Iglesia católica, fue un año de malos presagios para Dante (1265-1321), que contaba a la sazón 31 años de edad. Ese año había sido elegido para desempeñar el más alto cargo en la república de Florencia. «Todos mis infortunios y todas mis desgracias —afirmó Dante— tuvieron su origen en tan desafortunada elección». Víctima del enfrentamiento entre el papa y el emperador, fue exiliado en 1302 sobre la base de falsas acusaciones de corrupción en el cargo, conspiración contra el papa y traición a la república de Florencia. Ante la amenaza de que si regresaba sería quemado en la hoguera, no osó volver a poner el pie en su amada Florencia durante los veinte años restantes de su vida.

La meteórica pero desafortunada promoción de Dante se había debido a su indudable talento, a su energía en el desempeño de los cargos públicos y a sus buenos contactos. Nació en 1265 en el seno de una prosaica familia de comerciantes, los Alighieri (Dante era una contracción de Durante). Su padre estaba al frente del negocio de préstamo familiar y Dante creció confortablemente en el contexto de la economía en expansión de Florencia. Dante, que era hijo único, experimentó el dolor de la muerte de su madre cuando aún no tenía doce años. Su padre contrajo segundas nupcias y Dante se crió en la segunda familia de su padre. Leyó a los clásicos latinos y a santo Tomás de Aquino, pero no aprendió el griego. Dentro de la comunidad literaria cosmopolita de Florencia tuvo la fortuna de tener como mentor a Brunetto Latini (¿1212-1294?), uno de los principales líderes del partido güelfo (papal), que había regresado de París poseído de un gran entusiasmo por la literatura. Brunetto apadrinó al inteligente joven Dante, que más adelante mostró su reconocimiento hacia este hombre que le había enseñado «cómo el hombre se hace eterno» a través de la palabra escrita.

La desgracia personal de Dante se produjo cuando entró en Florencia en 1301 Carlos de Valois, hermano del rey de Francia, so pretexto de mantener la paz entre las facciones enfrentadas del partido güelfo. Dante se hallaba en Roma negociando el

apoyo del papa Bonifacio VIII a la independencia de la ciudad. Cuando regresó a Florencia sin haber coronado con el éxito su misión fue detenido. Su amargo exilio aparece descrito en la profecía de su antepasada Cacciaguida, a quien encuentra en el *Paraíso*. «Tú abandonarás todas las cosas que más entrañablemente amas; y éste es el primer dardo que arroja el arco del destierro. Tú probarás cuán amargo es el pan ajeno y cuán duro camino el subir y bajar las escaleras de otros. Y lo que más te pesará será la compañía estúpida y malvada... para ti será más laudable haberte separado completamente de ella». Dante, proscrito de su ciudad natal, no tenía dificultades para imaginar el exilio del cristiano medieval hacia la vida después de la muerte, un lugar de recompensas y castigos eternos. Dante sufriría un doble exilio, de la ciudad a la que amaba y de la mujer amada.

El amor cortés, que resulta extraño para la mentalidad moderna, era una fértil institución de la Edad Media tardía, aunque en modo alguno pueda ser motivo de inspiración para los amantes actuales. La relación de un amante galante con su dama se parecía a la que existía entre el vasallo feudal y su señor. El sentimiento aparece por primera vez en los trovadores del sur de Francia a finales del siglo XI. El amante al que ensalzaban obedecía cualquier deseo de su dama, y no la llamaba «mi dama» sino *midons* («mi señor» en provenzal) y cumplía cualquier deseo de su dama por trivial o peligroso que pudiera ser. El objeto del amor cortés medieval era siempre la esposa de otro hombre. No ha de sorprender que en ese momento el amor sexual fuera una experiencia extramatrimonial, pues entre las clases cortesanas el matrimonio era una fría transacción que sancionaba una alianza o garantizaba la obtención de una dote.

Los autores medievales habían explotado la herencia de los clásicos. El popular *Ars amatoria* del poeta romano Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) explicaba cómo conquistar a las mujeres de vida alegre y también instruía a la mujer sobre la forma de seducir al hombre. Desde el punto de vista de Ovidio era un axioma que no podía existir amor entre el marido y la esposa. El «mal interpretado Ovidio» (en expresión de C. S. Lewis) fue mezclado con el culto de la Virgen María y adornado con elementos médicos y místicos árabes. En la época de Dante, las instituciones y la tradición del amor cortés estaban ya bien establecidas. La dama que sería «juez», su Beatriz, era la dama del amor cortés.

El amor cortés, como la vida de ultratumba medieval, situaba a los amantes, en la tierra, en otra especie de exilio. El modo en que Dante conjuga de forma poética el amor cortés y el amor de Dios, ninguno de los cuales podía ser consumado en esta vida, merecieron el elogio de Yeats, que lo calificó como «la imaginación más poderosa de la cristiandad». La «síntesis medieval» de Dante aglutinaba las distintas formas de amor que dominaban su época. Su *Divina comedia* describe la vida en la muerte que dramatizaba las esperanzas cristianas y su *Vita nuova* describiría la nueva vida que procedía del amor terrenal no realizado.

Según Dante, la experiencia que le dio una «nueva vida» la vivió cuando

solamente tenía nueve años, en la primavera de 1274. En aquel momento, al ver por primera vez a Beatriz, de nueve años de edad, «se apareció ante mis ojos la esplendorosa dama de mis pensamientos... vestida con los colores más nobles, un tenue y ligero carmesí, su cintura ceñida con un cinturón y embellecida en la forma más adecuada para su tierna edad». Su pulso se aceleraba y temblaba al recordar las palabras de Homero: «No parecía la hija de un hombre mortal sino de Dios». Nueve años pasaron antes de que volviera a verla, cuando ambos tenían ya 18 años, y tuvo la fortuna de verla entre otras mujeres, «ataviada con un vestido del más puro color blanco». Era la hora nona del día cuando «me saludó de tal forma que me pareció contemplar el terreno supremo de la felicidad». Desde entonces no dejó nunca de pensar y soñar en ella, pero ponía buen cuidado en mantener su amor en secreto. Cuando la veía en medio de un grupo fijaba su mirada en otra mujer para que nadie pudiera detectar su pasión.

Probablemente, Beatriz es una mujer real, Beatriz Portinari, hija de un banquero florentino. En 1287 contrajo matrimonio con Simone de Bardi, perteneciente a una familia de banqueros más poderosa. Al parecer, Dante no tuvo nunca contacto físico con ella.

Entretanto, cuando tenía doce años Dante fue prometido por su familia a Gemma Donati, una persona adecuada perteneciente a una familia noble güelfa. Tras nueve años de compromiso, su familia arregló el matrimonio hacia 1298. Se decía que lo hicieron para aliviar las penas de Dante, que todavía lloraba la muerte de Beatriz, ocurrida ocho años antes. Naturalmente, otro motivo era dotar de un heredero a la familia Alighieri.

Boccaccio, admirador de Dante, describe esa relación desdichada:

Antes Dante solía pasar su tiempo, cuando lo deseaba, dedicado a los estudios que tanto le interesaban y conversaba con reyes y príncipes, discutía con filósofos y frecuentaba la compañía de poetas, cuyas penas compartía y así aliviaba la suya propia. Ahora, cuando así lo deseaba su nueva dama, tenía que abandonar tan distinguida compañía y soportar la conversación de las mujeres, y para evitar una vejación aún peor no sólo tenía que aceptar sus opiniones, sino incluso aprobarlas en contra de lo que pensaba... Él, acostumbrado a reír o llorar, cantar o suspirar, cuando así lo deseaba o cuando unos pensamientos dolorosos le impulsaban a hacerlo, ahora no podía hacerlo o, si se atrevía, debía dar cuenta a su dama de todas sus emociones, incluso de todos sus suspiros. ¡Qué terrible hastío tener que vivir día a día y luego envejecer y morir en compañía de un ser tan receloso!

Tuvieron cuatro hijos, pero Dante ni siquiera menciona a su esposa en sus obras. Cuando fue exiliado de Florencia, Dante dejó allí a Gemma y no volvió a verla nunca.

La muerte de su etérea Beatriz, cuya simple contemplación le había insuflado nueva vida, le dejó desconsolado. Buscó entonces el consuelo de la filosofía en Boecio, Cicerón, san Agustín, Aristóteles y santo Tomás de Aquino y durante dos años y medio se sumergió en «las escuelas de los religiosos y las disputas de los filósofos». La declaración pública de su amor sagrado hacia Beatriz en *La vita nuova*, hacia 1293, sólo se produjo cuando ella ya había abandonado este mundo. Dicho

libro, de aproximadamente la misma extensión y la misma forma que el de Boecio, podría haber llevado el título de «La consolación del amor». Pero ¡qué amor tan debilitado!

Los treinta y un poemas escritos en el nuevo *dolce stil nuovo*, que alternan con comentarios en prosa, contienen los recuerdos de Dante desde las primeras palabras escritas en su libro —a la edad de nueve años, la contemplación de la «gloriosa dama de mi mente» (*la gloriosa donna della mia mente*)— hasta la muerte de Beatriz, «la gentil dama que por su valía fue conducida por el Altísimo Señor al cielo de la paz, donde se halla la Virgen María». El comentario en prosa describe la lucha de Dante para expresar y reprimir los signos de su amor. Escribe sus poemas en italiano y no en latín, afirma, «porque deseaba que sus palabras fueran inteligibles para una dama que tenía dificultades en comprender los versos latinos». Para mantener en secreto su amor sagrado fingía amar a otras mujeres, sus «pantallas de amor», aunque algunos creían que las insinceras «fruslerías en verso» que escribía para ellas superaban los límites de la cortesía. Dante escribe su soneto a Beatriz como si fuera para otra persona. Finalmente,

tuve una visión maravillosa, en la que contemplaba cosas que me decidieron a no hablar más de esa bienaventurada hasta que pueda referirme a ella más dignamente. Y para conseguirlo estudio cuanto puedo. De forma que si a aquel por quien viven todas las cosas le place que mi vida se prolongue algunos años, espero escribir sobre ella lo que no se ha escrito acerca de ninguna mujer.

Así pues, antes de ser exiliado, Dante profetizó la grandiosa continuación de la «leyenda de Beatriz santificada».

Quince años más tarde cumplió su promesa con la *Divina comedia*. Al igual que *La vita nuova*, sería una obra autobiográfica, que registraba el progreso del alma de Dante. Pero era más amplia, más dramática y más didáctica. Dante explicó por qué utilizó el término «comedia» en el título, en la carta que escribió a Cangrande della Scala de Verona (1291-1329), mecenas artístico y protector suyo, a quien le dedicó el *Paraíso*:

La finalidad de la obra es conseguir que los que viven en esta vida salgan de una situación de tristeza y conducirles al estado de la felicidad... El título del libro es «Aquí comienza la comedia de Dante Alighieri, florentino de nacimiento pero no de carácter». Y para comprender esto es necesario entender que... comedia es un tipo de narración poética que difiere de todas las demás. Difiere de la tragedia por el tema... por su desarrollo, pues la tragedia al comienzo es admirable y serena y al final catastrófica y terrible... En cambio, la comedia comienza con circunstancias adversas, pero tiene un final feliz... También difieren en el estilo del lenguaje, porque la tragedia es elevada y sublime, y la comedia baja y humilde... Está claro, pues, por qué a esta obra se le llama comedia. Pues si consideramos el tema, al principio es terrible y vil, porque es el Infierno; su final es afortunado, deseable y gozoso, porque es el Paraíso; y si consideramos el estilo del lenguaje, es bajo y humilde, porque es la lengua vulgar que utilizan las amas de casa en sus conversaciones.

El adjetivo «divina» no estaba incluido en el título original de la obra de Dante y es posible que primero lo hubieran utilizado otros para referirse al «divino» Dante. En la edición que se imprimió en Venecia en 1555 figuraba ya el título de «Divina

comedia».

El propio Dante resume el tema universal de su obra: «El tema de toda la obra, considerado en un sentido literal, es “el estado del alma después de la muerte dicho sencillamente”... Pero si se toma la obra de forma alegórica [lo cual insta a hacer] el tema es: “el hombre, por sus buenas o malas acciones, en el ejercicio de su libre albedrío, se hace acreedor a la recompensa o el castigo de la justicia”». Así, la obra relata aventuras en la muerte.

La *Comedia*, que Dante comenzó a escribir cuando tenía 43 años, fue escrita en el exilio, y el tema del exilio ocupa el primer plano. Dante, que utiliza a Virgilio como guía, se jacta del paralelismo con la *Eneida*, que es también la historia de un exilio. Así como Virgilio había tomado el tema del hombre errante de la *Odisea* de Homero, la *Comedia* es una odisea del alma de Dante. En la gran tradición de la épica y la alegoría, Dante se convierte en el compañero de Virgilio. En el tiempo caótico en que vive, que contempla el conflicto entre diversas ciudades, trata de realizar la promesa de Virgilio de conseguir una única nación italiana... en la lengua italiana y con la misión unificadora del mundo de Roma.

La *Divina comedia* no es una mera cosmología de la Edad Media sino la historia de un hombre enfrentado con sus consecuencias. Es el viaje de una persona, no un estudio de teología. Dante se integra en el relato desde el primer y célebre verso: «Nel mezzo del cammin di nostra vita». Se halla a mitad del trayecto, porque Dante ha consumido la mitad de los años concedidos al hombre. Se describen vividamente los temores y los sufrimientos de todos los personajes. Los grandes personajes de la Antigüedad —Homero, Horacio, Ovidio y Lucas— son excluidos del cielo únicamente porque no habían conocido a Jesucristo. Como explica Virgilio:

Por tal falta, en ausencia de pecado,
nos perdimos y, así, es nuestra condena
vivir sin esperanza de lo amado.
(*Infierno*, canto IV, vv. 40 y ss).

Cuando se compara el breve y agitado trayecto de Eneas al infierno (*Eneida*, libro VI) con la odisea de Dante a través del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, se aprecia cómo la teología cristiana había refinado, vivificado y elaborado el pensamiento sobre el bien y el mal, sobre la recompensa y el castigo. El infierno de Virgilio es el dominio de la confusión y el desorden, donde se manifiestan un conjunto diverso de castigos. Pero la vida ultraterrena de Dante es bella y sutilmente simétrica, con una gran riqueza de significados numéricos y simbólicos. Alguien ha dicho que Dante es «santo Tomás de Aquino al que se le ha puesto música». Toda la *Comedia* está dominada por la trinidad simbólica, desde los tres libros o *cantiche* (*Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*) a la *terza rima* (tercetos que riman, *aba*, *bcb*, etc.). Cada *cantica* posee treinta y tres cantos, de manera que las tres partes suman en total noventa y nueve cantos, que, junto con el canto introductorio, totalizan un centenar.

Si tres es el número de la Santísima Trinidad, cien es diez veces diez, símbolo numérico de la perfección. Después del limbo de los virtuosos que no han sido bautizados, el infierno está dividido en nueve círculos descendentes, donde se agrupan los condenados con arreglo a los tres pecados capitales (la incontinencia, la violencia y el fraude). Francesca, que experimenta sus sufrimientos en el segundo círculo del *Infierno*, relata su amor pecaminoso con Paolo:

Cómo herido de amor Lancelot fuera,
por deleite, leíamos un día:
soledad sin sospecha la nuestra era.
Palidecemos, y nos suspendía
nuestra lectura, a veces, la mirada;
y un pasaje, por fin, nos vencería.
Al leer que la risa deseada
besada fue por el fogoso amante,
éste, de quien jamás seré apartada,
la boca me besó todo anhelante.
Galeoto fue el libro y quien lo hiciera:
no leímos ya más desde ese instante.
(*Infierno*, canto V, vv. 124 ss).

Por supuesto, Satán se halla en el círculo más profundo.

Mientras que el infierno es un pozo, el purgatorio, situado en una isla en las antípodas de Jerusalén, es una montaña por la que las almas pueden trepar. Cuando Dante llega a la cima de la montaña y sale del purgatorio, desaparece de pronto su guía, Virgilio, pero aparece Beatriz con un reproche:

«Dante, porque Virgilio así se evada
no llores más, no llores más ahora,
pues tendrás que llorar por otra espada».
(*Purgatorio*, canto xxx, vv. 55 ss).

«¡Mírame bien, que yo soy Beatriz!
¿Cómo has subido tan osadamente?
¿No sabes tú que el hombre aquí es feliz?».
Mi vista se humilló a la clara fuente,
y al verme en ella la mudé a la hierba,
tanta vergüenza me pesó en la frente.
Como ella a mí, parécele superba
la madre al hijo, pues allí gustaron
mi lengua y labios su piedad acerba.
(*Purgatorio*, canto xxx, vv. 73 ss).

El camino ascendente está dividido en función de los siete pecados capitales. Como en el infierno, los pecados más graves ocupan el lugar inferior y en la cima está el paraíso terrenal. El paraíso está formado por siete esferas celestiales. Los siete cielos planetarios que comienzan con la Tierra son los cielos de la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Están rodeados, en el exterior, por dos cielos estelares: el cielo de las estrellas fijas y el del primer motor. Más allá está el empíreo, y finalmente Dios. Incluso en las perfecciones del paraíso existe una clara división y

los cielos planetarios (que corresponden a los siete pecados capitales) están dispuestos en torno a las siete virtudes cardinales. Van desde lo secular y activo hacia lo más intensamente contemplativo. Cada uno de los tres *cantiche* termina con la palabra «estrellas» (*stellé*).

El paraíso termina con la plegaria de san Bernardo en favor de Dante, instando a la Virgen a que interceda para que se le conceda disfrutar, al menos por un momento, la visión directa de Dios:

«Oh virgen madre, hija de tu hijo,
humilde y alta más que otra criatura,
del consejo eternal término fijo,
tú ennobleciste a la humanal natura
hasta tan alto grado, que su autor
no ha desdeñado hacerse su factura...

Éste, que desde la ínfima laguna
del universo hasta esta beatitud
vio las vidas del alma una por una,
por gracia, te suplica tal virtud
que con los ojos pueda desde aquí
levantarse hacia la última salud».
(*Paraíso*, canto XXXIII, vv. 1-6 y 22-27).

La Virgen eleva sus ojos y lo mismo hace Dante. Por un instante percibe a la Esencia Divina que excede al lenguaje y la memoria, «porque el bien, que es objeto de la voluntad, se encierra todo en ella, y fuera de ella es defectuoso lo que allí perfecto».

Podemos apreciar la belleza del italiano de Dante:

*All'alta fantasía qui mancó possa;
ma già volgeva il mió disio e'l velle,
sí come rota ch'igualmente é mossa,
l'Amor che move il solé e l'altre stelle.*

Y la alta fantasía fue impotente;
mas a mi voluntad seguir sus huellas,
como a otra esfera, hizo el amor ardiente
que mueve el sol y a las demás estrellas.
(*Paraíso*, canto XXXIII, vv. 142-145).

La increíble prosodia de Dante ha desalentado a los más diestros traductores. La composición de la *Divina comedia* de 1308 a 1321 le «consumió durante algunos años». Para traducir 15 000 versos en densas *terze rime* se requieren tener estas triples rimas. John Ciardi llegó a la conclusión de que el inglés, a diferencia del italiano, no posee tales recursos rítmicos y está demasiado acostumbrado a composiciones menores. Sin embargo, el lector inglés no debe temer la barrera lingüística. Las traducciones inglesas en prosa y en verso —a cargo de Longfellow, Charles Eliot Norton, Dorothy L. Sayers, John Ciardi, entre otros— pueden leerse con el mismo placer y suspensión que merecen las lecturas de la *Odisea* y la *Eneida*

[*]. El relato versificado transporta al lector desde lo pintoresco, lo hediondo y terrible a lo fascinante, fragante y maravilloso. El calor abrasador del infierno y la luz deslumbrante del paraíso constituyen una parte tan importante de la historia como la intención alegórica del erudito. Dante escribió su obra en lengua vernácula «para resultar más accesible... pues sabía que si hubiera compuesto su obra en versos latinos como lo habían hecho los otros poetas del pasado sólo habría podido estar al alcance de los hombres de letras».

Es notable que fuera capaz de componer una obra tan coherente durante esos años de vida errabunda. Después de ser exiliado en 1302, Dante se dirigió a Forlì y Verona en 1303 y luego fue aceptado en Bolonia, donde permaneció hasta 1306, año en que fueron expulsados de la ciudad todos los exiliados florentinos. Se dirigió entonces a Sarzana y luego a Lucca y Casentino, con breves estancias en Toscana, antes de regresar a Verona. De allí partió en 1318 para dirigirse a Ravena, donde pasó sus últimos años envuelto en una aureola de admiración. Allí, eruditos y poetas se convirtieron en discípulos suyos. Después de que se divulgaran el *Infierno* y el *Purgatorio*, Dante alcanzó cada vez mayor notoriedad. Pero cuando le invitaron a Bolonia para ser laureado como poeta, declinó ese honor que, según dijo, sólo aceptaría de su ciudad natal. El protector de Dante, Guido Novello da Polenta, que dominaba en Ravena, le envió al frente de una embajada ante el dux de Venecia para solucionar el conflicto surgido a propósito de la muerte de unos marineros venecianos. Los hostiles venecianos les negaron el permiso para regresar a Ravena por mar, lo que les obligó a realizar el trayecto de vuelta por tierra, a lo largo de la costa infestada de paludismo. Dante contrajo la enfermedad durante el viaje y murió como consecuencia de la misma en Ravena en 1321, cuando tenía 56 años.

Muerto el poeta, nadie podía encontrar los trece últimos cantos del *Paraíso*. Virgilio no había terminado la *Eneida*. ¿Seguiría también en esto Dante a su guía? Finalmente, sus admiradores, desesperando ya de poder encontrar el resto de la obra, pidieron a sus hijos Jacopo y Piero, ambos «rimadores», que completaran la obra de su padre. Pero como afirma Boccaccio, un milagro afortunado hizo que ello resultara innecesario. Una noche, nueve meses después de la muerte de Dante, mientras Jacopo dormía

... su padre se le apareció, vestido con una ropa de un blanco immaculado y su rostro resplandeciente con una luz extraordinaria... Jacopo le preguntó si estaba vivo, y... Dante replicó: «sí, pero en la vida verdadera, no en nuestra vida». Entonces, Jacopo le preguntó si había terminado su obra antes de pasar a la vida verdadera, y... qué había sido de la parte de la obra que faltaba... Al parecer, a ello respondió Dante: «Sí, lo terminé».

Entonces, todavía en el sueño, Dante tomó a Jacopo de la mano, le condujo a la habitación donde habitualmente dormía, tocó uno de los muros y dijo: «Lo que tanto has buscado está aquí». A la mañana siguiente, antes del amanecer, Jacopo se dirigió a la habitación indicada y allí encontró en un escondrijo los trece cantos que faltaban «enmohecidos debido a la humedad de los muros, y si hubieran seguido allí en poco

tiempo habrían quedado inservibles».

Aunque Dante no hubiera escrito la *Comedia* habría que considerarle como un creador de la literatura moderna. En sus primeros años en el exilio escribió otra obra en italiano, el *Convivio*, una especie de breve enciclopedia de filosofía para el profano. Y aunque Dante nunca hubiera escrito en italiano, seguiría siendo una figura importante del pensamiento medieval por sus tratados en latín. *De vulgari eloquentia* (1304-1305) resumía el relato bíblico del origen de la lengua y admitía la superioridad del latín, pero defendía el italiano como una nueva lengua literaria que todo el mundo podía comprender. En *De monarchia* describía el designio divino con respecto al imperio romano. El emperador, como el papa, había recibido su mandato directamente de Dios. Dante, dividido entre las exigencias de este mundo y las del otro, era el embajador desafortunado: en latín ensalzando la lengua vernácula italiana, y en italiano indicando el camino hacia la vida ultraterrena.

La muerte, que no consiguió frustrar sus obras y que fue el escenario de su *Divina Comedia*, planteó dificultades con respecto a los restos mortales de Dante. Demasiado tarde, los florentinos intentaron conseguir el regreso de su héroe exiliado. Una y otra vez intentaron convencer al pueblo de Ravena para que entregara a Florencia los restos de Dante. En 1515, el papa León X, de la familia florentina de los Médicis, recibió una petición de la Academia de Florencia con la promesa de Miguel Ángel de construir una tumba adecuada en Florencia. León X autorizó el envío de una misión desde Florencia a Ravena para que intentara ver cumplidos sus deseos. Pero «el tan esperado traslado de los restos de Dante no se produjo —comunicaron los enviados a León X— porque los dos delegados de la Academia enviados al efecto no encontraron ni el cuerpo ni el alma de Dante; y se supone que, como en vida recorrió en cuerpo y alma el trayecto entre el infierno, el purgatorio y el paraíso, una vez muerto debió de ser recibido, en cuerpo y alma, en uno de esos lugares».

De cualquier forma, la razón de la decepción del papa se mantuvo en secreto. En 1782, cuando se decidió renovar la tumba de Dante en Ravena, se descubrió, al abrir el ataúd, que no había resto alguno. Pero nadie difundió el secreto de la tumba vacía. Todavía persistía ese secreto en 1865, en el sexto centenario del nacimiento de Dante, cuando los florentinos insistieron en sus intentos. A la sazón, los funcionarios de Ravena replicaron que desde la unificación de Italia, Dante ya no estaba en el «exilio». Se había previsto abrir la tumba e identificar los restos durante la celebración del aniversario. Pero entonces, un trabajador que estaba derribando un muro en la capilla Braccioforte, contigua a la tumba de Dante, descubrió un ataúd de madera. Las inscripciones del ataúd y el examen del esqueleto que contenía por parte de los expertos permitieron llegar a la conclusión de que se trataba de los restos de Dante. Se decidió entonces abrir al público la tumba original. Un testigo relató la incertidumbre que se vivió ese día, 7 de junio de 1865. ¿Aparecería un segundo esqueleto? Se mostró públicamente entonces que la tumba original estaba vacía. Se decidió entonces ordenar adecuadamente los huesos del esqueleto descubierto para

exhibirlo sobre una cubierta de terciopelo blanco protegida por un cristal, para que recibiera el homenaje de todos los italianos. Posteriormente, los restos de Dante fueron enterrados de nuevo en la ciudad que había sido en vida su último refugio.

Capítulo VII

LA COMEDIA HUMANA: UNA OBRA COMPUESTA

Hacen falta dos para decir la verdad: uno que hable y otro que escuche.

Henry David Thoreau (1849).

Nada ha ocurrido realmente hasta que ha sido descrito.

Virginia Woolf



La huida de la peste

¿Existía la posibilidad de escapar a las virtudes y los vicios catalogados de la vida ultraterrena de Dante? ¿Podían existir historias sin un sentido moral, historias de aventuras y desventuras humanas? Los horrores de la peste facilitaron a Boccaccio el incentivo y la oportunidad para ello. Pero el escritor no encontraba fácilmente refugio de los estereotipos de la tradición clásica y de la leyenda medieval con sus temas del amor y la guerra, la cobardía, el engaño y el valor. Sólo una catástrofe natural ofreció a Giovanni Boccaccio (1313-1375) el marco para una comedia humana en el sentido moderno.

Durante sus primeros años de vida, el destino de Boccaccio estuvo unido al de su padre. Nació en Florencia en 1313 y, aunque era hijo ilegítimo, parece que fue acogido sin problemas en el hogar de su padre. Su madrastra, que era pariente de la Beatriz de Dante, fue posiblemente la «fuente fiable» en la que se basó para escribir la vida de Dante. Tras recibir una sólida instrucción en latín y contabilidad, su padre le envió a Nápoles cuando tenía 14 años para que aprendiera allí el oficio de banquero en la empresa de los Bardi. En Nápoles pasó seis años nada felices como aprendiz de banquero y a continuación estuvo otros seis años estudiando derecho canónico en la universidad. Cuando los reyes de Nápoles necesitaron obtener créditos para financiar la defensa de la causa papal, el joven banquero fue bien recibido en la corte. Allí, «fuertes y jóvenes señores y caballeros» acompañaban a «las damas más admirables y honorables, que resplandecían de oro brillante y se adornaban con las joyas más preciosas y más raras». Estos placeres napolitanos le acompañaron durante el resto de su vida, haciéndole recordar las experiencias de su juventud.

Una de esas resplandecientes damas, a la que designa con el pseudónimo de Fiammetta, desempeñaría un papel de primera magnitud en la vida y en la obra de Boccaccio. En su primer encuentro, «los ojos resplandecientes de la hermosa dama, que chispeaban intensamente, se fijaron en los míos con una luz penetrante... que, atravesando mis ojos, alcanzó mi corazón tan profundamente con la belleza de esa hermosa dama que reanudó el estremecimiento anterior que todavía perdura». Boccaccio no se casó, pero fue padre de cinco hijos con unas amantes no identificadas.

Cuando la empresa de su padre quebró hacia 1340, Boccaccio regresó a Florencia, donde viviría como un napolitano en el exilio. «Nada te contaré de mi estancia en Florencia contra mi voluntad», escribió a su inseparable compañero en Nápoles, «porque tendría que escribirlo no con tinta sino con lágrimas». Y firmaba de esta guisa: «el enemigo de la fortuna».

Las primeras obras de Boccaccio son un producto de la fértil vida literaria napolitana. Cuando regresó a la Toscana a la edad de 27 años, ya había escrito composiciones en prosa y en verso sobre los temas convencionales del mito y la caballería. Compuso en *terza rima* un relato del concurso entre Diana y Venus y el

acoso por unos jóvenes amantes. *II Filostrato*, la historia de Troilo y Griseida, es un largo poema épico del amor que dos amigos experimentan por la misma mujer y que inspiraría el poema de Chaucer y la pieza dramática de Shakespeare del mismo nombre. Por otra parte, la *Teseida*, que se desarrolla en Atenas en tiempo del príncipe Teseo, fue la inspiración de la obra de Chaucer *Knight's Tale*.

Boccaccio no se sentía a gusto en Florencia, donde no contaba con la protección de su padre y donde no existían los entretenimientos propios de una corte deslumbrante. Después de viajar a Ravena para buscar empleo, regresó a Florencia en la primavera de 1348 cuando la peste negra estaba en su más lúgubre apogeo. Fue entonces cuando Boccaccio sustituyó los dioses y diosas griegos, las ninfas y pastores, los caballeros y las damas que aparecen en sus primeras obras por una versión personal de la comedia humana. Sus cuentos, que versan sobre la vida cotidiana, recogerían la rica sensualidad de la vida medieval.

Al contemplar la destrucción causada por la peste negra, Petrarca expresaba su envidia hacia la «feliz posteridad que no experimentará tan terrible dolor y que considerará que nuestro testimonio es una mera fábula». Un monje cartujo, tras enterrar a su prior y a los 34 monjes de su monasterio, partió en busca de refugio con su perro por única compañía. «No repicaban las campanas y nadie lloraba, no importa cuál fuera su pérdida —escribía un cronista sienés— porque casi todo el mundo aguardaba la muerte... y la gente decía convencida: “esto es el fin del mundo”». Ahora sabemos que la causa de la peste negra es un bacilo que habita en el aparato digestivo de una pulga que vive en el pelo de la rata negra. La variante «bubónica» infecta el torrente sanguíneo provocando bubones, o la hinchazón de los ganglios linfáticos, y hemorragias internas, mientras que la peste neumónica, más letal y de más fácil contagio, ataca al sistema respiratorio.

En el siglo XIV, cuando no se conocían ni la causa ni el remedio, la peste era un recordatorio melodramático de la forma caprichosa en que la fortuna gobernaba la humanidad. Más aún cuando Europa se había visto libre de las más letales enfermedades epidémicas desde aproximadamente el siglo VIII. Por supuesto, en muchos casos se responsabilizó a los judíos, que fueron masacrados en gran número en Alemania. La peste había llegado a Europa en octubre de 1347, al puerto siciliano de Mesina, a bordo de unos barcos genoveses que procedían del mar Negro. Tres años después había reducido la población de Europa aproximadamente en un tercio.

En el invierno de 1348, cuando la peste llegó a Florencia, la más brillante ciudad de la Europa bajomedieval, la ciudad se tambaleaba ya como consecuencia de los disturbios civiles. Dos de sus bancos más importantes, entre los que se encontraba el que poseía el padre de Boccaccio, habían quebrado. Sin duda, Boccaccio exagera cuando afirma que «más de cien mil seres humanos perdieron sus vidas dentro de las murallas de Florencia como consecuencia de la peste y de la barbarie de los supervivientes para con los enfermos». Sabemos ahora que al menos la mitad de los cien mil habitantes de Florencia murieron ese año a causa de la peste. Muchos se

acostaban sintiéndose bien y morían por efecto de la enfermedad antes de despertarse. Raramente una persona afectada sobrevivía más de cinco días y el proceso normal de la enfermedad era mucho más corto. Se decía que un médico podía contraer la enfermedad en el lecho del paciente y morir antes de salir de la habitación. El cronista de Florencia Giovanni Villani (¿1280?-1348) murió cuando estaba escribiendo una frase, interrumpida por la peste negra.

Por fortuna, Boccaccio fue testigo de todo aquello y sobrevivió para escribir el *Decamerón* entre 1348 y 1352. Su testimonio acerca de la peste constituyó «la introducción a la primera jornada^[*]». «Compadecerse de los que sufren es una cualidad humana que todo hombre y toda mujer deben poseer», comienza afirmando Boccaccio, mientras solicita la comprensión del lector por su frustración en el amor. Ofrece su libro a todos cuantos han sido amables con él y «a las que más parecen necesitarlo», las mujeres.

¿Quién negará que ese estímulo, aunque pequeño, ha de ser ofrecido a las deliciosas damas más que a los hombres? En efecto, las damas, por temor o por vergüenza, ocultan las llamas de la pasión en sus frágiles pechos, y un amor oculto tiene mucha mayor fuerza, como sabe todo aquel que tiene experiencia en estos asuntos. Además, se ven obligadas a satisfacer los caprichos, los deseos y los dictados de sus padres, madres, hermanos y maridos, así que pasan la mayor parte del tiempo confinadas dentro de los estrechos límites de sus habitaciones, donde se sientan aparentemente ociosas, reflexionando sobre diversos asuntos, que sin duda no siempre son agradables.

Boccaccio promete «proporcionar socorro o diversión a las damas, pero sólo a aquellas que están enamoradas, pues las otras tienen bastante con sus agujas, sus bobinas y sus ruecas. Relataré un centenar de cuentos, fábulas, parábolas o historias, o como queráis llamarlas». Serían contadas a lo largo de diez días por siete damas y tres jóvenes que habían huido de la peste.

En la «introducción a la primera jornada» se disculpa por el «fastidio» de lo que debe describir, la «mortal pestilencia» de 1348. «Si no fuera por el hecho de que soy uno de los muchos que la contempló con sus propios ojos, difícilmente lo creería». Relata entonces la terrible difusión de la enfermedad, los esfuerzos fútiles para evitar la infección, la crueldad de los aterrorizados florentinos. «Ante tanta aflicción y miseria, había desaparecido en nuestra ciudad el respeto a la ley divina y humana». Las mujeres perdían su modestia, los hombres sus inhibiciones. Se contenían los sentimientos naturales y «con gran frecuencia la pena era motivo de risa, de bromas y de alegría general».

Un martes por la mañana, cuando la peste estaba en pleno apogeo siete jóvenes damas se hallan orando en la iglesia desierta de Santa María Novella. Entonces entran en la iglesia tres jóvenes (el más joven de ellos de 25 años de edad) «a quienes las desdichas de la época, la pérdida de sus amigos, la de sus parientes, los peligros que los amenazaban, no eran cosas que les afectaran lo bastante para hacerles olvidar los intereses del amor». Una de las damas, Pampinea, propone que los jóvenes vayan con ellas a una casa de campo situada fuera de Florencia, hasta que termine la peste,

«para entregarnos al bullicio y los placeres, sin traspasar los límites de la razón». Luego, en un «espíritu de afecto casto y fraternal», acompañados por una o dos sirvientas y tres criados, todos ellos se acomodan en un palacio con un espacioso jardín, situado a una legua de la ciudad.

Para entretenerse durante las dos semanas siguientes acuerdan que cada día uno de ellos será el rey o la reina, que propondrá un tema y pedirá a cada uno que cuente una historia. El rey del día nombra al rey o la reina del día siguiente y así hasta que los diez hayan reinado y se hayan contado un centenar de cuentos. Así como la *Divina comedia* de Dante, que Boccaccio tanto admiraba, tiene cien cantos, Boccaccio nos ofrece un centenar de cuentos. Se ha sugerido que existe un paralelismo más profundo. Tal vez, la Florencia azotada por la peste era el infierno de Boccaccio, el palacio y los jardines adornados por la paz pastoril, la lírica y la danza eran su paraíso, y los cuentos eran su purgatorio.

Pero Boccaccio se aparta de Dante. A diferencia de la *Divina comedia*, en la que aparecen los niveles ordenados del infierno, el purgatorio y el paraíso, la comedia humana de Boccaccio revela la desconcertante heterogeneidad de la experiencia humana. Los temas de los días del *Decamerón* son notoriamente terrenales y heterogéneos. Boccaccio no sólo no predica sino que ni siquiera comunica un sentimiento de pecado. A diferencia de Dante, no se hace responsable de la verosimilitud de las historias que se cuentan, sino que hace recaer esa responsabilidad en los narradores, cuyo diferente grado de credibilidad añade sabor, ambigüedad y matices.

Boccaccio crea, pues, un panorama humano de amor, humor, cobardía, ingenio, sabiduría, engaño y locura, vistos a través de los ojos de diez jóvenes. Los temas de las jornadas se refieren todos ellos de alguna forma a los misterios de la fortuna. En las jornadas I y IX, cada uno puede elegir cualquier tema, pero en los demás días existen temas especiales: (II) sobre aquellas personas que, abrumadas por diversos infortunios, consiguen llegar a dichoso término; (III) de quienes con gracia e inteligencia lograron alguna cosa largamente deseada o recobraron lo que habían perdido; (IV) sobre quienes tuvieron un fin infeliz en sus amores; (V) sobre los amantes que, tras algunos desgraciados accidentes, concluyeron con felicidad su amor; (VI) sobre aquellos que se defendieron con alguna respuesta aguda y evitaron daños y afrentas; (VII) sobre las burlas que por amor o por miedo hacen las mujeres a sus maridos; (VIII) sobre las burlas y mofas que con frecuencia se hacen hombres y mujeres entre sí; (X) sobre quienes con liberalidades y magnificencia hicieron algo, ya sea en obras de amor o en otras acciones.

Este catálogo de experiencia humana no compromete a los narradores ni a quienes los escuchan con ninguna filosofía ni teología. El mundo de Boccaccio no muestra virtudes cardinales ni pecados capitales. Una tercera parte de las historias se desarrollan en Florencia y más de las tres cuartas partes en Italia, pero las demás

proceden de todo el mundo, desde Inglaterra hasta China, desde la Antigüedad hasta la época de Boccaccio, que es cuando ocurren la mayor parte de ellas. Entre sus protagonistas hay campesinos y trabajadores, junto con los habituales caballeros y escuderos, peregrinos y abades de los trovadores. La mujer desempeña un papel importante.

Con razón se ha dicho que el *Decamerón* es «la epopeya de los mercaderes». En lugar de celebrar las virtudes medievales canónicas, las historias cuentan cuánto puede conseguirse con un ingenio rápido, una lengua mordaz, con la sagacidad y con la perspicacia en la plaza del mercado. Lo que comparten hombres y mujeres es la lucha para derrotar a la mala fortuna y explotar la buena fortuna mientras satisfacen sus deseos sexuales. Boccaccio ha escapado de la alegoría de Dante hacia el mundo cotidiano del amor y la lujuria, el ingenio y el engaño, la avaricia y la generosidad. Si no enseña el arte de vivir virtuosamente, enseña el «arte de vivir bien».

Boccaccio confesó que la mayor parte de las historias las había inventado él. Tomó los elementos de sus cuentos de España, Francia, Provenza y el Próximo Oriente, del folklore, el mito y la leyenda. Sorprendentemente, incluso su «testimonio» de la peste fue adaptado de la crónica de un monje benedictino italiano del siglo VIII, Paulo Diácono. Pero Boccaccio tenía el talento moderno de la renovación, para hacer que unos cuentos ya narrados parecieran originales.

Boccaccio hubo de crear el concepto mismo de comedia humana, una muestra secular de las experiencias cotidianas del hombre sobre la tierra. En una de sus historias favoritas, la primera de la primera jornada, el lector percibe el tono del *Decamerón* a través de la sorprendente trayectoria de un notario, Cepparello de Prato, que se deleitaba mintiendo y engañando. «Su diversión predilecta era lanzar la agitación y la división en las familias, y no tenía mayor placer que ver sufrir al prójimo y ser la causa de ello... Le gustaban las mujeres como a los perros un buen palo... Habría robado en secreto y en público con igual confianza y tranquilidad que un santo varón habría dado limosna». Le contrataron para ir a Borgoña a fin de que, utilizando sus astucias, cobrara unos créditos impagados. Pero cuando estaba realizando su trabajo enfermó súbitamente y su muerte parecía inminente.

Los dos hermanos florentinos en cuya casa se había hospedado temían las consecuencias que pudieran derivarse para ellos si ese blasfemo malvado moría en su casa. ¿Cómo podrían librarse de tan incómodo huésped, vivo o muerto? Cepparello, consciente de sus preocupaciones, les pidió que mandaran llamar a un religioso para confesarse. El inocente hermano escuchó las protestas de beatería de Cepparello. Su exceso de amabilidad y generosidad le revelaron como un santo sin canonizar. Por ejemplo, confesó incluso el pecado de jactarse de su virginidad. Confesó su «glotonería» cuando tras largos periodos de ayuno y oración «bebía de esa agua con igual voluptuosidad que los borrachos más consumados beben el mejor vino». El gran pecado de su vida, afirmó finalmente, era que siendo niño maldijo a su madre. Cuando murió Cepparello, el sacerdote organizó un oficio religioso «de gran pompa y

ceremonia» en el monasterio. Luego, el pueblo de la localidad ensalzó la santidad de su vida, y «se le llamó, y todavía se le conoce así, san Ciappelletto, llevándose el entusiasmo hasta el punto de afirmar que Dios había obrado y obraba diariamente por su intercesión muchos milagros».

Tal vez la trayectoria de Cepparello no es única en las vidas de los santos. En las dos historias siguientes, que versan sobre judíos, el autor muestra una irreverencia de carácter moderno. El judío Abraham tiene un amigo cristiano llamado Giannotto, que confía en que podrá conseguir su conversión. En contra del consejo de su amigo cristiano, el judío viaja a Roma para estudiar la religión en su centro más importante. Cuando regresa afirma que los dignatarios eclesiásticos en Roma, «semejantes a viles animales, no se avergonzaban degradando su razón con los excesos de la gula... que se valían de los recursos más bajos y odiosos para procurarse dinero; que traficaban con la sangre humana, sin que siquiera respetasen la de los cristianos; que se hacía comercio de las cosas más santas y divinas». Sin embargo, su amigo cristiano le oye decir que el viaje le ha convencido de que debe hacerse cristiano. ¿Cómo es eso posible? Abraham explica que se diría que los altos dignatarios de la Iglesia sólo trataban de destruirla. «Empero, como veo que, a despecho de sus esfuerzos culpables para desacreditarla y extinguirla, se difunde y florece más de día en día, deduzco que es la más verdadera, la más divina de todas y que, visiblemente, la protege el Espíritu Santo».

En las historias del *Decamerón* no aparecen santos ni eruditos. El tema más común es el amor, pero a veces hay también notas de sadismo y masoquismo. No obstante, sea cual fuere el tono de las historias que cuentan, la conducta de los diez jóvenes es notoriamente correcta.

La historia del amor entre Segismunda y Guiscardo es una de las mejores «historias sobre las penas de otros». Tancredo, príncipe de Salerno, adora a su hija y no puede soportar la idea de entregarla en matrimonio. Ella se enamora de Guiscardo, uno de los criados de su padre, de humilde origen, a quien escribe cartas y con quien concierta citas secretas en una cueva que se halla próxima al palacio. Tancredo decide poner fin al asunto y da muerte a Guiscardo. Entonces, para «consolar» a su hija, le envía una hermosa copa de oro que contiene el corazón de Guiscardo. Cuando ve lo que hay en la copa, decide poner veneno en ella y beberlo para poderse reunir finalmente con su amante. Pero antes de cometer la acción fatal, se dirige a su obstinado padre: «Es indudable, Tancredo, que eres de carne y hueso y que has engendrado una hija de carne y hueso, no de piedra ni de hierro... Me engañaste. Dirás, tal vez, que me entregué a un hombre de baja condición. La pobreza no disminuye la aptitud de nadie, sólo disminuye su riqueza. Muchos reyes y grandes gobernantes fueron pobres un día y muchos de los que cultivan la tierra y vigilan las ovejas fueron ricos algún día y todavía lo son».

Una de las historias más conocidas de la jornada dedicada a aquellos que obtienen sus deseos es la que narra cómo la inocente doncella Alibech fue instruida por el

monje Rústico a meter el diablo en el infierno. A fin de prepararla para aprender la lección, se desnudó y le dijo a ella que hiciera lo mismo. Entonces, Alibech preguntó:

—¿Qué es eso que veo allí, que se adelanta y se mueve con tanta fuerza, y yo no lo tengo?

—Esto, hija mía, es el diablo de que te he hablado. Ya ves cómo me atormenta, cómo se agita; apenas puedo soportar el daño que me hace.

—¡Loado sea Dios —repuso ella— por haberme librado de un diablo semejante, ya que tanto te mortifica!

—Pero, en cambio, tú posees otra cosa que yo no tengo.

—¿Y qué es ello?

—El infierno, y creo que Dios te ha traído a mi lado para salvar mi alma; pues si el diablo sigue atormentándome y tú consientes en que lo meta dentro de tu infierno, me aliviarás y harás la obra más meritoria para alcanzar el cielo.

—Siendo así, mi buen padre, sois dueño de hacer cuanto os acomode. Amo tanto al Señor, que no pido otra cosa que dejaros meter el diablo en el infierno.

—Está bien; voy a introducirlo para que me deje tranquilo; estate persuadida, hija querida, que Dios tendrá en cuenta tu complacencia y te bendecirá.

Enseguida la llevó sobre uno de los lechos, y le enseñó la postura que debía tomar para aprisionar el maldito diablo. La joven Alibech, a quien jamás habían metido el diablo en su infierno, sintió un gran dolor al tocarla el religioso, lo cual hizo que dijera:

—Es preciso que el diablo sea bien malo, puesto que dentro y todo del infierno hace daño.

—Es muy cierto; pero tranquilízate, hija mía, pues no siempre sucederá lo mismo: sólo atormenta el primer día que se mete.

El ermitaño, que no sufría ningún dolor, y que en aquellos momentos, sin duda, le importaba poco hacer padecer a tan deliciosa criatura, metió seis veces el diablo en la cárcel antes de abandonar el lecho, después de lo cual dejó descansar a Alibech y descansó él mismo.

Boccaccio tenía sólo cuarenta años cuando terminó el *Decamerón* y aportó los prototipos clásicos de la narración corta moderna. *Novella* —pequeña cosa nueva— fue el nombre que dio Boccaccio a sus cuentos. Diferían de las anécdotas, que contaba cualquiera en la plaza del mercado, en que se atenían a «la ingeniosa estructura de un argumento». Cada uno de ese centenar de «pequeñas nuevas cosas» sirvió de inspiración a otros que un día harían una cosa nueva de mayor envergadura, no una «novella», sino una «novela».

Boccaccio vivió más de veinte años después de haber terminado el *Decamerón*. Luego se apartó de las corrientes turbulentas de la vida cotidiana para dedicarse a los temas convencionales de su juventud. La persona responsable de ese cambio fue la gran figura del humanismo renacentista, el poeta italiano Francesco Petrarca (1304-1374). Petrarca, que había nacido nueve años antes que Boccaccio, era considerado como el erudito más importante de su época. Hijo de un abogado de Arezzo, su padre le llevó a Aviñón con la esperanza de que pudiera desempeñar algún oficio en la ciudad del exilio papal. Por insistencia de su padre estudió derecho en Montpellier, pero consiguió liberarse para apagar «la insaciable sed de literatura». Después de tomar las órdenes menores, Petrarca disfrutó de unos días felices en casa del cardenal Colonna en Aviñón. Allí, cuando tenía veintitrés años, conoció a la legendaria Laura, a quien dedicaría su *Cancionero*, serie de poemas escritos en su honor que marcarían su destino en la literatura italiana.

Petrarca, que adquirió celebridad por su interés en los clásicos latinos, rebuscó en

todas las bibliotecas monásticas, descubriendo un importante conjunto de cartas de Cicerón en Verona. Sus modelos no eran los escolásticos medievales, sino Cicerón, Virgilio y san Agustín. Como muchos otros personajes célebres, Petrarca gozaba viéndose ensalzado públicamente, mientras afirmaba desear la soledad, e incluso escribió un tratado sobre las ventajas de la vida solitaria. En 1340, y tal vez a instancias suyas, tanto París como Roma pretendieron coronarle como su poeta laureado. Naturalmente, eligió Roma, fue coronado en la colina del Capitolio el 8 de abril de 1341 y luego depositó los laureles en la tumba de san Pedro. Su amada Laura murió durante la peste negra el 6 de abril de 1348, día del vigésimo primer aniversario de su primer encuentro. En el curso de sus viajes diplomáticos y durante su retiro en Vaucluse, Petrarca no dejó de celebrar a los clásicos latinos, enalteciendo su importancia para la tradición cristiana.

El encuentro de Boccaccio y Petrarca en Florencia, en 1350, supuso un cambio de rumbo en la dirección de la obra de aquél, desde la comedia humana y el amplio humanismo de los autores antiguos al humanismo textual de los escolásticos medievales. Antes incluso de componer el *Decamerón* Boccaccio escribía en italiano. Posteriormente utilizaría sobre todo el latín. Se preparó para ello escribiendo una biografía de Petrarca en latín. Pero Petrarca miraba con un cierto desdén el *Decamerón*, que nunca reconoció haber leído totalmente. Por fin, en 1373, observando condescendentemente que había realizado «una lectura apresurada», explicó que era «un volumen muy extenso, escrito en prosa y dirigido a las masas». Según dijo a Boccaccio, el tono «en ocasiones demasiado libre» del libro se podía disculpar debido a «tu edad, a la época y al público al que iba dirigido».

Boccaccio, hechizado por Petrarca, demostró un gran entusiasmo al convertirse en un humanista cristiano, devoto de la erudición clásica. Aunque ni él ni Petrarca sabían griego, mostraban un gran respeto hacia los manuscritos griegos de Homero y Platón. Boccaccio influyó en la creación de la primera cátedra de griego de la Europa occidental en la Universidad de Florencia y acogió en su casa a su primer titular, Leoncio Pilato. El nombramiento sólo duró dos años, pues los florentinos creían que el profesor les instruiría en el griego «comercial» para sus negocios. Boccaccio y Petrarca conocieron la obra de Homero a través de las toscas traducciones de Pilato al latín.

En 1362, Boccaccio recibió una visita que le llenó de temor y confirmó su arrepentimiento por haber escrito el *Decamerón*. Un hombre santo que acudió a su casa le relató la visión profética que había tenido un monje cartujo, Petroni, en su lecho de muerte. Jesús le había dicho a Petroni que Petrarca y Boccaccio no tardarían en morir y que sufrirían la condenación eterna si no se apresuraban a abandonar los estudios profanos, como la poesía y la literatura, y dirigían sus pensamientos hacia la vida ultraterrena. Boccaccio escribió aterrorizado a Petrarca, anunciándole su decisión de hacer caso de esa advertencia. Abandonaría la literatura, quemaría sus escritos y vendería su biblioteca a Petrarca. Pero Petrarca, muy seguro de sí mismo, le

recordó a Boccaccio que no había que temer a la muerte, que es el destino de todo hombre. «Sé razonable —escribió—. Conozco a muchos que han alcanzado la más elevada santidad sin poseer una cultura literaria, pero no sé de nadie que fuera excluido de la santidad por causa de la cultura... Todos los hombres buenos tienen el mismo objetivo, pero los caminos son innumerables para el peregrino... ciertamente el camino del conocimiento es más glorioso, luminoso y sublime. Cita un ejemplo de un santo que surgió de la masa de los analfabetos y yo te daré el de un santo mayor del otro tipo». De todas formas, si Boccaccio estaba decidido a olvidarse de la cultura, Petrarca estaba dispuesto a considerar la posibilidad de comprar su biblioteca a un precio justo. Invitó a Boccaccio a ir a vivir con él «durante los escasos días que nos restan, como siempre he deseado y tú prometiste en una ocasión», para que pudieran compartir sus bibliotecas. Pero Boccaccio nunca aceptó esa invitación.

Bajo la influencia de Petrarca, Boccaccio escribió sesudas obras en latín. Su enciclopedia de mitología clásica, *Genealogía de los dioses paganos*, que no dejó de ampliar durante los últimos veinticinco años de su vida, fue considerado un clásico durante cuatro siglos. Y sus primeros biógrafos ensalzaron este libro mientras que ignoraban el *Decamerón*. La última obra de ficción de Boccaccio, *Corbaccio*, de tendencias misóginas (1355), expresaba en prosa, en lengua italiana, su triste retirada del mundo del *Decamerón*.

Al no poder encontrar un mecenas, como deseaba, Boccaccio pasó sus últimos años en Florencia acosado por la pobreza. Sus amigos toscanos le ayudaron enviándole como embajador a Aviñón y a Roma. Ganaba también algún dinero como copista, transcribiendo para otros sus propias obras y finalmente, en octubre de 1373, la Comuna de Florencia le contrató por cien florines para que leyera y comentara la *Divina comedia* de Dante en la iglesia de San Stefano de Badia. Realizó sesenta sesiones de lectura antes de que los dolores provocados por la gota, la sarna y la obesidad —y las reticencias de los círculos cultos ante sus esfuerzos por «vulgarizar» a Dante— pusieron fin a esa actividad. La muerte de su mentor Petrarca, en julio de 1374, empeoró aún más su situación, que Petrarca había intentado aliviar generosamente, legando a Boccaccio un valioso abrigo de piel para que se abrigara durante las noches frías en su estudio. Boccaccio murió el 21 de diciembre de 1375. El epitafio que escribió él mismo termina con estas palabras: «apreció a las musas».

Al igual que otros clásicos de la literatura vernácula, el *Decamerón* fue ampliamente leído antes de que los críticos académicos dignificaran esta obra al dedicarle su atención. No se difundió a través de los *scriptoria* de los monasterios y de las bibliotecas universitarias, sino por medio de los comerciantes italianos que llevaron ejemplares del libro por toda Europa. Una vez más, y no sería la última, los autores iban muy por delante de los eruditos. Incluso cuando ya el libro había deleitado a generaciones de lectores, los traductores siguieron insistiendo, durante siglos, en permanecer en el anonimato. Habrían de transcurrir 500 años antes de que un traductor del *Decamerón* al inglés se atreviera a firmar su trabajo.

Incluso estos anónimos primeros traductores actuaron con extrema cautela. «En muchas partes encontramos cosas inmodestas o disolutas», explicaba en su prólogo uno de ellos, que había estudiado tanto «cómo conducir la Expresión y conciliar el Asunto, que el bello Sexo puede leerlo sin ruborizarse». A pesar de estas precauciones, debían pasar dos siglos y medio (en 1620) antes de que hubiera una traducción inglesa aparentemente completa, quizá por obra de John Florio. Las traducciones inglesas modernas mantienen aún algunos pasajes problemáticos (como la historia de la inocente Alibech), velada decorosamente en el original italiano. Aquellos que trataron de fumigar a Boccaccio entregaron a los lectores modernos una corta relación de las más interesantes historias^[*].

El júbilo de la peregrinación

La metáfora de la peregrinación impregna la literatura cristiana. Está encarnada en el drama, en el ritual y en la aventura de los viajes. El peregrino de la Edad Media europea era el turista de nuestro siglo xx en Occidente. Pero mientras que el turista moderno va de un lado a otro buscando lo interesante, lo inesperado y lo excitante, el peregrino medieval se desplazaba hacia un final conocido. Su viaje llevaba el sello de la ortodoxia. Como el propio Jesús, cada uno de sus seguidores era un «peregrino» (palabra que deriva del latín *peregrinus*, extraño o extranjero) en esta vida, a la espera de alcanzar la vida eterna.

En la época de Chaucer la peregrinación era una institución floreciente. Por toda Europa, los cristianos expresaban su fe viajando a un lugar sagrado. Ciertamente, Jerusalén era el destino preferido, seguido de Roma a escasa distancia. El año del Jubileo, 1300, así llamado por primera vez por el audaz y emprendedor papa Bonifacio VIII, ofreció indulgencias especiales a los peregrinos que acudieran a Roma. El culto de los santos y las reliquias multiplicó, entre los siglos xi y xiv, los lugares de destino de los peregrinos, sancionados por los milagros realizados por los santos. En el continente, después de Roma el destino preferido era Santiago de Compostela. En Inglaterra era Canterbury, donde los posaderos prosperaban gracias a las multitudes que acudían a compartir la santidad de la vida y la muerte de santo Tomás Becket.

Especialmente desde los lugares más recónditos de los condados ingleses llegan a Canterbury para visitar al bienaventurado, santo mártir que les había ayudado cuando estaban enfermos... A la puesta del sol ya había conversado con todos ellos y pronto me habían aceptado en el grupo^[*].

Cuando tales lugares y sus reliquias producían milagros, explicaba santo Tomás de Aquino, eran vehículos del poder de Dios. Algunos peregrinos acudían a ellos para

realizar penitencia. Un crimen nefando, como el que cometió el noble Frotmundo, que mató a su padre, fue castigado en el año 850 con la peregrinación perpetua. Esos peregrinos que viajaban de un lugar a otro estaban sentenciados a pasar toda la vida encadenados hasta que un santo rompía milagrosamente las cadenas como símbolo del perdón. Sólo después de que Frotmundo hubiera visitado siete santuarios consiguió ver rotas sus cadenas finalmente en la pequeña ciudad de Redon, en el noroeste de Francia. El poder del santuario de San Pedro en Roma se anunciaba por medio de una impresionante exhibición de cadenas rotas que colgaban del altar. Si se quebrantaba el voto de realizar una peregrinación se podía sufrir el castigo divino. Cuando un caballero inglés a quien san Jacobo curó su brazo fracturado no cumplió su promesa de visitar su centro de culto en Reading, el santo le rompió el otro brazo.

El papa Urbano II puso en práctica en el siglo XI la «indulgencia», una remisión formal del castigo por los pecados cometidos a cambio de visitar diversos lugares. Los peregrinos, como las viudas y los huérfanos, tenían la condición legal de una persona *miserabilis*, lo que les garantizaba una protección especial cuando se hallaban en camino para cumplir sus votos. Las muchedumbres de peregrinos beneficiaban a posaderos y comerciantes y enriquecían las iglesias. Cuando Enrique VIII disolvió el priorato de la catedral de Canterbury se llevó consigo 26 carros llenos de joyas y metales preciosos, regalo de los agradecidos peregrinos.

Los lugares de peregrinación, al igual que ocurre con los centros turísticos modernos, vivían también tiempos mejores y peores. El atractivo de la tumba de santo Tomás en Canterbury, lugar que gozaba de una gran popularidad a finales del siglo XI, disminuyó durante el siglo siguiente cuando se corrió el rumor de que el santo había perdido el poder para obrar milagros.

La peregrinación tenía su propio ritual. El peregrino era bendecido por un sacerdote al inicio de su viaje, realizaba un juramento especial, llevaba un bordón y vestía con una ropa especial, con una bolsa de provisiones colgando de su costado. Cuando regresaba al hogar llevaba en su sombrero la insignia del lugar que había visitado. Como los turistas modernos, los peregrinos se organizaban en grupos y contrataban guías experimentados que les mostraran el camino y les condujeran a las mejores posadas. Las guías ilustradas para peregrinos, que incluían mapas, indicaban los lugares que había que visitar en el camino y advertían de los posibles riesgos para la salud y el bolsillo.

Ahora sigamos cabalgando y escuchad lo que diga.

Proseguimos nuestro viaje a caballo^[6].

Para que su viaje sirviera como penitencia, el peregrino tenía que sufrir. Además de soportar las habituales pruebas que entrañaba el viaje medieval, los peregrinos más devotos caminaban descalzos y ayunaban y rezaban constantemente. Pero cuando la institución del peregrinaje se popularizó comenzó a resultar más agradable y empezó a considerarse menos como una penitencia que como un viaje de placer. Los

peregrinos que formaban parte de los grupos que se desplazaban de Venecia a la Jerusalén musulmana lo hacían para ver lugares exóticos, comprar recuerdos y luego escribir sus propios diarios. *Sir John Mandeville* (si es que existió, debió de ser contemporáneo de Chaucer) escribió el más popular libro de viajes de la época, en el que se refería a fuentes de la juventud y a animales monstruosos, para conducir a los peregrinos a Tierra Santa.

Los milagros dudosos se multiplicaron al aumentar la competencia por conseguir a los peregrinos. Resultó que el Rood of Boxley, una figura de tamaño natural de Cristo sobre la cruz que derramaba lágrimas, movía los ojos y echaba espuma por la boca, finalmente contenía «algunos ingenios y viejos cables con viejos palos podridos en la espalda».

Desde aquel martes por la tarde del 29 de diciembre de 1170, cuando cuatro caballeros de Enrique II esparcieron por el suelo de la catedral la sangre y el cerebro del arzobispo Tomás Becket, los peregrinos viajaban hasta el santuario que contempló su martirio. Procedían de toda Inglaterra e incluso del extranjero. La ruta que les llevaba desde Southampton a través de Winchester hasta Canterbury se conoce todavía como el Camino de los Peregrinos. Algunos acudían para cumplir un voto realizado al recuperarse de una enfermedad o al escapar a un desastre, otros para hacer penitencia y otros en fin para molestar al rey, honrando a su enemigo ancestral. Pero también acudían reyes. Enrique II se apresuró a trasladarse a Canterbury, descalzo y vestido con una camisa de lana, el 12 de julio de 1174, para evitar ser excomulgado. Pero muchos peregrinos no tenían mejores razones para viajar que el turista moderno.

En tiempos de Chaucer (¿1340?-1400), la peregrinación se había convertido en una aventura agradable, totalmente secular y sociable.

Las suaves lluvias de abril han penetrado
hasta lo más recóndito de la sequía de marzo
y empapado todos los vasos con la humedad capaz
de engendrar la flor;...
y los pajarillos, que duermen toda la noche con un ojo abierto,
han comenzado a trinar,
ya que la Naturaleza les despierta los instintos.
Entonces la gente siente el ansia de peregrinar^[7]...

Era una de las pocas instituciones medievales que permitía que se establecieran relaciones entre hombres y mujeres de todas las clases sociales y condiciones. Reyes y campesinos, médicos y pacientes, abogados y clientes, no se limitaban a estar unos en presencia de los otros como ocurría en la iglesia. En el curso de un viaje largo combatían el aburrimiento contando historias y conversando sobre unos y otros. Los peregrinos practicaban otras formas de entretenimiento, no siempre decorosas y edificantes. Un sacerdote del tiempo de Chaucer, William Thorpe, predicaba contra la pasión «de buscar y visitar los huesos o imágenes... de este o aquel santo». «Aquellos que se apresuran de acá para allá en peregrinación toman prestadas cosas

de otros hombres (y a veces roban cosas de otros) y nunca las devuelven». El bulero advierte:

El vino excita la lascivia y las borracheras
comportan peleas y desdichas.
Tú, imbécil, tienes el rostro lleno de manchas,
tu aliento es acre y tus brazos disgustan^[8].

Los organizadores de esos viajes de placer —observa Thorpe— «se las arreglan para incluir hombres y mujeres que saben cantar canciones obscenas; y otros peregrinos llevan consigo gaitas. Así, en cada lugar por donde pasan, con el ruido de sus canciones, el sonido de sus gaitas, el tintineo de sus campanas de Canterbury y el ladrido de los perros que les siguen, producen más alboroto que cuando llega el rey, con todas sus trompetas y sus ministriles». Los peregrinos se veían tentados a convertirse en «grandes cantantes, narradores y mentirosos».

La peregrinación constituyó un vehículo perfecto para Chaucer y su importante contribución a la comedia humana. Su carrera mundana le había permitido acumular un bagaje pintoresco de experiencia personal. Si conseguía persuadir a cuantos formaban el grupo de peregrinos para que se entretuvieran unos a otros, el variado ramillete de historias no podría dejar de entretener a todos los lectores y, de paso, crear una narración enciclopédica de la Inglaterra de su tiempo. Las historias de Chaucer daban a conocer a los narradores e incluso sus fábulas de animales adquirían una dimensión humana. Chantecleer, su esposa favorita, y el zorro nos dirían más de lo que pretendía el capellán de la monja que narra la fábula. El vivo ingenio de Chaucer y su inolvidable poesía daban una nueva vida a unas historias ya contadas.

Pero para Chaucer, a diferencia de lo que ocurría con Boccaccio, la literatura era sólo una distracción. Chaucer escribió su primer gran poema en lengua inglesa durante el escaso tiempo que le dejaba una intensa vida pública. En una época de epidemias de peste, de política cambiante y de desórdenes civiles, consiguió conservar la buena disposición y el mecenazgo de tres monarcas, Eduardo III, Ricardo II y Enrique IV. De todos ellos obtuvo sustanciosos favores, puestos importantes en Inglaterra y distinguidas misiones en el extranjero. Sus cargos oficiales eran el perfil de su biografía.

Geoffrey Chaucer, nacido en el seno de una próspera familia londinense hacia 1340, comenzó su andadura en la vida con una cierta ventaja. Su padre, un rico comerciante de vinos al por mayor, pudo enviarle a una buena escuela de Londres, donde aprendió los rudimentos del latín y las ciencias. Sabía francés (que era la lengua de la corte y la que utilizaba su padre en los negocios) y es posible que realizara la traducción de Boecio al inglés a partir de la versión francesa de Jean de Meun. En 1357, la familia de Chaucer consiguió para él un puesto como paje en la casa de Isabel, condesa del Ulster, esposa de Lionel, segundo hijo de Eduardo III. Allí Chaucer, como otros hijos e hijas de comerciantes y profesionales, recibió una

educación cortesana y la oportunidad de establecer útiles «contactos». El atractivo Chaucer aprovechó al máximo esas oportunidades. Formando parte del séquito de la condesa viajó por el país y conoció a gente influyente.

Uno de los entretenimientos que se practicaban en círculos como el de la condesa era el de la lectura en voz alta de obras literarias. A diferencia de lo que ocurría con los clásicos latinos, estas obras no estaban pensadas para el erudito en su estudio. Para que sirvieran como entretenimiento de grupo tenían que ser escritas en lengua vernácula. El inglés estaba sustituyendo al francés como lengua literaria en la corte. Respondía eso también a un cierto patriotismo, en un momento en que la guerra de los Cien Años que enfrentaba a Inglaterra con Francia se libraba con toda su crudeza. Los aprendices de cortesanos —pajes y jóvenes damas— tenían que participar cantando y componiendo versos. Mucho era lo que había que aprender sobre la forma de comportarse en la corte, y Chaucer lo estaba aprendiendo pese a que procedía del mundo de los comerciantes. En sus primeras obras, largas composiciones en verso sobre las clases nobiliarias, utilizó los temas familiares de la caballería y el amor cortés.

Cuando Eduardo III atravesó el canal de la Mancha en 1359 para hacer valer su derecho sobre el trono de Francia, el joven Chaucer participó en el asedio de Reims. Chaucer fue hecho prisionero por los franceses y el monarca lo rescató pagando la considerable suma de 16 libras. A continuación, lo utilizó como mensajero de confianza durante las negociaciones de paz. Chaucer hizo una buena boda al casarse con la hija de un caballero que disponía de una pensión vitalicia por su servicio a la reina y cuya posición en la corte sería para él de gran ayuda. También a él le concedió una pensión el monarca, que siguió utilizando sus servicios. Después de realizar una misión diplomática en España en 1366, fue también a Flandes y a Francia con el mismo cometido. En Italia, si no conoció personalmente a Boccaccio, al menos se familiarizó con su obra y adquirió manuscritos de Petrarca y de la *Divina comedia* de Dante. Por los servicios prestados, el rey le favoreció concediéndole de por vida una jarra diaria de vino.

En 1374, cuando Chaucer fue nombrado para desempeñar el puesto, muy bien retribuido, de inspector de mercancías e impuestos del puerto de Londres, recibió también una casa gratis en London Wall, cerca de Aldgate. Las responsabilidades de ese puesto consistían en mantener el registro diariamente de su puño y letra. Para entonces, sus numerosos salarios, pensiones y otros beneficios le habían convertido en un hombre rico. Al morir Eduardo III en 1377, el amigo y protector de Chaucer, Juan de Gante, consiguió que el rey niño Ricardo II confirmara los cargos y beneficios de Chaucer y sustituyó generosamente la jarra diaria de vino por una pensión vitalicia. Todavía acumuló otras concesiones, típicamente medievales.

Chaucer debía de desempeñar adecuadamente sus funciones, ya que continuaba siendo nombrado para otros puestos. Como responsable de las obras de Westminster, de la Torre de Londres y de otras propiedades reales, supervisaba la construcción y el

mantenimiento de edificios públicos y transportaba grandes sumas de dinero para el pago de las nóminas. En 1390, un año antes de que abandonara el trabajo, le robaron y le golpearon tres veces en el plazo de cuatro días. Después de ser nombrado juez de paz en 1385, fue designado caballero del condado y asistía al Parlamento en representación de Kent.

Para sobrevivir desempeñando un cargo público en los agitados tiempos de la revuelta campesina de 1381 y en los tensos años que siguieron se necesitaba hacer gala de un tacto consumado. Chaucer se vio envuelto en un proceso legal, acusado de violación, pero finalmente su acusador desistió. De alguna forma consiguió conservar el favor real, en una época en que la buena opinión de un monarca podía suponer que su sucesor dictara una sentencia de muerte. Cuando regresó a Inglaterra el exiliado Enrique IV, para ser coronado en 1399, confirmó las concesiones y beneficios hechos a Chaucer y añadió incluso otra importante pensión. Las tribulaciones políticas de la época de Chaucer fueron la materia prima que sirvió para que Shakespeare escribiera su tragedia de Ricardo II y su Enrique IV. Chaucer murió en Londres en el año 1400 y fue enterrado en la abadía de Westminster, honor que muy pocas personas del pueblo llano habían disfrutado antes que él.

Durante esos tiempos agitados, Chaucer compuso el primer gran cuerpo de poesía inglesa. Pero sus obras de juventud tienen la impronta de su educación cortesana y escasa es la información que nos brindan acerca de la vida de la época. En la tradición del popular *Román de la Rose* francés, cuya traducción realizó el propio Chaucer, escribió cuatro largos poemas. El primero, *El libro de la duquesa*, es una elegía a Blanche, duquesa de Lancaster, primera esposa de Juan de Gante, que había muerto durante la epidemia de peste de 1369. Después de descubrir a Dante, Petrarca y Boccaccio, Chaucer escribió otros tres largos poemas en versos pareados heroicos. *La mansión de la Fama* relata las aventuras de Eneas después de la caída de Troya. *El Parlamento de las aves* revela la visión que tiene el poeta de la corte de la naturaleza en el día de San Valentín «cuando cada ave fue allí para elegir a su pareja» y el enfrentamiento de tres águilas machos para obtener a una bella hembra. Los más conocidos son los versos iniciales del poema:

La vida es tan breve, el oficio tan largo de aprender,
el intento tan difícil, la victoria tan dura,
la terrible alegría, tan ardua de conseguir,
todo ello tan rápido pasa —a esto yo llamo Amor—
puesto que sus maravillas en esta escena del mundo
confunden tanto que, cuando pienso en él,
apenas sé si me hundo o nado^[9].

En *La leyenda de las mujeres virtuosas*, el poeta, como penitencia, relata «una gloriosa leyenda» referente a unas virtuosas mujeres y a los hombres malvados que las traicionaron.

Troilo y Criseida, el más largo poema de Chaucer, que tiene unos 8000 versos y

que terminó de escribir hacia 1385, nos deleita todavía con su pasión, su elocuencia y su suspense. La trama, que se desarrolla durante la guerra de Troya, no es original de Chaucer, que además toma versos enteros de Boccaccio. El romance de Troilo y Criseida no aparece en la *Ilíada*, que de todas maneras Chaucer sólo conocía por referencias. Cinco libros escritos en rima real cuentan el amor de Troilo, hijo de Príamo, rey de Troya, hacia Criseida, hija de un adivino troyano llamado Calcas, que prevé la caída de Troya. Troilo y Criseida consuman su amor con la intervención del tío de Criseida, Pándaro. Cuando Calcas se refugia en el campamento de los sitiadores griegos, les convence para que lleven a Criseida a su campamento en un intercambio de prisioneros. Criseida promete al desolado Troilo que regresará al cabo de diez días. Pero una vez ha llegado al campamento griego, abandona a Troilo y se entrega al griego Diomedes. No regresa a Troya al décimo día, como había convenido y Troilo comprende su deslealtad cuando ve en la armadura que han arrebatado a Diomedes el broche que le había dado como prenda de su amor. Troilo no consigue dar muerte a Diomedes en la batalla, y además muere a manos de Aquiles. El poema termina en el espíritu de Boecio, mientras Troilo contempla desde arriba la locura y la transitoriedad del amor terrenal.

Los *Cuentos de Canterbury*, que escribió en el último decenio de su vida, constituyen una nueva visión sorprendente, componen una obra que sobresaldría sobre todas las demás. ¿Qué fue lo que llevó a Chaucer el poeta a apartarse de las convenciones literarias cultas para proyectar a la gente de su época en una comedia humana que él mismo creó? Nos parece extraño que esto necesite ser explicado, porque damos por hecho que la literatura debe ocuparse de todo el mundo. Pero el mundo medieval de las letras en una lengua culta que muy pocos sabían se había mantenido apartado durante mucho tiempo de la experiencia cotidiana. Chaucer dirigió sus ojos hacia esa experiencia para buscar el material de una nueva epopeya contemporánea, su contribución a la comedia humana. Sus años literarios productivos a partir de 1380 fueron especialmente turbulentos para Inglaterra. La revuelta campesina de 1381 se saldó con el incendio de casas señoriales, con el asesinato de nobles, abogados y funcionarios y con la marcha sobre Londres de 100 000 personas. Entraron en la ciudad por Aldgate, cerca de donde Chaucer tenía su alojamiento oficial. Incendiaron el Savoy, el palacio del amigo y mecenas de Chaucer, Juan de Gante. Chaucer sobrevivió a esos acontecimientos, aunque algunos de sus amigos no corrieron tan buena suerte. Pero el optimista Chaucer nunca reflejó estos desastres en sus numerosos poemas.

En los años de gran actividad, hacia 1386 y 1399, cuando Chaucer estaba escribiendo los *Cuentos de Canterbury*, ideó un sistema que le permitía escribir pequeños fragmentos cada vez, de tal manera que podía dedicarse a la literatura en los ratos libres que le dejaban sus ocupaciones públicas. La idea de presentar a un gran número de narradores en una misma estructura no era nueva. Boccaccio ya la había utilizado en su *Decamerón*, que es posible que Chaucer conociera. Por la

misma época, el amigo inglés de Chaucer, el «Gower moral», a quien dedicó *Troilo y Criseida*, estaba escribiendo su *Confessio amantis*, una serie de historias contadas por el mismo narrador. Pero Chaucer utilizó hábilmente el fenómeno de la peregrinación para ampliar todas las dimensiones —la clase de gente que narra los cuentos, los protagonistas de los mismos y la audiencia— hasta convertir su obra en una saga de su tiempo.

Escribiría, afirmó Chaucer, «una comedia», que en el lenguaje de su época significaba un poema narrativo con un final feliz. La expresión procedía probablemente del italiano, donde, como hemos visto que afirmaba Dante, la comedia se escribía en un estilo «sencillo y sin pretensiones... escrita en la lengua vulgar, en la que hablan las mujeres y los niños». Los *Cuentos de Canterbury* no fueron escritos para ser leídos en voz alta ante un círculo de eruditos. Los disturbios de los años en los que Chaucer comenzó a escribir su obra convirtieron la corte en una audiencia menos agradable. La «comedia» de Chaucer versaría sobre gente común e iría dirigida a ese mismo tipo de personas. De la misma forma que la reacción de Dante ante lo que ve añade interés a la *Divina comedia*, en la obra de Chaucer el lector conoce a los peregrinos por lo que dicen y por la forma en que reaccionan ante lo que oyen.

Chaucer creó, pues, su propia «corte» popular de 31 peregrinos en camino desde Londres a Canterbury. Ese abigarrado conjunto de personas no ha sido elegido al azar sino que es perfectamente representativo. Peregrinos de casi todas las clases de la sociedad inglesa se encuentran en Tabard Inn (que realmente existió en la época), al otro lado del Támesis (en la actualidad a este barrio se le llamaría el barrio chino). Harry Bailly (el nombre real del posadero en tiempo de Chaucer) se ofrece a ir con ellos como guía. Otros miembros del grupo han sido identificados también como contemporáneos de Chaucer. Bailly sugiere que «para que el camino les parezca más corto» se entretengan «sin costo alguno». Cada uno de los peregrinos contará dos historias durante el trayecto a Canterbury y otras dos en el camino de regreso. El premio para la mejor historia será una cena en El Tabardo. Mediante una votación a mano alzada todos aceptan el proyecto y deciden que Bailly actúe como jurado.

Entre los peregrinos de Chaucer no están representadas las clases con las que él se relacionaba, los miembros segundones de la familia real y la alta nobleza. En el otro extremo de la escala social tampoco incluye a los siervos y a los agricultores. Todas las demás clases están representadas, la pequeña nobleza (el caballero y su hijo), el alto clero de ambos sexos (una priora y un monje), el bajo clero (varias monjas, el capellán de monjas, el fraile y el párroco), mercenarios «de la Iglesia» (predicador, bulero), profesionales (el erudito, el magistrado y el doctor en medicina), pequeños funcionarios y empleados (predicador, intendente, mercader), artesanos y gremiales (carpintero, tejedor, tintorero, tapicero, mercero, molinero) y las capas bajas (pequeño propietario, cocinero, marinero, labrador). Incluso las omisiones contribuyen a convertir el grupo en una muestra convincente de la vida real.

Sin embargo, los peregrinos de Chaucer no son simplemente «representativos». Cada uno de ellos tiene un rostro y una figura singular, estatura y gesto, sus propios rasgos de impaciencia y entusiasmo. El lector escucha a la priora cantar «las horas litúrgicas bonitamente pero entonadas adecuadamente con voz nasal», y ve al fraile «festivo y alegre», la «barba partida y... un sombrero flamenco de castor» del mercader, la barba del terrateniente «tan blanca como los pétalos de margarita» y su rostro rubicundo, al intendente «delgado y colérico», al predicador picado de viruelas con tantos granos que asustaba a los niños.

Aunque la mayor parte de los peregrinos son hombres, entre los mejores narradores figuran algunas mujeres, como la viuda de Bath, cinco veces casada. Esta mujer afirma con alivio que su quinto marido finalmente le entregó las riendas de la casa:

«Mi única y verdadera esposa,
haz lo que quieras mientras vivas,
cuidate de tu honor y de mis bienes»;
desde aquel día no tuvimos una pelea nunca más^[10].

Tal vez el hecho de que la audiencia de Chaucer fuera predominantemente masculina le dejó más libertad en la elección de los cuentos. Temas tomados de la Antigüedad, de Petrarca, Dante y Boccaccio, se mezclan con cuentos populares, fábulas de animales, supersticiones adornadas por el autor y tragedias bien conocidas para expresar las esperanzas y temores presentes en la imaginación de sus contemporáneos. Existen muchas teorías respecto al orden adecuado de los cuentos. Sólo veinticuatro se contaron en el camino hacia Canterbury. El viaje de regreso no quedó registrado, por lo que no sabemos quién habría ganado la cena que se ofrecía como premio. Los breves intermedios dramáticos que enlazan las diferentes historias entretienen al lector con las reacciones de unos peregrinos para con otros. Chaucer está siempre presente, con comentarios autocríticos, testigo algo obtuso y asombrado de la condición humana. Se invita al lector a sacar sus propias conclusiones.

San Pablo dice que todo lo que está escrito,
lo está para nuestra instrucción y educación.
Por tanto, tomad el grano y dejad la paja^[11].

Chaucer es consciente del carácter nada convencional, y tal vez incluso escandaloso, de su obra, porque finalmente incluye su «retractación», que recuerda las palabras de disculpa con que termina el *Decamerón* de Boccaccio. «Sean quienes sean —escribe Boccaccio— perjudicar y mejorar pueden tal como pueden todas las demás cosas, según sea el oyente». Chaucer pide humildemente que Cristo le perdone por todos sus escritos, «obras de vanidad humana, de las cuales me descargo en esta retractación». Sólo excluye de su lista la traducción de la obra de Boecio. Sin embargo, insiste extrañamente en que «todo lo que se escribe se escribe para nuestra

enseñanza». ¿Es su retractación un epitafio, la confesión que se hace a la hora de la muerte, o un alegato en pro de su inmortalidad?

Si bien es cierto que los *Cuentos de Canterbury* crean una nueva versión de la comedia humana, aunque incompleta e inacabada, sin duda son una muestra de la narrativa medieval. Representan el renacimiento de un hombre, una antología medieval traducida por el espíritu moderno. Chaucer cuenta un romance ya conocido en el «cuento del escudero del rey de los tártaros y su hija», que recibe como regalo un anillo que le permite comprender el lenguaje de las aves. Luego, el indecente «cuento del molinero» tiene el sabor del *fabliau* picante y cómico. Un estudiante de Oxford, Nicholas, y el sacristán, Absalón, están enamorados de Alison, una bella joven casada con un adinerado carpintero entrado en años. Ambos urden una estratagema para acostarse con Alison convenciendo al marido de que un segundo diluvio está a punto de destruir el mundo. Nicholas consigue pasar la noche con ella. Su rival, celoso, trepa hasta la ventana del dormitorio pidiéndole un beso. Ella le ofrece sus posaderas, que besa Absalón. Cuando regresa para robar otro beso, es ahora Nicholas el que asoma las nalgas, que el astuto Absalón besa con un hierro candente. Los gritos de Nicholas despiertan al carpintero, ajeno a cuanto ocurre, que se ha preparado para la inundación colgándose del techo dentro de una barca improvisada. Pensando que ha llegado el diluvio, corta la soga y cae al suelo, donde queda casi sin sentido.

Los temas artúricos aparecen en «el cuento de la viuda de Bath». La narradora comienza desgranando los males del celibato mientras da cuenta de sus cinco matrimonios. Cuenta luego la historia de un caballero que escapará a la pena de muerte por violación si en el plazo de un año puede descubrir qué es lo que más desean las mujeres. Encuentra a una vieja bruja que promete darle la respuesta si se casa con ella, como así hace. Entonces, la bruja le da la respuesta que buscaba, lo cual salva su vida.

«Mi soberana y señora —empezó—,
en general las mujeres desean ejercer autoridad
tanto sobre sus esposos como sobre sus amantes
y tener poder sobre ellos...»^[12]

Entonces, la bruja le plantea una difícil elección.

«Ahora, elegid. Escoged una de estas dos cosas:
o me tendréis vieja y fea por el resto de mi vida
pero fiel y obediente esposa;
o bien me tendréis joven y hermosa,
y habréis de exponeros a que todos los hombres
vengan a vuestra casa por mí,
o quizá a algún otro lugar. La elección es vuestra,
sea cual sea la que elijáis.»^[13]

Como el caballero ha aprendido perfectamente la lección, deja que sea ella

también la que solucione la cuestión. La bruja le recompensa convirtiéndose en una bella mujer y prometiéndole además serle fiel.

Y así vivieron alegres y felices por el resto de sus vidas.
Que Jesucristo nos envíe maridos obedientes,
jóvenes y animosos en la cama
y que nos conceda la gracia de sobrevivir a aquellos con los que nos casemos^[14].

Hay también narraciones cortas, cada una de las cuales contiene una moraleja. El cuento del criado del canónigo recomienda estar alerta frente a la alquimia y otras truhanerías. Por su parte, el erudito ensalza las virtudes, adornando el cuento de Griselda que Petrarca había traducido al latín tomándolo del *Decamerón*.

Cuando la pobre campesina Griselda deviene esposa del marqués Walter promete obediencia total a su marido, que pone a prueba su constancia arrebatándole a sus hijos y fingiendo que les ha hecho dar muerte. Ella responde simplemente con una dócil petición, que sean enterrados decentemente donde los animales no puedan alcanzar sus pequeños cuerpos. Cuando el marido afirma que se separará de ella para tomar una esposa de noble familia, ella obedientemente limpia la casa para su sucesora. Sin proferir una sola queja, regresa a la humilde choza de sus padres. Finalmente, el marqués le comunica que ha superado la prueba y la hace retornar, aún como su esposa, revelándole que sólo trataba de comprobar su fidelidad.

Este cuento no ha sido contado
para que las esposas imiten la mansedumbre de Griselda;
sería más de lo que podrían soportar aunque quisiesen.
Debe servir más bien para que todos, sea cual sea su condición,
permanezcan tan constantes como Griselda
en la adversidad...
Pues si una mujer fuese tan paciente
hacia un simple mortal,
con cuánta mayor razón
deberíamos aceptar sin una queja
todo lo que Dios nos envía ...

Una de las creaciones más pintorescas de Chaucer es la del zalamero timador, el bulero, que gana su sustento vendiendo perdones para todo tipo de pecados. Su narración comienza con un vibrante sermón contra la glotonería, la ebriedad y otros males que ilustra con el cuento de los tres jugadores borrachos. Hay una epidemia de peste, y los tres salen juntos para matar a la muerte, que ha acabado con uno de sus amigos. Les informan que pueden encontrar a la muerte bajo un árbol. Allí acuden y encuentran un montón de oro. Pero también encuentran la muerte cuando cada uno de ellos trama hacerse con una parte mayor del tesoro que la que les corresponde. Dos de ellos matan al tercero, al que habían enviado a por comida y bebida. Luego, beben el vino que había llevado su compañero asesinado, que lo había envenenado para así conseguir el tesoro. El bulero concluye:

¡Oh, iniquidad de iniquidades!
¡Traidores asesinos! ¡Oh, maldad!
¡Oh, codicia, lascivia y juego!
¡Tú, blasfemo contra Jesucristo!...
¡Ahora, queridos hermanos, que Dios perdone vuestros pecados
y os salve del pecado de la avaricia!
Mi santo perdón puede curaros
a todos vosotros si hacéis ofrenda
de peniques de plata o de buenas monedas de oro,
broches de plata, cucharas o anillos.
Bajad vuestra cerviz ante este toro sagrado.
Acercaos, señoras, y haced ofrenda de vuestra lana.
Yo anotaré vuestros nombres en mi lista
y así iréis al cielo bendito^[15].

A pesar de su retractación, Chaucer nunca volvió a escribir sobre temas menos mundanos. En 1391 escribió un *Tratado del astrolabio* para «mi pequeño hijo Lewis... de la tierna edad de diez años». Se basaba en una traducción latina de una obra escrita en árabe y es la más antigua obra escrita en inglés que se conserva sobre un complejo instrumento científico, testimonio del carácter emprendedor y polifacético de Chaucer.

Sigue siendo un misterio cómo se difundieron las obras de Chaucer, a qué público y cuántos ejemplares. Algunas partes de su obra inacabada se distribuyeron entre sus amigos. Han pervivido cincuenta y cinco manuscritos completos. Parece sorprendente, también, que la obra de Chaucer, entretenida, mundana pero poco edificante, pudiera darse a conocer en un periodo en que los amanuenses desarrollaban su labor en los monasterios. Antes de la llegada de la imprenta era imposible hacer un cálculo fiable del número de copias de una obra que se distribuían.

Las obras de Chaucer tendrían una posteridad intensa y variada. Mucho antes de que se imprimieran, Chaucer era ya un autor inglés muy conocido. Eran muchos quienes le imitaban, y en el siglo xv se dio a toda una escuela de escritores escoceses el nombre de «chaucerianos». Aunque era un buen católico, sus puyas contra los monjes y buleros llevaron a los protestantes ingleses a considerarle su predecesor. Aunque durante mucho tiempo fue elogiado por su ingenuidad, sus defensores afirman que un ingenuo coleccionista de costumbres habría sido «un monstruo paradójico». Los *Cuentos de Canterbury* interesaron a los ilustradores y fueron uno de los textos preferidos por los primeros impresores, desde William Caxton (c. 1422-1491) a William Morris y otros posteriores.

Pasarían siglos antes de que se redescubriera la importancia de Chaucer como poeta. Se le apodaba el «tosco Chaucer», porque sus versos no se ajustaban a las normas de la métrica. Pero luego, otro aficionado a la literatura, un polifacético empleado administrativo de los Comunes, Thomas Tyrwhitt (1730-1786) descubrió que la «e» final de las palabras se pronunciaba en época de Chaucer. Así pues, los versos de Chaucer sí se atenían a las normas de la métrica. Desde entonces, muchos

escritores ingleses han ensalzado su poesía por su dulzura y encanto, así como por su franca humanidad.

Escritores muy distintos de Chaucer han afirmado la paternidad de éste. Según Dryden, Edmund Spenser afirmó «que el alma de Chaucer se había introducido en su cuerpo y que había sido engendrado por él doscientos años antes de su muerte». El místico William Blake se refirió a una reencarnación de mucha mayor envergadura. «Los personajes de Chaucer —escribió— perduran a través de los diferentes periodos. Cada época es una peregrinación a Canterbury; todos la realizamos, cada uno de nosotros encarnando a uno de esos personajes; todo niño que nace es uno de esos personajes de Chaucer».

«En el país de Bausse y Bibarois»

«¡Ilustrísimos bebedores! ¡Preciosísimos galicosos! —saludaba Rabelais a sus lectores en 1534—, porque a vosotros dedico los frutos de mi ingenio.»^[*] Así comienza la primera gran epopeya cómica de la literatura occidental. Una larga historia llena de digresiones cuyo tema central es la dipsomanía. No es sorprendente que ese canto al absurdo versara sobre la bebida, porque en el verano de 1532 Francia sufrió la peor sequía que se recordaba. Como rememora Rabelais, los hombres «andaban sacando la lengua como lebreles que hubieran corrido seis horas; muchos se arrojaban dentro de los pozos y otros se metían en el vientre de una vaca para estar a la sombra... Hubo que hacer los mayores esfuerzos para salvar agua bendita para las iglesias; a fin de que no faltara allí, por acuerdo de los señores cardenales y del santo padre, se dispuso que nadie la tomara más de una vez».

Como tantos otros autores de éxitos literarios, Rabelais siguió de cerca la trayectoria de otro éxito reciente. El verano de 1532 había contemplado la publicación de una obra de éxito sensacional titulada *Les grandes et inestimables cronicques du grant et énorme géant Gargantua*, fantasiosa historia de una familia de gigantes que crea el mago Merlín para que esté al servicio del rey Arturo. Rabelais indica que «los impresores han vendido más ejemplares de esa obra en dos meses que biblias en nueve años». Tal vez participara en la redacción o en la revisión de las *Cronicques de Gargantua*, pero esto no fue óbice para que escribiera su propia historia de gigantes. La supuesta continuación de la obra es el libro que para muchos es la primera novela moderna. Escrito con gran celeridad y firmado por Alcofribas Nasier (anagrama de François Rabelais) fue impreso en octubre y se vendió con gran rapidez en el mes de noviembre en la feria de Lyon.

Pantagruel, el sediento, ya era un personaje familiar en las obras de misterio francesas como el demonio de la sed que se dedicaba a esparcir sal en las gargantas de la gente. Médicos cultos como Rabelais lo habían hecho célebre por la irritación de la garganta que estimulaba la sed. Pero Rabelais se apartaría con descaro y exuberancia de las propiedades de la medicina y de la leyenda del rey Arturo. Creía

estar justificado porque Aristóteles, que todavía era la más alta autoridad en casi todas las cosas, había señalado que de todas las criaturas vivientes sólo el hombre estaba dotado de la risa. Al comienzo del Libro Primero de *Gargantua*, Rabelais anuncia el tema de la obra:

Si no aprender, os hará reír;
otro argumento no puedo elegir
ante ese vuestro dolor insano.
De risa y no de lágrimas quiero escribir,
ya que reír siempre es lo más humano.
Vivid alegres.
Pero no existe un camino recto hacia el absurdo y lo cómico.

El sorprendente camino que siguió François Rabelais (c. 1490-1553) pasaba por la medicina y por la pedantería. Nacido en el seno de una familia de un próspero abogado francés de la Turena, en el centro de Francia, en 1521 lo vemos como monje franciscano, escribiendo versos en griego a Guillaume Budé (1468-1540), amigo de Erasmo, fundador del Collège de France e inspirador de un interés renovado por la literatura griega. En 1523, cuando la Sorbona prohibió el estudio de esa «lengua hereje», los superiores franciscanos de Rabelais requisaron sus libros en griego. Cuando finalmente le fueron devueltos, Rabelais se trasladó a un monasterio benedictino más acogedor. En 1528, y sin permiso de sus superiores, abandonó sus hábitos de monje y se trasladó a París para estudiar medicina. Allí engendró dos hijos ilegítimos con una mujer viuda sin identificar. Después de estudiar en la facultad de medicina en Montpellier obtuvo el título de médico (1537), y aunque estaba prohibido por la Sorbona, diseccionó el cadáver de un criminal que había sido ahorcado. Sus admiradores modernos le han atribuido diversos «descubrimientos» médicos, como el origen uterino de la histeria en la mujer y nuevos tratamientos para la sífilis.

La medicina era todavía una ciencia humanística, basada en los textos griegos antiguos de Hipócrates y Galeno, que los estudiantes sólo podían leer a través de traducciones. En Montpellier, Rabelais impresionó a sus compañeros y alarmó a sus profesores con sus traducciones de los sagrados textos médicos griegos, porque un alumno que podía leer esos textos —y el Nuevo Testamento— en lengua original podía sentir la tentación de establecer sus propias conclusiones. En todo momento defendió un planteamiento «humanístico» de la medicina, buscando el progreso a través de una lectura más atenta de los textos antiguos.

En la imaginación erudita de Rabelais, la bebida alcanzaría rebuscadas proporciones. Fue en un viernes maldito por la sequía, relata Rabelais, cuando nació Pantagruel. «Le impuso el padre tal nombre, porque *panta*, en griego, quiere decir “todo” y *gruel*, en lengua agarena, significa “sediento”, queriendo decir con esto que en la hora de su nacimiento, todo el mundo estaba alterado y viendo en ello un espíritu profético que le anunciaba que sería dominador de todos los alteramientos».

Esta obra no abandona nunca el tema de la bebida. Cuando Pantagruel crece y ocupa su trono, libra su gran batalla contra los invasores sedientos (dipsodas).

Pantagruel fue inmediatamente un gran éxito de ventas. Dos ediciones se agotaron enseguida y no tardó en publicarse una edición pirata. Al año siguiente escribió una parodia de los almanaques populares que tituló *Prognosis pantagruelinas*. Entretanto, las autoridades del hospital municipal de Lyon le nombraron médico principal con un salario de 40 libras francesas al año.

De la popular obra *Cronicques de Gargantua*, Rabelais había tomado la costumbre de citar las medidas precisas de los gigantes, la textura y dimensiones de sus ropas, los alimentos y bebida que consumían, sus orines y defecaciones. El extraordinario talento de Rabelais para la exageración convierte el relato en un torrente desenfrenado: el nacimiento, educación y aventuras del intrépido joven Pantagruel, hijo de Gargantúa y de su esposa, Badebec, hija del rey de Utopía. El lector conoce los detalles de su educación en París, el encuentro con su inseparable compañero Panurgo, las eruditas deliberaciones en la Sorbona, y la victoriosa expedición militar de Pantagruel para defender Utopía de los invasores sedientos, incluyendo además una expedición al infierno.

Rabelais explotó la popularidad de Pantagruel componiendo el Libro Primero sobre Gargantúa, padre de Pantagruel. En esas aventuras obscenas, Lyon tenía la ventaja de su lejanía respecto al ojo vigilante de la Sorbona. Cuando los hombres de la Sorbona conocieron en octubre de 1533 las puyas contra ellos contenidas en *Pantagruel*, calificaron la obra de obscena, pero no la condenaron formalmente. Cuando el rey Francisco I acudió a Lyon con ocasión del matrimonio de su segundo hijo con Catalina de Médicis, Rabelais trabó conocimiento con el joven y enérgico Jean du Bellay, obispo de París, que se convertiría en su gran protector. Du Bellay llevó consigo al doctor Rabelais en su viaje a Roma para que le curara sus dolores de ciática. Una vez en Roma, Rabelais intentó conseguir sin éxito la absolución papal por haber abandonado el hábito monástico y por haber pasado sin autorización de la orden de los franciscanos a la de los benedictinos.

Rabelais debía de tener una extraordinaria capacidad de trabajo, pues a pesar de sus viajes y de sus obligaciones en el hospital, poco después de su regreso a Lyon en 1534 publicó el voluminoso Libro Primero de su gran novela cómica. *La Vie inestimable du grand Gargantúa, père de Pantagruel* apareció, de nuevo, con la firma de Maestro Alcofribas (Nasier). Mientras que *Pantagruel* desarrolla la fantasía de un amistoso gigante que se cría en Utopía y que desde allí va a la guerra, esta historia de su padre, *Gargantúa*, aborda espinosos problemas referentes a la educación, la política, la guerra y la Iglesia. Rabelais, aunque se mantuvo en el seno de la fe católica durante toda su vida, en ocasiones se acercó peligrosamente a las posiciones protestantes. Afirmaba del controvertido Erasmo (¿1466?-1536) que era su «padre y madre» espiritual.

Corrían tiempos agitados, fructíferos desde el punto de vista de los

descubrimientos y de la creación. Cuando Rabelais aún era un niño, Cristóbal Colón realizaba sus primeros viajes a América. Apenas se había convertido en un novicio franciscano cuando Martín Lutero depositó sus 95 tesis en la puerta de la iglesia de Palast en Wittenberg y tradujo la Biblia al alemán. Fue también el periodo en que nacieron las naciones modernas y la lengua francesa con Francisco I. En la vecina Italia, Rabelais pudo contemplar las últimas obras de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael y Tiziano.

Por toda Europa los hombres cultos leían finalmente los clásicos en la lengua griega original. En esa época todavía hacía falta valor para poner al descubierto la estupidez de los eruditos. La tragedia de su amigo Étienne Dolet (1509-1546), «el primer mártir del Renacimiento», ejemplifica cuál podría haber sido el destino de Rabelais. Dolet tenía una imprenta independiente en Lyon y después de que Rabelais publicara su edición censurada de *Gargantúa y Pantagruel*, en la que había dulcificado sus críticas contra la Sorbona, Dolet publicó la «nueva edición» de la obra de Rabelais, reproduciendo todas las imprudencias originales. La Sorbona condenó las dos ediciones. Dolet instaba a sus compatriotas a escribir en francés, su lengua materna, en lugar de hacerlo en latín, «para que los extranjeros no nos llamen bárbaros». Su valor hizo dudar a muchos si era ateo o simplemente protestante, pero a la Sorbona no le interesaban ese tipo de distinciones sutiles. Condenaron a Dolet por la herejía de negar la inmortalidad del alma. Cuando avanzaba para ser quemado vivo en la hoguera, hizo este juego de palabras: «*Non dolet ipse Dolet, sed pro ratione dolet*». (Dolet no sufre por él mismo, sino que sufre por la razón). Rabelais fue afortunado con sus mecenas: el abad Geoffroy d'Estissac, del monasterio benedictino al que acudió cuando abandonó a los franciscanos, el cardenal Jean du Bellay, que le llevó consigo en sus viajes a Roma, y posteriormente el hermano mayor de Du Bellay, Guillaume Seigneur de Langey, que le protegió durante varios años en Turín. Con la ayuda de sus protectores, Rabelais consiguió finalmente la absolución papal por haber abandonado el hábito monástico y cambiar de orden religiosa. En la vacilante ortodoxia de la época, Rabelais desempeñó un papel ambiguo entre la simpatía hacia los evangélicos y los protestantes y la conformidad con el dogma de Roma. Pero se las arregló para conservar el apoyo de Francisco I. En 1551, Jean du Bellay consiguió que fuera nombrado, con un estipendio, cura de dos iglesias y según la costumbre contra la que él arremetía, nunca vivió en ninguno de los dos lugares, sino que «arrendó esos beneficios y pasó sus últimos años en París».

Si bien es cierto que Rabelais hizo de toda institución y de todo artículo de fe el blanco de su imaginación extravagante, lo cierto es que en sus fantasías más perdurables sus ataques cómicos son indirectos. La estructura narrativa de *Gargantúa*, el Libro Primero de su novela (que escribió y publicó después de *Pantagruel*, al que llamó Libro Segundo) es sencilla. Comienza de manera convencional, con el nacimiento y la adolescencia de Gargantúa, su educación en el hogar y en París, donde Gargantúa recibe una instrucción escolástica anticuada que le

imparte Túbal Holofernes, y una educación humanística ilustrada a cargo de Ponócrates. La guerra de los pasteleros pone de relieve cómo los conflictos mezquinos pueden desembocar en la mutilación y el asesinato.

Habría nuevos relatos, pero sólo después de un largo intervalo. No fue hasta 1546, doce años después de haber escrito *Gargantúa*, cuando apareció el Libro Tercero de Rabelais. Pero serían los dos primeros volúmenes, *Gargantúa* (1534) y *Pantagruel* (1532), los que alcanzarían la condición de clásicos de la literatura occidental. Esos dos relatos constituyen una novela del tipo de las que en el siglo siguiente trastornarían la imaginación de don Quijote e inducirían a Cervantes a escribir su antinovela.

Hay más en la médula de esos libros de lo que el lector pueda imaginar, explica Rabelais: «Siguiendo el ejemplo del perro os conviene ser prudentes para sentir, estimar y saborear estos bellos libros, graciosos superficialmente, ligeros al parecer y gratos cuando se encuentran; después, en virtud de curiosas lecciones y meditaciones frecuentes, romped el hueso y gustad la substantífica médula... con esperanza cierta de llegar a ser avisados y circunspectos a favor de la lectura». En la portada de ambos títulos figuraba el anagrama Maestro Alcofribas (Nasier), «extractor de la quinta esencia».

Pocos comentarios hay que hacer respecto de los años adolescentes de Gargantúa. «Al nacer, no gritó como otros niños: “¡Mi, mi, mi!””, sino que gritó en voz alta: “¡A beber! ¡A beber!””, como invitando a todo el mundo. Sus voces se oyeron en todo el país de Bausse y Bibarois». Para la bragueta de Gargantúa hacían falta dieciséis varas y una cuarta de tela «en forma de arco botarel, bien y lujosamente atacada con dos hebillas de oro, de las que pendían dos corchetes de esmalte; en cada uno de ellos había engarzada una hermosa esmeralda del tamaño de un gajo de naranja, porque, como dicen Orpheus (*Libro de Lapidibus*) y Plinio (*Libro Último*), esta piedra tiene la virtud erectiva y confortativa del miembro natural. La abertura de la bragueta, de la longitud de una caña de pescador, estaba decorada, lo mismo que las calzas, de blanco sobre damasco azul».

Gargantúa impresiona de tal modo a su padre, Grandgousier, cuando siendo un niño inventa un ingenioso limpiaculos, que Grandgousier decide dar al niño una educación adecuada y un día le hace nombrar Doctor de la Ciencia Jovial. Cuando Gargantúa llega a París para instruirse en la universidad, encuentra que ese pueblo «es tan necio, tan bobo, tan naturalmente inepto, que un titiritero, un santero, una mula con campanillas, una vieja astrosa en medio de una calle reunirán más gente que reuniría un buen predicador evangélico». Para escapar a la multitud, Gargantúa se refugia en las torres de Notre-Dame. Desde allí proclama en voz alta: «Creo que estos bribones vienen a que yo les pague aquí mi bienvenida y mi *proficiat*. Es de razón. Les voy a dar el vino; pero no será sino para risa». Entonces desabrocha su hermosa bragueta y «los meó tan copiosamente que ahogó a doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho, sin contar en esta cifra las mujeres ni los niños. Un buen

número de ellos se evadió de la “riada” gracias a la ligereza de sus piernas, y cuando se vieron en lo más alto de la universidad, sudando, tosiendo, gargajeando y sin aliento, comenzaron a renegar y a jurar las plagas de Dios, unos encolerizados y otros “para risa”». Esta gente, «hecha para la risa» decidió llamar a su ciudad París (de *par rys*, «para risa»). «Antes se había llamado Lutecia, como dice Estrabón, libro IV, es decir, en griego “Blancura”, por la blancura de los muslos de las mujeres en dicho lugar». Atraído por las melodiosas campanas que había en las torres de Notre-Dame, Gargantúa las coge para colocarlas como campanillas en el cuello de su borrica, pues trataba de devolvérsela a su padre cargada de quesos de Brie y de arenques frescos.

En París soporta la disciplina escolástica del gran doctor, Túbal Holofernes, quien después de cinco años y tres meses le enseña a recitar la cartilla al derecho y al revés y a escribir con letra gótica para que pueda copiar todos sus libros, «pues el arte de la imprenta no estaba en uso aún». Luego pasa más de diez años y once meses estudiando la gramática latina «con los comentarios de Hurtebise, de Fasquin, de Tropditeux, de Gualehault, de Juan de Veau, de Billonio, de Brelinguandus y de otros muchos», que recitaba al revés para demostrar palmariamente a su madre que la gramática no era ciencia. Su siguiente profesor, Ponócrates, le imparte una educación humanística, le presenta a hombres cultos de mente despierta, dirige sus intereses hacia la naturaleza y al mismo tiempo le inclina hacia las matemáticas, la geometría, la astronomía y la música y le insta a cazar y nadar para mantenerse en forma, de manera que ahora no pierde una sola hora del día. Entretanto, Gargantúa ha aprendido a jugar a doscientos diecisiete juegos diferentes (todos los cuales se enumeran), algunos de ellos inventados por el propio Rabelais.

En un súbito cambio de escenario, el lector se ve sumido en la guerra de los pasteleros. Cuando pasan por el camino los pasteleros de Lerné se les aproximan unos pastores que sólo pretenden comprar sus pasteles. Pero los pasteleros los ultrajan llamándoles «habladores, desdentados, negruchos, presumidos, holgazanes, catasalsas, barrigudos, fanfarrones, cobardes, rústicos, chalanes, galopines, tragapanes, pelaires, monos, dormilones, haraposos, tramposos, tontos, pobres diablos, bocazas, borrachones, destrozones, guardadores de mierda», que sólo son dignos de comer pan de suelo o borona.

Esto ocasiona un gran tumulto que degenera en una guerra asesina. Este episodio caricaturiza el enfrentamiento interminable del padre de Rabelais, que era abogado, con sus vecinos por el derecho de pesca en un arroyo. Rabelais introduce aquí una de sus más atractivas invenciones, el bondadoso monje Juan, que con su actitud valerosa defiende a los pastores locales frente al agresivo rey de los pasteleros, Picrochole. Finalmente, Gargantúa recompensa al hermano Juan construyéndole una nueva especie de monasterio (o antimonasterio), la proverbial abadía de Thélème, que se rige por la regla «Haz lo que quieras». Habitada únicamente por hombres y mujeres hermosos «vestidos a su placer y arbitrio», se convierte en una utopía epicúrea. Los miembros de la orden hablan una docena de lenguas, tocan instrumentos musicales y

escriben versos, las muchachas a la edad de diez años, los varones a los doce.

Las aventuras de Pantagruel en el Libro Segundo, que Rabelais escribió antes del Libro Primero, son inconexas y deliciosamente aleatorias. La juventud de Pantagruel, como la de su padre, es un compendio de nobles acciones. En París, adonde va para completar su educación, conoce al que será su inseparable compañero, Panurgo. Gargantúa defiende en una carta a su hijo la cultura renacentista. Pantagruel resuelve con sagacidad una disputa legal entre los señores Baisecul y Humeuesne mediante un sofisma teológico expuesto en un lenguaje incomprensible. Luego Pantagruel y Panurgo van a luchar a Utopía, que estaba siendo devastada por los dipsodas. Su amigo Epistemón ha sido decapitado y Panurgo apoya la cabeza del muerto contra su bragueta «para que no cogiera frío». Luego recompone la cabeza de Epistemón con quince o dieciséis puntos. «Epistemón quedó curado por completo; pero tuvo que estar sin moverse más de tres semanas, y conservó una tos seca que nunca se la pudo curar sino a fuerza de beber». Mientras tanto, Epistemón ha estado muerto lo bastante como para vivir algunas aventuras maravillosas en el infierno y en los Campos Elíseos. Allí ha visto a Alejandro Magno, que arrastraba una vida miserable reparando calzados viejos, y a Jerjes preparando la mostaza. «Todos los caballeros de la Tabla Redonda eran pobres ganapanes que remaban en el Cócito, Flegeto, Estigia, Aqueronte y Leteo... Pero por cada viaje no ganaban más que un papirotazo, y al anochecer un pedazo de pan duro». Naturalmente, Pantagruel y Panurgo vencen en la guerra.

La lectura de la obra de Rabelais sólo permite al lector captar su ingenio como a través de un velo. Su obra es un acto de fe en una lengua a la que él comenzaba a dar una dimensión literaria. Chateaubriand diría que Rabelais «creó la literatura francesa». Aunque había escrito en latín sus respetados tratados médicos, decidió escribir su novela en francés. La literatura hablada y el arte de la memoria sólo habían sido desplazados parcialmente por la palabra impresa. Según cuenta el propio Rabelais, Francisco I hizo que le leyeran la obra de Rabelais en voz alta. Hasta 1539 no comenzaría a ser utilizado el francés en los tribunales de justicia. Calvino tradujo su obra *Institución de la religión cristiana* del latín al francés en 1541. Cuando Joachim du Bellay escribió el manifiesto de la nueva literatura francesa, su *Defensa e ilustración de la lengua francesa* (1549), Rabelais era uno de los pocos franceses cultos que se habían atrevido a escribir libros en la lengua de la plaza del mercado.

Rabelais se deleita en la lengua vulgar y convierte su obra en un escaparate de su nueva elocuencia. Recoge las exclamaciones, hipérboles y obscenidades de la plaza del mercado y nunca utiliza una sola palabra si le acuden a la mente veinte. Incluso en las traducciones inglesas como las de J. M. Cohén y Samuel Putnam, vemos a Rabelais revolcarse en lengua vernácula. Ahora que la imprenta permitía llegar a un mercado cada vez más amplio entre las nuevas clases cultas, la lengua francesa ofrecía los incentivos del dinero y la celebridad. *Gargantúa y Pantagruel* exhibe la exuberancia de una lengua que se ha liberado de todo tipo de trabas y Rabelais se

emborracha con las palabras. Podemos imaginar que habría podido engullir un diccionario francés... si hubiera existido en ese momento, pero el diccionario pionero latín-francés de Robert Estienne no apareció hasta 1538.

En 1546, doce años después de la publicación de *Gargantúa*, cuando Rabelais compuso su Libro Tercero, la ortodoxia había cobrado un nuevo ímpetu. Sólo un año antes grupos de herejes valdenses habían sido masacrados en el sureste de Francia y ese mismo año Dolet, amigo de Rabelais, fue quemado vivo en la hoguera, en París, bajo la acusación de herejía. Este Libro Tercero, la continuación del relato de Pantagruel, es el primero en el que aparece el nombre de Rabelais como autor y «doctor de medicina». Es un libro más serio que los anteriores, en un sentido rabelaisiano. Lo dedica a una amiga literaria, Margarita de Navarra, hermana de Francisco I, y gira en torno a «la cuestión de la mujer» (*la querelle des femmes*), que era, a la sazón, un tema muy manido entre los hombres cultos. Panurgo, que ha decidido contraer matrimonio, consulta con teólogos, filósofos, abogados, médicos y con una cohorte de santones y adivinos. Rabelais se apresura a hacer regresar a Gargantúa de la vida ultraterrena para arengar a su hijo Pantagruel sobre la importancia del consentimiento paterno para el matrimonio. Pero el papa había sostenido que el consentimiento no era necesario porque el sacramento del matrimonio administrado por un sacerdote era suficiente para unir a los contrayentes a los ojos de Dios. Sin embargo, Rabelais, junto con Erasmo, los evangélicos y los protestantes, afirmaba que en el Antiguo Testamento estaba escrito que era necesario el consentimiento paterno, y temía el monopolio del papa en una cuestión que Dios había asignado al padre y a la madre. En ese momento, para los aristócratas y los terratenientes el matrimonio era más una alianza política y comercial que una asociación de carácter amoroso. Frecuentemente, cazadores de fortuna o románticos huían con las hijas —provistas de una buena dote— de determinadas familias, lo que causaba la ruina de sus propiedades. Pero la connivencia de un sacerdote (como en el caso de Romeo, con lamentables consecuencias) no impedía que las familias aristocráticas hicieran uso de la ley del estupro contra un pretendiente que contraía matrimonio sin el consentimiento paterno. Mientras Rabelais nos hace compartir la indecisión de Panurgo, vemos continuamente que la «cornamenta» es la única certidumbre en el matrimonio.

Cuando Pantagruel le pregunta a Panurgo cuándo se va a ver libre de deudas, éste le contesta sagazmente:

He creado; ¿el qué? Los bellos y buenos acreedores. Los acreedores son, yo lo sostengo hasta en el fuego, criaturas buenas y bellas...

¿Creéis que yo me preocupo cuando todas las mañanas veo alrededor mío a esos acreedores tan humildes, serviciales y pródigos en reverencias? ¿Y cuando noto que al hacerle a uno un gesto agradable o ponerle mejor cara que a los otros, piensa el ladino cobrar antes que los demás?... Éstos son mis candidatos, mis parásitos, mis salvadores, los que me dan los buenos días y los que perpetuamente ruegan por mí.

Con su genio para ver la otra cara de la moneda, Rabelais relata el sencillo

procedimiento que utiliza el juez Bridoye para sentenciar los pleitos arrojando los dados. El único problema es que debido a su avanzada edad ya no veía los puntos de los dados. Pero ¿por qué, si ya no puede ver, todavía exige a las partes que presenten tantos documentos? En primer lugar, por la cuestión de la forma «con omisión de la cual no es válido lo que se ha hecho» y también porque preparar y manejar los documentos «me sirve de ejercicio honesto y saludable». Finalmente, la lentitud del procedimiento permite que pase un largo periodo de tiempo antes de que un pleito sea sentenciado. «El juicio crudo, verde y prematuro tendría el inconveniente y peligro que según los médicos hay cuando se opera un apostema antes de que esté maduro y cuando se purga el cuerpo humano de algún humor nocivo en momento inoportuno... La naturaleza, además, nos enseña a coger y comer los frutos cuando están maduros... a casar a las mujeres cuando están maduras».

El Libro Tercero de Rabelais, que escribió como continuación del *Pantagruel*, había obtenido el favor real, pero ni esto ni su dedicatoria habían impedido que fuera condenado por la Sorbona. No encontraron una herejía explícita, pero les irritaban los juegos de palabras irreverentes acerca del alma. Rabelais explica en su dedicatoria del Libro Cuarto al cardenal Odet de Châtillon, que «la calumnia de ciertos caníbales, misántropos y agelastas» había llegado a vencer su paciencia hasta el punto de decidir «no escribir ni una j». Podría decirse en favor de Rabelais que fue atacado por Calvino en 1550. Su nuevo protector, el cardenal, renovó el favor real para todas sus obras.

Este Libro Cuarto (1548; ampliado en 1552), el más largo y menos incoherente de todos, adorna de forma deliciosa los relatos relativos a la búsqueda de un paso por el noroeste, que fascinaba en ese momento a la Europa occidental. Es posible que Rabelais conociera a Jacques Cartier (1491-1557), explorador del Canadá y «descubridor» del río San Lorenzo, de quien tomó el perfil general del viaje de Pantagruel, que no deja de ser una aventura en la dipsomanía. En ese viaje hacia el Oráculo de la divina Botella, la diosa Bacbuc (botella en hebreo), redescubrimos el pantagruelismo, «una alegría del espíritu adobada en el desdén de las cosas fortuitas». En alta mar, en islas extrañas y en puertos exóticos se encuentra con tragadores de molinos, monstruosas ballenas, ruachs (que viven del viento), morcillas serpientes, papahígos, papimanes y gastrólatras, así como con Rodilardus, un enorme gato a quien toma por el demonio. La tierra estaba tan fría que incluso las palabras se congelaban:

—Tened en cuenta —dijo Pantagruel— que aquí las palabras no están todavía desheladas.

Y nos arrojó entonces sobre la cubierta a manos llenas palabras heladas que parecían grageas perladas de diversos colores. Allí vimos palabras de gules, palabras de sinople, palabras de azur, palabras de arena y palabras doradas que al ser calentadas un poco entre nuestras manos se fundían como la nieve. Las oímos realmente; pero no las comprendíamos porque pertenecían a un lenguaje bárbaro. Una de ellas era tan gruesa, que al recalentarla el hermano Juan entre sus manos, produjo un sonido como el de las castañas en la brasa cuando no se han rajado previamente y estallan, lo que nos hizo a todos temblar de miedo.

—Éste era en su tiempo un grito de halcón —dijo el hermano Juan.

Panurgo pidió a Pantagruel que le diese algunas, y Pantagruel le contestó que dar palabras era un acto

amoroso.

El llamado Libro Quinto, que no se imprimió hasta 1562, nueve años después de la muerte de Rabelais, no es aceptado como obra de Rabelais. De todas formas, tiene algunos rasgos rabelaisianos, como la existencia de los gatos forrados que provocan todos los males del mundo. El oráculo Bacbuc revisa decididamente a Aristóteles: «No la risa, sino la bebida es la función adecuada del hombre». El lema «¡beber!» adopta un nuevo significado cuando Bacbuc relata que cuando antiguamente un capitán judío conducía por el desierto a su pueblo «obtuvo de los cielos el maná que le pareció, por imaginación, que tenía un gusto tal como el de las viandas. Así, aquí, al beber de este licor mirífico, sentiréis el gusto del vino que hayáis imaginado». Era un periodo en que cada erudito renacentista, acuciado por la sed del licor antiguo, encontraba algo que era de su gusto.

En el momento en que apareció el Libro Cuarto de Rabelais, se había agudizado la actitud antirromana del monarca Enrique II, que promulgó nuevos edictos contra los abusos papales. De Rabelais se dijo que era un propagandista monárquico por las puyas que dirigía contra los papahígos y papimanes. Desgraciadamente, en abril de ese mismo año, cuando el rey Enrique II superó sus diferencias con el papa, ridiculizar a Roma no sólo se consideró, de pronto, inadecuado, sino que quien lo hacía arriesgaba su vida. El magistrado que comprendió el cambio que se había producido en la posición del monarca y condenó el libro de Rabelais el 1 de marzo de 1552 no era otro que un viejo amigo de su juventud, pionero junto con él en la defensa del humanismo, André Tiraqueau (1480-1558). Rabelais debió de encontrar difícil estimular su sed de risa. Nada sabemos con certeza sobre cómo terminó la vida de Rabelais en 1553. Existían versiones diferentes sobre su muerte en la cárcel y sobre sus últimas palabras. La versión más interesante fue recogida por su ingenioso traductor al inglés Pierre Motteux (c. 1663-1718): «Voy a buscar un gran quizá; correr el telón, la farsa ha terminado».

Aventuras en la locura

Don Quijote de Cervantes, obra a la que a veces se califica como la primera novela moderna, nació como una especie de antinovela. Este libro es la historia de un «ingenioso hidalgo de la Mancha» cuya mente se había desequilibrado por leer demasiados libros de caballerías, y el término «Quijote» no tardó en utilizarse como apelativo para designar a quien se dejaba llevar por ideales elevados pero irrealizables. Miguel de Cervantes (1547-1616), hijo de un médico cirujano venido a menos, reflejaría en su obra la disparidad entre ilusión y realidad. Con una experiencia personal hecha más de fracasos que de versos, Cervantes buscó en las palabras una recompensa que había merecido pero que no había obtenido en este mundo. Como experto en la pobreza, afirmaba con desenfado que la mejor salsa en el

mundo es el hambre y como los pobres nunca carecen de él, siempre comen con gusto. Cervantes nació en 1547, en el seno de una familia de siete hijos, en Alcalá de Henares, una pequeña ciudad que albergaba una de las más importantes universidades españolas. Su padre, médico cirujano itinerante e insolvente, fue encarcelado por deudas al menos una vez antes de trasladarse con su familia a Madrid, que por aquel entonces no era más que un pueblo de grandes dimensiones (Felipe II la convirtió en capital del reino en 1561). El padre de Miguel, Rodrigo, intentó sin éxito evitar la cárcel en virtud de su pertenencia a una familia de hidalgos. Apenas se tienen más noticias de la vida de Cervantes hasta que cumplió 21 años. Probablemente, nunca asistió a la universidad, pero leía cuanto caía en sus manos. Cuando estuvo al servicio del cardenal Acquaviva en Roma se familiarizó con la vida y las letras italianas.

Durante toda su vida adulta Cervantes conservó la huella del valor que le indujo a participar en el proyecto quijotesco de su época, la defensa de la fe contra las hordas turco-musulmanas. Las fuerzas cristianas, divididas por sutilezas teológicas y por rivalidades dinásticas, consiguieron unirse por un tiempo frente a la amenaza. En Lepanto, en el extremo oriental del golfo de Corinto, los aliados cristianos, agrupados en 208 galeras y en muchos otros barcos más pequeños, con treinta mil hombres, libraron el 5 de octubre de 1571 una batalla de cuatro horas contra una flota otomana que contaba con más efectivos. Al caer la noche, los aliados habían obtenido una victoria decisiva. Cervantes recordaría más tarde que había quince mil cristianos, todos ellos a los remos de la flota turca, que reconquistaron ese día la libertad.

Durante la batalla de Lepanto, cuando se dio la señal de abrir fuego el joven Cervantes estaba tendido en el interior del barco aquejado de fiebre, pero pidió que le llevaran a cubierta para ocupar su peligroso puesto. Como él mismo relataría:

Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Cario Quinto, de feliz memoria.

Cervantes siempre se sentiría orgulloso de las dos heridas de arma de fuego recibidas en el pecho y de la pérdida del uso de su brazo y su mano izquierdos, que según decía se había producido a mayor gloria de la justicia.

Después de convalecer durante algunos meses, en abril de 1572 estaba de nuevo sirviendo en barcos españoles. Pero los aliados, siempre en disputa, pronto abandonaron la esperanza de aplastar a la reorganizada flota otomana y Cervantes, ávido de acción y de promoción, regresó a España. Como no había cumplido todavía los diez años de servicio necesarios para acceder al puesto de capitán, intentó ser promocionado directamente por el rey, con impresionantes cartas de recomendación. Éstas no le sirvieron para promocionarse pero tuvo que pagar por ellas un alto precio cuando fue capturado por los turcos.

Cuando su malhadada galera *El Sol* se aproximaba a Francia fue atacada por una

flotilla turca de piratas y conducida a Argel, donde sus captores exigieron un rescate. Las valiosas cartas de recomendación de Cervantes le convirtieron en un rehén especialmentepreciado. Según relató, los cinco años y medio que pasó en el cautiverio de Argel le enseñaron «a tener paciencia en las adversidades».

Ciertamente, la idea de sus captores de que era una persona de rango elevado por quien se podía pedir un fuerte rescate era falsa, pero de cualquier modo les indujo a mantenerlo fuertemente vigilado y tentados por el cebo de la codicia se ocuparon de su salud con gran cuidado. En la primavera de 1576, el inquieto Cervantes, que tenía entonces veintiocho años, fracasó en su primer intento de huida. Él, junto con otros cristianos, que trataban de llegar a Orán, fueron abandonados por su guía y hubieron de regresar a Argel, donde fueron castigados como fugitivos. Cervantes fue encadenado con pesados grilletes, pero su elevado precio le permitió escapar a la pena capital.

Durante el verano siguiente la familia de Cervantes envió 300 coronas como pago del rescate, que los piratas aceptaron por su hermano Rodrigo, exigiendo un precio más alto por Miguel. Cervantes organizó entonces un plan para ocultarse en una cueva fuera de Argel, a la espera de que apareciera en la costa una nave española. Pero fue traicionado por un español, conducido ante el bajá y amenazado con la muerte y la tortura. Cuando Cervantes insistió en que él era el único responsable, el bajá se sintió hasta tal punto impresionado por el valor de Cervantes que decidió comprarlo a sus propietarios argelinos. Cinco meses después el inquieto Cervantes consiguió hacer llegar un mensaje al comandante de la guarnición española en Orán, con instrucciones sobre la forma de ayudar a los prisioneros. El infortunado moro que llevaba esos mensajes murió empalado y Cervantes fue condenado a dos mil azotes, pero una vez más consiguió eludir el castigo.

En el otoño de 1579, Cervantes llevaba ya cuatro años en cautividad. Consiguió en secreto acordar con un comerciante de Valencia que residía en Argel que comprara una fragata para rescatarle a él y a otros sesenta prisioneros. Una vez más fue un español, el doctor Juan Blanco de Paz, un fraile dominico de Salamanca, quien reveló el plan. Cuando estaba a punto de ser ejecutado, con las manos atadas a la espalda y un dogal en torno al cuello, Cervantes afirmó una vez más que era el responsable y reclamó para sí todo el castigo. Su gallardo descaro le permitió salir con bien una vez más. La codicia de los piratas y la admiración del bajá por su valor le salvaron la vida. El dominico que les había traicionado sólo obtuvo como recompensa un escudo de oro y un tarro de mantequilla de Argel (que para muchos era más un castigo que una recompensa).

Finalmente, en la primavera de 1580 llegaron dos frailes procedentes de España para pagar el rescate con el dinero que habían aportado la familia y los amigos de Cervantes. Al comprobar que no llevaban las quinientas coronas de oro exigidas, un grupo de comerciantes españoles de Argel, que apreciaban a Cervantes, reunieron la suma que faltaba. A su regreso a Madrid, a finales de 1580, Miguel de Cervantes, que

tenía entonces treinta y tres años, había hecho ya una fuerte inversión en la carrera militar. Sin alternativa posible para ganar su sustento, era perfectamente consciente de que debido a su rescate había sido sacrificada toda la propiedad de sus padres, así como las dotes de sus dos hermanas, que ahora estaban sumidas en la pobreza. Aunque encontró una breve ocupación en la campaña de Portugal y como enviado del rey a Orán, lo cierto es que sus valiosos servicios al rey no fueron recompensados adecuadamente.

En 1588 casó con la hija de una familia respetable, 18 años más joven que él, en Esquivias, una aldea próxima a Madrid. Ella aportó al matrimonio una pequeña granja, un viñedo, pollos y colmenas, y llevó al hogar objetos de plata e imágenes de alabastro de la Virgen. Fue en ese breve periodo de su vida en el que gozó de una posición económica más desahogada.

De todas las profesiones respetables que se ejercían en España en esa época, la producción literaria era probablemente la que estaba menos reglamentada. Madrid, que se convirtió en el centro de un agresivo imperio mundial, ofrecía numerosas oportunidades. Ignacio de Loyola había fundado la Compañía de Jesús (1540) sólo unos años antes. España vivía su Edad de Oro, en la que había empezado a florecer la lengua castellana hasta convertirse en la lengua nacional. No hacía mucho tiempo se había publicado el *Amadís de Gaula* (1508), clásico libro de caballerías. La poesía era una afición que practicaban juristas, médicos y sacerdotes, y ¿por qué no también los soldados? La imprenta no había desplazado todavía al manuscrito. Ateniéndose a la costumbre medieval de difundir manuscritos, eran muchos los que no se habrían atrevido a escribir para la imprenta pero lo hacían para sus amigos. Cuando Cervantes inició su carrera militar, el teatro madrileño consistía en cuatro tablas dispuestas sobre unos bancos con una manta por telón, y las piezas dramáticas eran escenas apenas relacionadas entre sí con intermedios de variedades. Pero cuando regresó de su cautiverio, los teatros eran ya estructuras permanentes y las piezas teatrales estaban divididas en actos separados. Los autores teatrales comenzaban a obtener beneficios.

Aunque no era universitario, Cervantes consiguió abrirse camino en esa vida literaria de Madrid. Escribió dedicatorias en verso para libros de otros autores y sobre todo tipo de temas e intentó también el teatro. Posteriormente, Cervantes se atribuiría la introducción de una nueva estructura, en tres actos, para las piezas teatrales, y también de «figuras morales» que revelaban sus pensamientos más recónditos. Sólo han sobrevivido dos obras importantes de las treinta que escribió durante esos años. Pero sus esfuerzos desesperados para vivir del teatro no tuvieron éxito. En la escena literaria madrileña tenía que competir con «el fénix español», el prolífico y polifacético Lope de Vega (1562-1635), a quien el propio Cervantes calificaba de «monstruo de la naturaleza». Transcurridos treinta años, lo mejor que Cervantes podía decir acerca de sus obras teatrales era que «se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni

baharúndas».

El proceso de autodescubrimiento de Cervantes llevó un cierto tiempo. Su primera obra literaria fuera de la escena fue *La Galatea* (1585), que pertenece al familiar género pastoril de la época. Es una prolija novela que relata los amores de pastores y pastoras en un paisaje idílico. Debió de agradar al público, porque Cervantes vendió los derechos por una cantidad importante y era una obra muy apreciada en el extranjero. Un soldado de treinta y tres años sin educación universitaria había producido una obra de elegancia literaria a la moda.

Antes de que Cervantes descubriera su vocación literaria hubo de vivir todavía otra experiencia desastrosa. La Armada Invencible, la malhadada fuerza naval española que libró una de las batallas decisivas de la historia moderna, fue producto de un esfuerzo nacional en el que Cervantes desempeñó un pequeño y desafortunado papel. Como comisario encargado de requisar trigo y aceite, ejerció implacablemente su autoridad sobre el deán y el capítulo de Sevilla, que no tardaron en responder con su excomunión y 1588 fue un año difícil para Cervantes. Las composiciones literarias cervantinas de ese periodo que han sobrevivido son un soneto preliminar a un tratado de las enfermedades de los riñones y dos canciones (una de profecía y la otra de condolencia) sobre la Invencible. Cervantes, que como contable era poco sistemático y demasiado blando, no era la persona adecuada para realizar la ardua tarea de agente de compras. Tras la derrota de la Invencible solicitó al monarca un oficio en América, pero lo único que obtuvo fueron elogios y una disminución de su salario de doce a diez reales al día.

Cervantes sufriría aún otros castigos por su servicio leal al gobierno. En 1592, acusado de haber requisado sin autorización cebada y trigo, de irregularidades en las cuentas y de un enorme déficit que no podía explicar, trató de hacer frente a esas dificultades financieras mediante un contrato para escribir seis piezas dramáticas. Firmó con un empresario teatral de Sevilla un acuerdo por el cual si las obras no figuraban entre las de mayor calidad que se hubieran representado nunca en España, no recibiría dinero alguno. Pero fue encarcelado antes de que pudiera cumplir ese contrato. Los problemas se acumulaban. Después de ser liberado perdió sus ahorros, con los que huyó un banquero sevillano. Luego pasó en prisión otros tres meses por haber desobedecido una orden de la corte para que solucionara los problemas referentes a sus cuentas. Un decenio más tarde, los funcionarios del gobierno todavía molestaban a este veterano de la guerra y de la burocracia de cuarenta y cuatro años de edad.

Los años subsiguientes (1600-1604), en los que Cervantes debía de estar escribiendo su gran obra, constituyen un auténtico misterio. No sabemos dónde se encontraba ni cómo ganaba su sustento. Sus caballerescas aventuras sólo le habían reportado como recompensa la mutilación del brazo izquierdo, la pérdida de su reputación, la cárcel, la pobreza y la indigencia. Su vida hasta ese momento era una experiencia decepcionante para la cual las populares novelas de caballerías no

constituían un antídoto lo bastante fuerte. El emperador español Carlos V hacía que se las leyera durante la siesta. Pero santa Teresa mencionaba la afición a esas novelas entre los pecados de su juventud. Una ley de 1553 prohibió la publicación y la venta de esos libros en las Indias, y las Cortes estaban considerando la posibilidad de introducir una medida legislativa que obligara a quemarlas en la hoguera.

Cervantes afirmaba que había escrito el *Quijote* para acabar con esas novelas de caballerías. Pero, además, creó un prototipo de la novela, la forma más popular de la literatura moderna. Cervantes ya había practicado otro género literario, también como padre de la ficción moderna. En su prólogo de las *Novelas ejemplares* (que no se publicaron hasta 1613, aunque probablemente las había terminado alguna de ellas diez años antes), Cervantes se jacta de «que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana... y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa». Quería decir que esas historias eran «ejemplares» desde el punto de vista moral. «Que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida». ¡Toda una promesa al proceder de un hombre de sesenta y seis años que ya había perdido la mano izquierda!

La «novela ejemplar» que para muchos es su mejor novela, *El licenciado Vidriera*, narra la extraña enfermedad que ha contraído un brillante estudiante al beber una poción de amor envenenada. «Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces... que no se le acercasen, porque le quebrarían; que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio, de pies a cabeza». Sus conciudadanos le valoraban por sus ideas y sus percepciones. «El vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más promptitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre». Veía el mundo de una manera distinta que las personas de carne y hueso. Seducida por la condición «vidriosa» de su mente, la gente de Salamanca creía que el estudiante podía responder a cuantas preguntas le plantearan, y ciertamente era inofensivo, pues no osaba realizar acto alguno de violencia. Mientras se paseaba por la ciudad realizaba agudos comentarios sobre la charlatanería que encontraba en todas partes: malos poetas, jueces perversos, juristas deshonestos, médicos asesinos y comerciantes estafadores. Podía ver en el interior de todos ellos. Esa locura se prolongó durante dos años. Una vez que el estudiante fue curado de su enfermedad por un fraile muy inteligente, trató de reanudar la costumbre de predicar en la plaza pública, donde en otro tiempo todo el mundo estaba pendiente de sus palabras. Pero ahora que había recuperado la cordura, a nadie le interesaba ya lo que decía. Ya no era otra cosa que un brillante licenciado en derecho de Salamanca.

Es posible que el *Quijote* fuera concebido cuando Cervantes se hallaba

encarcelado en Sevilla en 1597. El editor no había depositado grandes esperanzas en esta obra cuando se publicó en Madrid, en enero de 1605, la primera parte de la obra maestra de Cervantes, ya que sólo se preocupó de conseguir la licencia real para Castilla. El libro constituyó un fulgurante éxito popular. Cuando el rey Felipe III vio un día desde su palacio que un estudiante reía a mandíbula batiente mientras leía un libro, afirmó, al parecer: «debe de estar loco, o está leyendo el *Quijote*». El libro constituiría también un gran éxito comercial, al menos para los editores, que consiguieron ampliar la licencia a Aragón y Portugal. Inmediatamente se publicaron ediciones piratas y el libro no tardó en aparecer en Bruselas y en Milán, mientras que la traducción inglesa se publicó en 1612. Cervantes había vendido todos los derechos al primer editor de Madrid y, por tanto, el éxito de su obra no le reportó grandes beneficios.

Don Quijote, un supuesto caballero andante, ejercería un atractivo perdurable, inigualado por cualquier otro caballero de la vida real. Ese «ingenioso hidalgo de la Mancha», había llenado su biblioteca de novelas de caballerías, que trastornaron su cerebro y alimentaron su ilusión de que tenía que convertirse en un caballero andante. Equipado con una vieja armadura y un decrepito caballo, Rocinante, tomó como escudero a un campesino de la localidad, Sancho Panza, al que prometió hacer gobernador de una isla. Don Quijote recorría el paisaje deshaciendo entuertos y defendía el honor de su amada, Dulcinea del Toboso, que procedía de una aldea vecina. Sin embargo, ella desconocía la devoción del caballero. Su imaginación convertía las posadas más rústicas, los posaderos desvergonzados, los rudos pastores de cabras y los rebaños de ovejas en un paisaje encantado de castillos rodeados de fosos, caballeros galantes y tropas que les acompañaban. Don Quijote continuaba adelante con espíritu indomable después de caer grotescamente de su rocín o de ser apaleado por campesinos y posaderos. «Sábetete, Sancho, que no es un hombre más que otro si no hace más que otro. Todas estas borrascas que nos suceden son señales de que presto ha de serenar el tiempo y han de sucedemos bien las cosas; porque no es posible que el mal ni el bien sean durables, y de aquí se sigue que, habiendo durado mucho el mal, el bien está ya cerca...». En una ocasión en que les robaron las alforjas, Sancho recomendó a don Quijote que, como los antiguos caballeros errantes, viviera de las hierbas del campo. A ello replicó el caballero:

Con todo eso, tomara yo ahora más aína un cuartal de pan, o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas yerbas describe Dioscórides, aunque fuera el ilustrado por el doctor Laguna. Más, con todo esto, sube en tu jumento, Sancho el bueno, y vente tras mí; que Dios, que es proveedor de todas las cosas, no nos ha de faltar, y más andando tan en su servicio como andamos, pues no falta a los mosquitos del aire, ni a los gusanillos de la tierra, ni a los renacuajos del agua, y es tan piadoso, que hace salir su sol sobre los buenos y los malos, y llueve sobre los injustos y los justos.

Más bueno era vuestra merced —dijo Sancho— para predicador que para caballero andante.

La narración, llena de digresiones, en la que se intercalan historias e interludios, deja finalmente al lector en suspenso, sin saber la suerte de don Quijote.

Pero, como Rabelais antes que él, Cervantes necesitaba el incentivo de un impostor. Transcurridos diez años, Cervantes había llegado al capítulo 59 de la segunda parte cuando descubrió que ya alguien había publicado una segunda parte espúrea, con licencia fechada el 4 de julio de 1614. Esta falsa segunda parte, apoyándose en la fama de Cervantes, estaba a punto de copar el mercado.

El impostor incluyó un prólogo en el que ridiculizaba terriblemente a Cervantes. Era mejor esa continuación, afirmaba, que otra obra de un autor que no hacía sino cacarear, cuya lengua se movía de forma más descontrolada que la única mano que le quedaba y cuyos libros escritos en un calabozo llevaban la impronta del convicto y la ira del pájaro enjaulado. No ha sido identificado ese insolente plagiaro, pero parece que sacó buen rendimiento a la premura con que actuó. Cervantes respondió también con premura, y a ello dedicaría algunos pasajes de su obra.

Cuando superó finalmente la burocracia de la censura, la segunda parte, como había ocurrido con la primera, tuvo un buen éxito de ventas, fue traducida al francés y no tardó en ser encuadernada y comercializada junto con la primera parte. Como Cervantes testimonió y profetizó, la primera parte había sido un gran éxito de ventas. El bachiller Sansón Carrasco, que compartía la ilusión de don Quijote, afirma:

que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia... y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga... Con todo eso... dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.

En la segunda parte se perpetúa el papel de los dos personajes principales y se describe el encantamiento y el desencantamiento de la incomparable Dulcinea. De alguna forma, los principales personajes han intercambiado su posición: don Quijote se ha convertido en un Sancho y Sancho en un don Quijote. El lector escucha a don Quijote cuando aconseja a Sancho cómo gobernar su «ínsula». «No comas ajos y cebollas, porque no saquen por el olor tu villanería. Anda despacio; habla con reposo; pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo; que toda afectación es mala».

El libro termina con el frustrante episodio en el que don Quijote recobra la razón. Cuando el Caballero de la Blanca Luna descabalga a don Quijote en un enfrentamiento, don Quijote le pide: «Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra». El Caballero de la Blanca Luna se niega, pero pide al «gran don Quijote» que se retire a su aldea durante un año. El abatido don Quijote acepta. Sancho, muy afectado, «temía si quedaría o no contrecho Rocinante, o deslocado su amo; que no fuera poca ventura si deslocado quedara». Y así ocurre. Al salir de Barcelona, donde ha tenido lugar el enfrentamiento, don Quijote mira hacia atrás: «¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias; aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas; aquí se escurecieron mis hazañas; aquí, finalmente, cayó mi ventura para jamás levantarse!».

Cuando se aproximan a la aldea, Sancho cae de rodillas y dice: «Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos, y recibe también tu hijo don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede...». El ingenioso caballero no sobrevive mucho tiempo a la vida hogareña. La recuperación de la cordura produce desilusión en don Quijote y ésta causa la enfermedad. «Dadme albricias, buenos señores —dice don Quijote—, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno*». En el momento de la muerte, se vuelve hacia Sancho: «Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído, de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo». «¡Ay! —respondió Sancho, llorando—. No se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía».

Gracias a la fortuna o a su sagacidad, Cervantes había creado una forma nueva, que otros autores podrían desarrollar y perfeccionar, una especie de maqueta para otras versiones de la comedia humana. No sólo había creado una novela, sino que había creado la novela occidental. Ello otorga a Cervantes, en el mundo moderno de los creadores, un papel comparable al que ocupa Copérnico en el mundo de los descubridores. Pero en tanto que Copérnico nos hizo desplazar la atención de la Tierra hacia el Sol, Cervantes nos conduce desde el mundo exterior al interior, al hombre. De la misma forma que el físico Dalton revelaría la existencia de muchas más formas de materia que aquellas que habían podido imaginarse, Cervantes señaló la existencia de tipos de personas insospechados y no examinados. Mientras los compiladores de estadísticas descubrían nuevas uniformidades entre grupos de personas, Cervantes realizó una labor pionera en el descubrimiento de las diversas facetas del individuo, orientando el empeño de la literatura moderna a incorporar toda la experiencia en la novela.

El creador estaba penetrando en un territorio nuevo. La novela democratizaría tanto la audiencia como el tema del arte literario. Al «recrear la vida a partir de la vida», la novela permitiría al hombre moderno descubrirse a sí mismo. Lo que las estadísticas y la ciencia social lograrían en el ámbito de la experiencia pública lo alcanzaría la novela en el de la experiencia privada.

Dado que la epopeya cantaba las hazañas de héroes legendarios, no ha de sorprender que sólo existan media docena de grandes poemas épicos en la literatura occidental. Nos gusta oír una y otra vez nuestras composiciones épicas, lo que nos da seguridades en nuestro respeto compartido hacia el valor, la piedad, el amor y el heroísmo. Así pues, hablar de una epopeya nueva carece por completo de sentido, porque la epopeya vincula al pasado remoto y ofrece elementos procedentes de la tradición. De alguna forma, el objetivo de Cervantes, la ficción caballerescas

medieval, que surgió en Francia en el siglo XII para difundirse luego por Europa, tenía un alto grado de convencionalismo. También al principio se escribía en verso, más fácil de recordar, y sólo más tarde en prosa. El término *romance*^[*] se utilizó primero para designar una obra en francés, derivada del latín, la lengua de Roma. En el continente europeo la palabra para designar la novela sería también *román*, derivada de la lengua en que primero se había narrado el *romance*. Los *romances* no eran crónicas de batallas encarnizadas, como las que libraron griegos y troyanos, sino que versaban sobre caballeros legendarios devotos de Jesucristo y de sus damas, en los torneos y en los patios de los castillos, con el complemento de dragones y monstruos, todo ello bajo el hechizo de los magos.

Los *romances* interesaban también por los asuntos que recreaban: «la materia de Bretaña» (temas célticos, como el del rey Arturo y su corte), «la materia de Roma», (por ejemplo, la guerra de Troya o Alejandro Magno), «la materia de Francia» (la corte de Carlomagno) y «la materia de Inglaterra» (por ejemplo, el rey Horn y Guy de Warwick). Los *romances*, una mezcla de mito pagano, tradición cristiana y costumbre feudal, florecían, como el «western norteamericano», a partir de las expectativas cumplidas. El oyente (más que el lector, en el periodo anterior a la imprenta) esperaba el momento glorioso de Héctor, Lancelot o Galahad y se sentía ansioso por ver cómo era capturado Merlín, nacido del diablo, y cómo el malvado Mordred recibía su merecido.

El interés de la «novela», que procede de la palabra italiana *novella* (pequeña cosa nueva), no derivaba, aunque fue sucesora moderna de la epopeya y del *romance*, de la recitación de lo tradicional y de lo familiar. Antes bien, aspiraba a la sorpresa, el suspense y lo inesperado. El novelista encarnaría el papel de Dios en el escenario de su creación. «Para mí solo —manifestaba Cervantes contra el impostor que escribió una segunda parte espúrea— nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno».

El héroe de Cervantes no es un personaje épico reconocible, ni un hombre acomodado, ni de alta posición, sino simplemente un ingenioso caballero que frisa los cincuenta, de modesta condición que «tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera». Al hacer que su héroe de clase media sufra la ilusión de que las convenciones de los libros de caballerías eran reales, Cervantes se asoma a una vida cotidiana que no aparece en la epopeya y los *romances*. Ahora, el lector participa de ese encuentro con otra persona entre sus sentimientos interiores y el mundo exterior. El novelista se convirtió, por tanto, en el guía del lector por el universo de otra persona. «Yo te aseguro, Sancho —dice don Quijote cuando Sancho afirma que “andaba ya en libros la historia de vuestra merced”— que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir». Tal vez era Cervantes quien estaba mejor preparado para realizar el prototipo de la novela moderna, porque

amaba apasionadamente los colores y movimientos de la vida. Y su familiaridad con el paisaje español era indispensable. En el prólogo, Cervantes se muestra preocupado respecto a «qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo». «Procurad también — afirma— que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla». La «Biblia de humanidad» de Cervantes (en palabras de Sainte-Beuve) conocería una maravillosa existencia en la posteridad. Nadie la ha elogiado más que su admirador y traductor Tobias Smollett:

En definitiva, Cervantes será considerado, tanto en su condición de escritor como de hombre, digno de la aprobación y la estima universal; pues no podemos dejar de aplaudir esa fortaleza y ese valor que ninguna dificultad podía perturbar y que ningún peligro podía debilitar; al mismo tiempo, admiramos ese delicioso torrente de humor y de invención, que fluía de forma tan pura y abundante, superando todos los obstáculos de maldad y adversidad.

Cuatro días antes de su muerte, y tras haber recibido la extremaunción, Cervantes expresó una lúcida despedida, «puesto ya el pie en el estribo, / con las ansias de la muerte». Murió el 23 de abril de 1616, el mismo día que Shakespeare. No dejó testamento y su tumba, en el convento de los trinitarios de Madrid, no tiene inscripción alguna. En palabras de Ortega y Gasset: «¡Cervantes —un paciente hidalgo que escribió un libro—, se halla sentado en los elíseos prados hace tres siglos, y aguarda, repartiendo en derredor melancólicas miradas, a que le nazca un nieto capaz de entenderle!».

El renacimiento del espectador

Para un nuevo público y en una forma artística que acababa de florecer, Shakespeare escribió su versión de la comedia humana. De nuevo, un escritor podía comunicarse con toda su comunidad con una obra literaria ininterrumpida. El drama que nació en la antigua Grecia, como hemos visto, fue un arte colectivo. Empezó en forma de ritual en el que todos los miembros de la comunidad bailaban juntos en la *orchestra* y se convirtió en un espectáculo en el cual algunos ciudadanos participaban sólo como espectadores. Pero en la Edad Media europea, las artes literarias o se encerraban en las bibliotecas monásticas o se elaboraban para la diversión del público cortesano. Los trovadores (de *trobar*, encontrar o inventar) que florecieron en Provenza en el siglo XIII cantando en la lengua de oc vernácula, estaban obligados a divertir a las damas de la nobleza. Si bien se supone que «inventaban», de hecho sólo explicaban con más detalles cuentos convencionales de reyes y reinas, pastores y pastoras, de amores adúlteros y no correspondidos. La música popular y el folklore, que nadie podía prohibir, continuaron siendo un mundo aparte de escritores y lectores.

La ciudad renacentista y los teatros de la ciudad de algún modo equiparon a una comunidad de espectadores como la que había inspirado y aplaudido a los grandes dramaturgos griegos. Ahora renacía el espectador. Los «ciudadanos» —los habitantes de la ciudad— constituían una amplia gama de público del teatro. Además, esta comunidad se convirtió en la oportunidad y la inspiración de Shakespeare, cuyas grandes obras fueron escritas para representarse, no para leerse.

El teatro surgió en Londres durante la juventud de Shakespeare. La brusquedad con la cual este nuevo pasatiempo apareció alertó a eruditos y devotos. Como la televisión en nuestros tiempos, el teatro adquirió una gran popularidad en menos de medio siglo. Dramaturgos y actores habían sido aficionados y los primeros actores se ganaban la vida viajando con sus compañías por el país. Cuando llegaban a Londres actuaban en ruedos de peleas de perros contra osos o en los patios de las posadas. Pero en 1576, cuando Shakespeare era un estudiante de doce años en Stratford, James Burbage construyó el primer teatro de Londres, y en cuarenta años se construyeron por lo menos otros cinco. El Globe, el Rose, el Swan, el Red Bull, el Fortune y el Blackfriars, especialmente diseñados para ese fin, atraían a londinenses de ambos sexos y de todas las clases sociales a un nuevo tipo de diversión profesional, interesante y que requería mucho tiempo. Los viajeros que procedían del continente europeo se sorprendían al ver esta característica de la vida londinense.

«A causa del ejercicio escandaloso y diario de un número de actores y de teatros que se han erigido dentro de los límites de esta ciudad —escribía el lord alcalde de Londres al arzobispo de Canterbury en 1592— la juventud está muy corrompida y su educación degradada por muchos males y cualidades impías en virtud de los ardides libertinos y profanos que dichos actores representan en los escenarios, y aprendices y sirvientes se apartan del trabajo». No fue sorprendente que en 1596 el Consejo

privado aprobara una orden «para expulsar a esos actores fuera de la ciudad y derribar las casas perdidas». Se obligó a desplazar los teatros a las afueras, más allá de los muros de la ciudad, al norte y al oeste o, como el Globe, al sur de la otra orilla del Támesis.

Cuando muchos edificios fueron construidos especialmente para representar obras de teatro, se tenía que atraer al público. Pagando de un penique a media corona para entrar, las representaciones diarias se llenaban. Un inglés que visitó un teatro de Venecia en 1611 encontró que era «muy miserable e infame, comparado con nuestros imponentes teatros ingleses; ni tampoco se pueden comparar sus actores con los nuestros en cuestión de indumentaria, espectáculos y música».

El edificio que James Burbage bautizó apropiadamente con el nombre de «Theatre», teatro, todavía tenía el anfiteatro circular del foso de la orquesta al aire libre, mas ahora estaba pavimentado y tenía desagües para drenar el agua de la lluvia. Alrededor del anfiteatro había tres filas de tribunas superpuestas. Los espectadores ascendían a un total de tres mil. La mayoría pagaba un penique por estar de pie en el patio, otros pagaban dos peniques o más por un asiento en las tribunas o palcos. Los actores, que ya no tenían que amontonarse en una barraca montada sobre un tablado, ahora disfrutaban de un escenario grande y permanente con vestuarios detrás y un palco por encima para los nobles y los músicos. Los vestuarios con techo soportaban un «cobertizo» que descansaba sobre el cuarto piso para sostener el mecanismo de suspensión para que ángeles u otros actores pudieran bajar volando al escenario. Un anfiteatro al aire libre trazado según este plano se denominaba teatro «público». El alternativo, el teatro «privado», con una capacidad normalmente para unas setecientas personas, consistía en una estructura interior como las de los salones de los colegios de abogados de Londres y de los *colleges* de Oxford y Cambridge, basada en la sala doméstica de la época Tudor. Un tablado bajo sobresalía hasta el espacio donde los espectadores se sentaban en bancos. En los teatros «privados» más grandes, había tres tribunas a los lados y al fondo. Los espectadores se sentaban en el patio de butacas, en las tribunas o en los palcos, y pagaban seis peniques o más. Hasta aproximadamente 1606, sólo los teatros privados se encontraban dentro de la ciudad de Londres, mientras que los públicos se situaban en las afueras.

Los teatros eran accesibles para todos los que pudieran pagar la entrada. Pero mientras los teatros públicos atraían a todos y principalmente a las clases más bajas, los teatros privados, cuyos precios eran más elevados, atraían a los más instruidos. Los editores de obras teatrales intentaban dar a sus dramas impresos un carácter sofisticado indicando en la portada que la obra había sido preparada para un teatro «privado». El teatro tuvo su origen en las representaciones cortesanas, como el control continuado del *Master of the Revels*^[*] ya indicado, pero el público de los nuevos teatros era cualquier cosa salvo cortesano. Un agudo observador señalaba en 1579:

En nuestras reuniones de teatro en Londres, verá tales empujones y apretones, tales envites y codazos para abrirse paso y sentarse junto a las mujeres... que es una verdadera comedia advertir su comportamiento, observar su vanidad... No es que en efecto se cometa ninguna obscenidad, dentro del espacio de ese terreno, como se hacía en Roma, sino que cada libertino y su querida, cada hombre y su amante, cada Juan y su Juana, cada bellaco y su reina, van allí primero a conocerse y a abaratar en ese lugar la mercancía por la que pagan en otra parte al poderse poner de acuerdo.

Los frecuentes cambios de programa animaban a los londinenses a volver al mismo teatro una y otra vez. Como Shakespeare observaba en el coro de apertura de *Enrique V*:

¡Oh, por una Musa de fuego, que ascendiera
al cielo más radiante de la invención!
¡Un reino por escenario, en que los príncipes actuaran
y los monarcas contemplaran la sublime escena!...
Pero excusad, amables espectadores,
el decaído humor que se ha atrevido
a traer a esta indigna tarima
un asunto de tal magnitud: ¿acaso podrá esta palestra
sostener los inmensos campos de Francia?
¿O acaso tendremos que atestar en esta «O» de madera
los mismos cascos que atemorizaron el aire en Azincourt^[16]?

En dos semanas de la temporada de 1596, un londinense podía haber visto once representaciones de diez obras de teatro diferentes en un teatro y ningún día habría tenido que ver una repetición del día anterior.

Los teatros de la ciudad que empezaban a prosperar ya no proporcionaban empleo rentable a los aficionados. Escribir obras de teatro se había convertido rápidamente en una industria en vías de desarrollo y en una profesión. De las mil doscientas obras de teatro que se ofrecían en los teatros de Londres en el medio siglo después de 1590, unas novecientas fueron obra de aproximadamente cincuenta autores de teatro.

A este mundo llegó el joven William Shakespeare (1564-1616) de Stratford-on-Avon. Hijo de un importante y próspero concejal, al parecer recibió una educación elemental sólida en un colegio de segunda enseñanza, pero no había ido a la universidad. A los dieciocho años se casó con Anne Hathaway, de veintiséis, procedente de una familia acomodada de la vecindad. Tuvieron una hija y después gemelos, un niño y una niña. Ya en 1592 actuaba en Londres y era lo bastante conocido como para incitar el sarcasmo a menudo citado de Robert Greene, un destacado autor de teatro rival. «Hay un cuervo advenedizo, adornado con nuestras plumas, que con su corazón de tigre bajo piel de cómico, supone que es tan capaz de escribir un verso suelto como el mejor y, siendo un absoluto *Johannes Fac Totum*, es en su propia vanidad el único tiemblaescenarios^[*] del reino». La primera publicación del factótum (*fac totum*) «cuervo advenedizo», William Shakespeare, fue *Venus y Adonis* (1593), dentro de la tradición mitológica cortesana, un poema dedicado al conde de Southampton.

No llaméis a esto amor, pues el Amor huyó al cielo
desde que la sudorosa Lujuria usurpó su nombre sobre la tierra;
bajo cuya semejanza inocente se ha nutrido
de la fresca hermosura, mancillándola con oprobio;
que la ardiente tirana la deshonra
y, acto seguido, la arruina,
como las orugas a las tiernas hojas.

El amor consuela como los rayos del sol después de la lluvia;
pero los efectos de la Lujuria son como la tempestad después del sol.
La suave primavera del Amor conserva perenne su frescura;
mas el invierno de la Lujuria muere como un glotón.
El Amor es todo verdad; la Lujuria, conjunto de mentiras falaces^[17].

Al año siguiente escribió su «labor más seria», *La violación de Lucrecia*, otro extenso poema dedicado al conde. Su mejor poesía, a excepción de la de las obras de teatro, se encontraría en sus ciento cincuenta y cuatro sonetos, publicados en 1609 y dedicados a un enigmático «Mr. W. H.». Pero Shakespeare estaba casi comprometido con el arte de los espectáculos que acababan de florecer. A pesar de que su profesión no era completamente respetable, le hicieron caballero en 1596 cuando finalmente el College of Heralds le concedió a su padre un escudo de armas.

Sabemos poco más de la vida privada de Shakespeare durante esos doce años en que escribió el importante conjunto de drama y poesía con que se compararía la obra de todos los creadores posteriores de la literatura inglesa. Prosperó, y muy pronto, con su nuevo trabajo en Londres. Antes de 1597 ya estaba acomodado para poder comprarse la Great House of New Place, la segunda vivienda más grande de Stratford. Tenía tres pisos de alto con cinco aguilonos, en una parcela municipal de dieciocho por veintiún metros. En los años siguientes, también adquirió la extensión de 55,44 hectáreas cerca del pueblo por 230 libras en metálico e invirtió la importante suma de 440 libras en el arrendamiento de diezmos. En 1613 compró para especular la propiedad Blackfriars Gate-House de Londres. Sus préstamos remuneratorios y los continuos pleitos demuestran que era un hombre acaudalado. Shakespeare se convirtió durante una temporada en el autor de teatro más popular de la escena londinense. Sus prudentes inversiones y su buena reputación le permitirían dejar a sus herederos una extraordinaria fortuna.

Cuando se publicó el *First Folio* de las treinta y seis obras de teatro de Shakespeare en 1623, siete años después de su muerte, dieciocho obras de teatro aparecieron impresas por primera vez. Imprimir una obra de teatro era una manera de sacar algún provecho de la obra de un autor dramático cuando no podía representarse a causa de la peste o cuando la versión escénica había fracasado. Las compañías de actores protegían de los competidores los argumentos que tenían éxito. En 1598, cuando *sir* Thomas Bodley empezó a recopilar la colección para la gran biblioteca de Oxford que todavía lleva su nombre, convenció a la compañía Stationers de Londres, que tenía un monopolio de imprenta inglesa, para que accediera a enviar a su biblioteca y para siempre una copia de cada libro. Pero advirtió a su bibliotecario de

Oxford que no coleccionara los «muchos libros insustanciales y de la chusma... almanaques, obras de teatro y proclamas» de los cuales él tendría «ninguno, excepto los que fueran singulares». De las obras de teatro, explicaba, «apenas una entre cuarenta» era digna de ser guardada.

Imprimir los textos de las obras era una manera de dar al teatro y a la nueva profesión de dramaturgo un halo de respetabilidad. En 1616, cuando Ben Jonson, el rival de Shakespeare, publicó un infolio de sus *Workes*, era la primera vez que se publicaban las obras completas de un autor inglés. El *First Folio* de Shakespeare de 1623 sólo fue el segundo. A Jonson se le ridiculizó por dignificar sus obras como si fueran «obras» literarias serias. Las obras de teatro impresas antes de 1616 aparecieron sin encuadernar, como se hacían normalmente almanaques y libros de chistes. Imprimir obras de teatro en un gran infolio encuadernado elegantemente, como se hacía con las recopilaciones de sermones o con los clásicos antiguos, recababa una nueva longevidad para la obra del dramaturgo.

El público contemporáneo de Shakespeare no lo formaban lectores, sino oyentes. Mientras nuestra época de imprenta omnipresente y de imágenes fotográficas y electrónicas confía en la vista, los isabelinos eran sufridos y expertos oyentes. Una vez en 1584, cuando Laurence Chaderton, director del Emmanuel College de Cambridge, el pastor de la ciudad durante medio siglo, había predicado sólo dos horas, la congregación decepcionada gritó: «Por Dios, señor, ¡continúe!, se lo rogamos, ¡continúe!». Él y otros propugnaban que escuchar era más provechoso que leer. La palabra hablada conllevaba «el entusiasmo del orador, la atención del oyente, la promesa de Dios de predicar de manera corriente Su Palabra... y muchas otras cosas que no se esperan de la lectura de los sermones escritos». Los que vivían de la palabra hablada hacían de cada sermón una representación. Al leer los sermones clásicos del contemporáneo de Shakespeare, John Donne (1573-1631), notamos que falta el talento histriónico que mantenía a su público con los pelos de punta durante horas.

Shakespeare sólo pudo prosperar contentando a este público. Como observaría Samuel Johnson en la apertura del teatro Drury Lane en 1747, «nosotros que vivimos para agradar debemos agradar para vivir». La fama postuma de Shakespeare mostró una sorprendente coincidencia del gusto vulgar de su época con el gusto sofisticado de los siglos siguientes. Para Shakespeare, las pretensiones de inmortalidad no eran acuciantes. Era más apremiante agradar a los londinenses contemporáneos aficionados al teatro. Empezando en Londres como el actor que enojó a Robert Greene en 1592, apareció como «actor cómico principal» en *Cada cual según su humor* de Ben Jonson en 1598, como «actor trágico principal» en *Seyano* de Jonson en 1603 y continuó actuando hasta que se fue a vivir a Stratford en 1611.

De su talento para actuar también sacó partido para vender sus obras de teatro. Un dramaturgo isabelino solía escribir una obra por encargo de una compañía de teatro, y después se la leía a los actores para que dieran su aprobación. Si su obra se aprobaba,

le pagaban seis libras y allí acababa su papel. Algunos dramaturgos, como George Chapman, ni siquiera iban a ver la representación de sus obras. Pero Shakespeare, según nuestras fuentes, prestaba mucha atención a la producción. En 1594 ya era miembro interino de la Lord Chamberlain's Company, que tenía sus problemas. En 1597 una comedia sediciosa, *The Isle of Dogs* de Thomas Nashe y Ben Jonson hizo que el Consejo privado cerrara todos los teatros. Jonson y dos actores fueron condenados a la cárcel. En 1598, cuando los teatros volvieron a abrir, Shakespeare disfrutó de un gran éxito con la primera parte de *Enrique IV*, que presentaba a Falstaff. La compañía también tuvo éxito con *Cada cual según su humor* de Jonson, en la cual actuó Shakespeare.

Cuando la compañía perdió su contrato de arrendamiento del Theatre se reunieron los recursos de los actores para construir un nuevo teatro al otro lado del Támesis, al sur de Londres. Con vigas de madera del histórico y desmontado Theatre de Burbage, erigieron el nuevo Globe Playhouse el mes de julio de 1599. Adoptando el lema *Totus mundus agit histrionem* (Todo un mundo de actores), la Lord Chamberlain's Company prosperó con el rico repertorio de Shakespeare, Jonson y otros, a pesar de la creciente competencia de nuevos teatros y de compañías de muchachos. El propio Shakespeare poseía una participación como inversor y como actor tenía derecho a otra parte de los ingresos de la compañía, que sumaban un 10 por 100. Su participación fluctuó con los años. Por primera vez estos actores habían financiado la construcción de su propio teatro. Y el dramaturgo más importante consiguió considerables intereses con la popularidad de su obra en su propio tiempo. El público se estaba convirtiendo en un mecenas.

Al subir al trono, el rey Jacobo I nombró a la primera Lord Chamberlain's Company, King's Company, compañía del rey. Cartas patentes (del 19 de mayo de 1603) autorizaban expresamente a nueve miembros (incluidos William Shakespeare y Richard Burbage) «para utilizar y ejercer libremente el arte y la facultad de actuar en comedias, tragedias, historias, entremeses, moralidades, pastorales, obras de teatro escénicas... tanto para la diversión de nuestros queridos súbditos como para nuestro consuelo y agrado». La compañía actuó ante la corte seis veces durante la siguiente temporada de Navidad.

Shakespeare continuó escribiendo y actuando para la King's Company en el Globe y en el Blackfriars, su teatro «particular» de invierno. La época de Shakespeare en el Globe tuvo un final dramático el 19 de junio de 1613. Durante una representación de gala de *Enrique VIII* de Shakespeare «en circunstancias extraordinarias con mucha pompa y majestad», el cañón que se disparó desde el tejado de paja para anunciar la entrada del rey prendió fuego a la paja. «Pensando en un principio que el humo era infundado, y como las miradas estaban más atentas al espectáculo, se encendió interiormente y se esparció dando la vuelta como un tren, arrasando en menos de una hora toda la casa hasta el suelo. Este fue el periodo fatal de aquel edificio virtuoso; en que no se echó a perder nada salvo madera y paja y

unas capas abandonadas; sólo a un hombre se le quemaron los pantalones, lo cual quizá le hubiera abrasado si no lo hubiera apagado, gracias al ingenio providente, con la cerveza de una botella». Antes de la primavera siguiente, los prósperos miembros de la King's Company, incluido Shakespeare, habían pagado para que el Globe «se construyera de nuevo de manera más acertada que antes». Pero Shakespeare, que ahora era propietario de una decimocuarta participación de la empresa, se había retirado a Stratford. En su carrera londinense de veinte años, escribió los poemas y las obras de teatro que le hicieron el ídolo de la literatura inglesa. La comunidad de habla inglesa de todos los siglos futuros estaría unida por el conocimiento de «la Biblia y Shakespeare».

Shakespeare llegó a un momento crucial para la colaboración de un creador con el público de la ciudad. El teatro de la ciudad, como ya hemos visto, acababa de suministrar nuevos incentivos y oportunidades para alcanzar a un público oyente ávido de diversión. El renacimiento del espectador ofreció al hombre de letras una nueva oportunidad para reaccionar, que significó un nuevo estímulo y un nuevo recurso para los creadores. En el mismo soliloquio, una convención literaria recién desarrollada, el actor compartía sus propias ideas con el auditorio. Oímos al indeciso Hamlet culparse a sí mismo:

¡Ah, si esta carne, demasiado, demasiado sólida, se fundiese, se derritiese y se disolviese en un rocío!
¡O si el Eterno no hubiera fijado su ley contra el suicidio! ¡Oh Dios, oh Dios! ¡Qué fatigosas, rancias e inútiles me parecen todas las costumbres de este mundo! ¡Qué asco me da! ¡Ah, qué asco, qué asco! Es un jardín sin escardar, que crece para dar semilla: sólo lo poseen cosas podridas y de naturaleza torpe... (I, II^[*])

El sentido de carácter de nación, inspirado por una vigorosa reina virgen y por una generación de exploradores del mundo, desafiado por un formidable rival español, fue enriquecido por una lengua nacional vernácula que hacía poco que era consciente de sí mismo. Como Juan de Gante alardea en *Ricardo II*:

Este trono real de reyes, esta isla sometida a su cetro, esta tierra de majestad, esta sede de Marte, este otro Edén, este semiparaíso, esta fortaleza que la naturaleza ha construido para defenderse contra la invasión y el brazo armado de la guerra, este florido plantel de hombres, este pequeño universo, esta piedra preciosa engastada en el mar de plata que le sirve de muro o de foso de defensa alrededor de un castillo contra la envidia de naciones menos venturosas; este trozo bendito, esta tierra, este reino, esta Inglaterra... (II, I^[*])

Alcanzando temerariamente las creaciones imaginarias de otros tiempos y lugares, la escena isabelina violó los cánones tradicionales de la *Poética* de Aristóteles, que todavía insistía en el deber de todos los artistas de imitar la naturaleza. «El arte imita la naturaleza lo mejor posible —observaba Dante— como un alumno sigue a su maestro; de ahí que sea una especie de nieto de Dios». Estas unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción harían la irrealidad de la escena menos inquietante. Y una obra de teatro *leída precisamente*, se decía, «no suponía ni

la mitad del placer de una obra *representada*: pues... requiere el placer de la Airosa Acción».

Sir Philip Sidney expresó el liberado espíritu isabelino en su *Apologie for Poetrie* (1580; publicada en 1595):

Sólo el poeta, desdeñando verse atado a tal supeditación, animado con el vigor de su invención, llegó a crear otra naturaleza, al hacer las cosas o mejor que la naturaleza las produjo o, de nuevo, al crear formas que nunca hubo en la naturaleza... La naturaleza nunca mostró la tierra en un tapiz tan rico como el que diversos poetas han hecho... Su mundo [el de la naturaleza] es de latón, los poetas sólo le dan un baño dorado.

Y tradujo la simple teología bíblica a literatura: el hombre creador que satisface la imagen de su Creador. «Tampoco hay que dejar que se considere demasiado descarada una comparación entre el punto más alto del hombre y la eficacia de la naturaleza; sino más bien hay que honrar debidamente al Creador celestial de ese creador, que, habiendo creado al hombre a su semejanza, lo colocó más allá y por encima de todas las obras de esa segunda naturaleza: que no hay duda de que demostrará tanto como en la poesía».

El dramaturgo, al cual ya no se le culpa por «engañar» a su público al representar mal la naturaleza, debería ser aplaudido, puesto que «lo que hacen no se hace para burlar, sino para representar, no para engañar a los demás, sino para hacer que los demás imaginen». De hecho, en el siglo siguiente, John Dryden defendería la misión del dramaturgo como una especie de «engaño» aceptable. La *Apologie for Poetrie* de Sidney había sido una defensa profética del poder del poeta para alcanzar, para transportar al oyente al paraíso de su imaginación personal. Para el poeta, la simple imitación (*mimesis*) no era suficiente. Escribiendo antes de que apareciesen las obras de Shakespeare, mientras todavía defendía las unidades aristotélicas, lamentaba los productos pobres de la escena londinense.

No sabemos si Shakespeare leyó a Sidney. Pero la declaración de independencia de Sidney del arquetipo de naturaleza que encarcelaba al poeta también hablaba en favor de Shakespeare y abrió un mundo a la palabra aventurera. Shakespeare pobló esta nueva etapa, esta nueva escena de idea y engaño comunes, más allá de la imaginación de Sidney. El poeta y su público viajarían y se adentrarían en mundos nuevos y extraños donde la creación de algún modo precedía a la idea. El espectador ya no era una simple víctima sino un pleno colaborador, sin el cual la obra de los poetas estaba incumplida. El nuevo y vasto mundo interior, una nueva «naturaleza» creada por los mismos poetas, se extendió infinitamente en todas direcciones.

Con prodigiosa energía, Shakespeare utilizó todas las convenciones de su época en esta expedición de indistinta exploración-creación. Empezó con la comedia ligera, *La comedia de los errores*, *La fierecilla domada*, *Trabajos de amor perdidos* y la tragedia *Romeo y Julieta*. Exploró la historia reciente de la guerra de las Dos Rosas en las tres partes de *Enrique VI*. Representó las tragedias de los inicios de la historia inglesa en *Ricardo II* y *Ricardo III*, y las aventuras de *Enrique IV* y *Enrique V*. Minó

la grandeza, los amores y la tragedia de la antigua Roma en *Julio César*, *Antonio y Cleopatra* y *Coriolano*. Elaboró comedias de los italianos —*El mercader de Venecia* y *Mucho ruido y pocas nueces*— e inventó la fantasía de *Sueño de una noche de verano*. Reconstruyó fragmentos de la historia y del folklore convirtiéndolos en tragedias de triunfo —*Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear* y *Macbeth*.

De algún modo, Shakespeare aprovechó los límites impuestos por la sociedad isabelina. Pues el dramaturgo todavía no se atrevía a comentar explícitamente la política o las costumbres de su propia época. Hasta que el teatro se liberara de los caprichos del *Master of the Revels* y del Consejo privado, no podía haber dramas serios sobre la vida contemporánea en la escena londinense. Irónicamente, *Hamlet*, *Lear* y *Macbeth* permanecerían vivos durante siglos remotos, precisamente porque las inhibiciones de Shakespeare impidieron que hiciera el recuento de los problemas de actualidad en escenarios familiares. Llegaría hasta nosotros y nos transportaría al interior con él para disfrutar de la comedia humana con vestuarios exóticos y en escenas lejanas, tan atractivos para el aficionado al teatro isabelino como para nosotros.

Si bien nunca podremos resolver el misterio de Shakespeare, sí sabemos lo bastante de él y de su obra como para eliminar algunas generalizaciones fáciles. Por ejemplo, la tentación engendrada en las filas de la izquierda del mundo de identificar el genio del creador con la inestabilidad o incluso con la locura. La vida de Shakespeare nos hace detenernos ante la declaración interesada de Proust de que «todo lo importante viene de neuróticos. Sólo ellos han... compuesto nuestras obras maestras». Los contemporáneos de Shakespeare parecían convenir en su amable ecuanimidad. Es difícil creer que era afable. Pero Charles Lamb y otros han encontrado que es «imposible concebir a un Shakespeare loco». ¿Tenía «la sensatez del verdadero genio»? Entre dramaturgos enfadadizos y rivales, evitó la acrimonia que llevó a su rival Ben Jonson a un duelo asesino con un colega actor y que le condenaría a la cárcel por una obra de teatro sediciosa. Llamado el amable «Terencio inglés», fue muy elogiado «no por denostar, sino por su ingenio dominante». Sin embargo, durante la vida de Shakespeare, Ben Jonson le superó en reputación y fue a Jonson, no a Shakespeare, a quien el rey nombró poeta laureado con una considerable subvención en 1616.

Si Shakespeare no hubiera disfrutado del afecto de sus amigos actores, tal vez sus obras no hubieran sobrevivido. Unas tres cuartas partes de la prolífica producción de los dramaturgos que vivieron en su misma época han desaparecido. Pero los amigos actores de Shakespeare, como prueba de amistad hacia él, nos hicieron el gran favor de preservar los textos de sus obras al disponer la publicación del *First Folio* en 1623. ¿A qué otro autor de teatro de esa época le trataron tan bien sus amigos? El *First Folio* de Shakespeare, explicaban los compiladores, no se publicó para sacar provecho, sino «sólo para mantener vivo el recuerdo de un compañero y amigo tan noble como nuestro Shakespeare». En su oda «en memoria de mi querido maestro

William Shakespeare», el elogio de Jonson por el «amable Cisne del Avon» expresaba una opinión general. La vida profesional de Shakespeare, en una época turbulenta, fue visiblemente plácida. A excepción de la «dama negra de los sonetos», no nos constan amores no correspondidos, ¡ni Beatrices ni Fiammettas!

A pesar de todo, circularon simpáticas leyendas que tenían el toque de verdad y el atractivo del ingenio shakespeariano, y que a los biógrafos idólatras les costaría justificar. Una de ellas fue una anécdota que sucedió en la entrada de artistas y que un estudiante londinense anotó el día 13 de marzo de 1601 en su diario:

Una vez que [Richard] Burbidge representó a Ricardo III, había una ciudadana a la cual le llegó a gustar tanto que, antes de irse de la representación, le citó para que aquella noche fuera y se dirigiera a ella en nombre de Ricardo III. Shakespeare, al oír por casualidad su conclusión, fue antes, se divirtió y en medio de su juego, llegó Burbidge. Entonces, cuando dieron el mensaje de que Ricardo III aguardaba en la puerta, Shakespeare hizo que se le contestara que Guillermo [William] el Conquistador estaba antes que Ricardo III.

El dominio proverbial de Shakespeare fue elogiado por sus amigos actores en el prefacio del *Folio*. «Su mente y su mano iban juntas, y expresaba lo que pensaba con tal facilidad que apenas recibimos de él un borrón en sus escritos». Pero Jonson, un escritor laborioso que dejó sólo una pequeña parte de la producción de Shakespeare, al cabo de los años todavía abrigaba resentimiento porque los actores hubieran «mencionado como un honor de Shakespeare que en sus escritos... nunca tachara un verso. Mi respuesta había sido: “¡Ojalá hubiera emborronado mil!”».

A diferencia de otros grandes creadores de la comedia humana, Shakespeare nunca abandonó su país de origen. Incluso viajó poco por Inglaterra y no tuvo vida pública fuera de su profesión. Recibió una exigua educación formal, «poco latín y menos griego», y demostró no tener idiosincrasia erudita en sus hábitos de lectura. Su mejor recurso seguramente fueron los estudios clásicos de la escuela isabelina de segunda enseñanza a la que asistió, reforzado por los hábitos de lectura de cualquier isabelino que supiera leer y escribir. Como Boccaccio y Chaucer antes que ellos, los escritores de la época de Shakespeare no aspiraban a la «originalidad». Estaban acostumbrados a tomar prestado, embellecer, elaborar y revisar a Homero, Ovidio, Cicerón, Virgilio, Plutarco, entre otros, así como los abundantes mitos y leyendas clásicos. Ninguna de las obras de teatro de Shakespeare contaba un relato completamente original. Como actor, Shakespeare se ganó la vida y surtió su memoria con las obras de otros autores de teatro. Parece ser que también había leído muchos autores ingleses contemporáneos. El estrecho alcance y las limitadas tradiciones de su educación elemental centraron su imaginación. No se sintió intranquilo al recurrir a estos otros y a sus propias obras anteriores, o simplemente al traducir en verso libre las *Chronicles* de Holinshed o el *Plutarch* de North. Su *Julio César*, su *Coriolano* y su *Antonio y Cleopatra* mostraron tal fidelidad a sus fuentes plutarquianas que podría preocupar a posteriores perseguidores de la originalidad. Cuando Ben Jonson ridiculizó la falta de erudición clásica de Shakespeare, uno de los

paladines de éste replicó: «Que si el señor Shakespeare no había leído a los antiguos, asimismo tampoco había robado nada de ellos. (Un defecto del que el otro no se dio cuenta.)».

El Ben Jonson mejor documentado proporcionó un perfecto contraste para nuestro Shakespeare. El robusto e irritable Jonson, hijastro inseguro de un albañil, estaba orgulloso de su erudición y del mecenazgo del pedante William Camden. En sus obras de teatro trató y desarrolló la psicología popular de los «humores». Con teorías explícitas afirmaba hacer todo lo posible para seguir las normas clásicas y se disculpaba, como en *Seyano*, cuando no las respetaba. Su obra de teatro más duradera, *Volpone, o el Zorro*, aplicaba la simplista teoría según la cual cada personaje expresaba un humor, un temperamento, dominante. Aunque Shakespeare también experimentó brevemente con esta teoría (en *Timón de Atenas*), su logro fue liberar al teatro de tales convenciones y fórmulas. Jonson explicaba en el prólogo de *Cada cual según su humor*:

Aunque muchos poetas tengan que hacerlo y algunos
no han mejorado el arte y la naturaleza de ese modo;
la nuestra, por voluntad, no ha sido aficionada
querer al escenario, como él osa servir
las malas costumbres de su época...
Uno como tal, hoy, debería ser como las otras obras;
en que ni el coro se te lleva por el agua cruzando los mares,
ni el trono chirriante baja para agradar a los jóvenes...
Pero hechos y lengua como los que utilizan los hombres,
y personas como las que la Comedia escoge,
cuando ésta debería mostrar una imagen de los tiempos
y jugar con los caprichos, no con crímenes^[18]...

La respuesta característica de Shakespeare fue un *Antonio y Cleopatra* que violaba las normas clásicas y ofrecía treinta y dos cambios de escena a través del mundo lejano y antiguo.

No hay nada más singular de Shakespeare que su vida posterior. Menos de medio siglo después de su muerte, en 1668, John Dryden entonaba el himno de alegría de la posteridad.

... era el hombre que de todos los poetas modernos, y tal vez de los antiguos, tenía el alma más grande y completa. Todas las imágenes de la Naturaleza todavía estaban presentes en él y las trazaba no laboriosamente, sino afortunadamente: cuando describe cualquier cosa, más que verla, se siente. Los que lo acusan de que le hacía falta erudición, le dan un mayor encomio: era erudito por instinto; no necesitaba las lentes de los Libros para leer la Naturaleza: miraba hacia dentro y allí la encontraba.

«Estoy orgulloso —se jactaba Coleridge en 1811— de ser el primero en el tiempo que demostró públicamente... que las supuestas irregularidades y extravagancias de Shakespeare fueron los simples sueños de una pedantería que criticó al águila por no tener las dimensiones del cisne». Y vio que «en el continente europeo las obras de Shakespeare se honran de dos maneras; por la admiración de Italia y Alemania, y por

el desprecio de los franceses».

Para el culto de Shakespeare, que ha tenido sus altibajos pero que nunca ha muerto, George Bernard Shaw inventó en 1901 la palabra *bardolatry*^[*]. El culto creció también en la Norteamérica de Tocqueville, esta tierra de la igualdad de condiciones, donde ingenios fronterizos hacían de las parodias de Shakespeare un clásico para las comunidades inexpertas. «La inspiración literaria de Gran Bretaña lanza sus rayos hasta las profundidades de los bosques del Nuevo Mundo —observaba Tocqueville en 1839—. Apenas debe haber una cabaña de un pionero que no contenga un volumen u otro de Shakespeare. Recuerdo haber leído el drama feudal de Enrique V por primera vez en una choza hecha con troncos».

La libertad de elección

El *Paraíso perdido* de Milton representaría para su época, y quizá también para los tiempos modernos, lo que había sido la *Divina comedia* de Dante para la Edad Media. La vida y obra de John Milton (1608-1674) recordaron tanto los desafíos, las promesas y las frustraciones del Occidente cristiano como las de Dante las certezas de la cristiandad medieval. Milton vislumbró un mundo de alternativas más amplias y variadas. Su especial colaboración a la propuesta de la comedia humana fue crear poesía y prosa de las penas, las recompensas y los caprichos de las aventuras del hombre al elegir «defender la Providencia eterna y justificar los caminos de Dios al hombre». Y no pudo haber creado un motivo que expresara mejor la nación cuya lucha por la justicia y el derecho a elegir del ciudadano alcanzó un climax en su época.

Las circunstancias felices que vivió Milton le ofrecieron la oportunidad de ser autodidacto, sin lo cual sus creaciones en prosa y en verso hubieran sido imposibles. Nacido en Londres en el seno de una familia acomodada, su padre amaba la lectura y componía música. «Muy pronto mi padre me destinó en la infancia al estudio de la literatura —recordaba Milton—, por la cual sentía tanto anhelo que desde los doce años no dejaba los estudios para irme a la cama antes de medianoche». En St. Paul's School aprendió latín, griego y hebreo, que su padre reforzó con profesores de otras lenguas en casa. El fenomenal talento de Milton para las lenguas enriquecería sus propios escritos a partir de los mejores autores de la literatura europea antigua y moderna. «Cuando así me convertí en experto de varias lenguas y probé, nada superficialmente, la dulzura de la filosofía, me envió a Cambridge». De su padre también heredó una obstinada predisposición protestante. Su abuelo había sido un firme católico y cuando el padre de Milton se convirtió al protestantismo, éste fue desheredado. Milton nunca dejó de escribir sobre su propio padre con cariño y gratitud por haberle inspirado su vocación épica.

En Cambridge, Milton trabajó mucho pero descubrió que era «un asco tener que aguantar constantemente las amenazas de un preceptor desconsiderado que mi

persona no puede soportar». Tras una disputa con un profesor que de hecho le azotó, le enviaron al Christ's College. Disfrutó este breve «exilio» literario e incluso después de volver al colegio universitario disfrutó en gran manera el «retiro literario» de las largas vacaciones. Tras obtener la licenciatura superior, pasó seis años con su familia en su casa de Hammersmith, un barrio de Londres, y después en el tranquilo pueblecito de Horton, atareado en su propio curso de lectura para reparar las pedanterías de Cambridge. Su hermano menor, Christopher, acababa de matricularse en derecho en el Inner Temple [uno de los colegios de abogados de Londres], pero su padre le salvó a él de ese destino. «Porque no me mandaste, padre, ir por el camino ancho, donde las oportunidades de ganar son más fáciles y la esperanza dorada de acumular dinero brilla constantemente. Tampoco me obligaste a estudiar derecho y los principios mal precavidos de la nación». En vez de eso, «me dediqué enteramente al estudio de los escritores latinos y griegos, por completo con tranquilidad», y visitaba de vez en cuando la ciudad «para comprar libros o para enterarme de algún nuevo descubrimiento en matemáticas o música».

Si Milton hubiera tenido un presentimiento de que estaría totalmente ciego los últimos veintitrés años de su vida, no podría haber utilizado mejor sus primeros treinta años, aprendiendo idiomas y cultivando las literaturas de Europa occidental en su prodigiosa memoria. Pero sobre este hábito de lectura voraz, día y noche, desde los doce años, más tarde diría que fue «la primera causa de que se lesionaran mis ojos». En su magnífico viaje conoció a la elite erudita de Francia e Italia, a la que impresionó con su facilidad para hablar sus lenguas. Observaron que sus poemas en latín y en italiano eran extraordinariamente buenos para un inglés.

Su notable experiencia fue conocer a dos víctimas famosas de la tiranía. En París había «deseado ardientemente conocer» a Hugo Grocio (1583-1645), el gran humanista holandés y el fundador de la ciencia moderna del derecho internacional. En su tierra natal, Grocio había sido condenado a cadena perpetua por sus ideas políticas y por tomar partido equivocadamente en una disputa calvinista acerca del libre albedrío. Tras una sensacional fuga de la cárcel en una caja de libros, Grocio había encontrado refugio en París como embajador de la reina Cristina. En Florencia, Milton buscó, «encontró y visitó al famoso Galileo, ya mayor, prisionero de la Inquisición por diferir en astronomía de lo que pensaban las autoridades franciscanas y dominicas».

De regreso a Inglaterra en julio de 1639, un inglés nuevamente tímido, imaginó llevar a cabo su destino literario escribiendo un poema épico sobre el legendario rey Arturo. Pero también el rey Arturo se había convertido en un tema políticamente controvertido. Ya que el rey Jacobo I (reinó en 1603-1625), al afirmar que descendía del rey Arturo, había intentado legitimar su persona como realización de una antigua profecía. Milton tendría que encontrar su tema épico en otra parte.

Incluso antes de salir de Inglaterra hubiera merecido un lugar en una antología selecta de la poesía inglesa. Ya había escrito *Comus* (1634) y la elegía

«Lycidas» (1637), algunos de sus mejores poemas breves, sonetos y los poemas líricos «L'Allegro» e «II Penseroso» con sus temas contrapuestos. En «L'Allegro» los versos obsesionantes piden a gritos:

¡Fuera, Odiada Melancolía!,
hija de Cerbero y de las más oscuras Tinieblas,
abandonada en la caverna Estigia
entre horribles apariciones, y gritos, y visiones infernales, e
ncuentra alguna vulgar celda
donde la siniestra oscuridad extiende sus celosas alas
y el alegre cuervo grazna^[19].

«II Penseroso» advierte tristemente:

¡Fuera, vanas y falsas Alegrías!
progenie de la Locura, hijas sin padre, ¡Qué poco vencisteis
o llenasteis la mente fija con todos tus placeres^[20]!

Su tributo a Shakespeare había sido incluido en el *Second Folio* de las obras de Shakespeare (1632). Pero durante los veinte años siguientes (1640-1660) dedicaría sus energías literarias a la prosa.

La polémica que surgió del desafortunado primer matrimonio de Milton hizo que llamara la atención pública. Su folleto sobre el divorcio, además, pedía en esencia la libertad de elección. Sus primeras elegías y sonetos en latín de la época de Cambridge habían idealizado el amor del hombre y la mujer, y se jactaba de que afortunadamente había resistido las seducciones sexuales de París. Pero él resultó ser inepto para vivir el resto de su vida según su ideal. En 1642, todavía soltero a los treinta y tres años, conoció a Mary Powell, la hija de diecisiete años de un hombre de negocios monárquico de Oxfordshire a quien el padre de Milton había prestado una suma considerable. Milton se enamoró al instante. El mayor Powell además de pagar doce libras de interés del empréstito, pagó una dote de mil libras y ofreció a su hija. Casado tras sólo un mes de relaciones, Milton llevó a la joven novia a su modesta casa de Londres y a la vida tranquila de profesor particular.

Para la joven Mary fue un cambio terrible, acostumbrada a la gran casa de campo de su familia cerca de la alegre Oxford. No soportaba oír que se azotaba a los alumnos por desobedecer y, extraña en el mundo de los libros, Mary se aburría y añoraba su antiguo hogar. A mediados de agosto, la recién casada fue a «visitar» a sus padres. Entretanto, la amenazante guerra civil había envenenado su precipitado matrimonio a causa del violento antagonismo entre los Powell, fervorosos monárquicos, y el apasionado parlamentario John Milton. Pasaron tres años antes de que Mary se convenciera de volver con su marido.

Aunque le asombró el abandono de su idealizada novia de un mes, Milton nunca escribió sobre sus sentimientos personales. En vez de eso, publicó su primer folleto, *The Doctrine and Discipline of Divorce: restored to the good of both sexes, from the*

bondage of Canon Law, and other mistakes, to Christian freedom, guided by the rule of Charity [La doctrina y la disciplina del divorcio: restituida para el bien de ambos sexos, de la esclavitud del derecho canónico y otros errores, a la libertad cristiana, guiada por la norma de la caridad]. El derecho inglés de aquella época reconocía el adulterio como único motivo de divorcio. Milton podría haber expuesto su caso alegando la añadidura del abandono como causa legal. En vez de eso, partió de la gran proposición de «que el hombre es el motivo de sus propias penas, en la mayoría de esos males que atribuye a la imposición de Dios». Sin compatibilidad espiritual, «en vez de ser un cuerpo, serán dos reses muertas perversamente encadenadas». Milton se dirigió al Parlamento para conseguir que la incompatibilidad se considerara motivo de divorcio. Por supuesto, admitió, se podría abusar de la libertad de divorcio en Inglaterra como lo habían hecho los antiguos judíos. Pero siempre la «libertad justa» es «el mayor enemigo del fraudulento libertinaje». El matrimonio indisoluble se había convertido en «el sacramento de los papistas y el matrimonio incompetente en ídolo de los protestantes». Un matrimonio contrario al deseo de los contrayentes sólo era esclavitud. La cruzada de Milton continuaría en el siglo xx cuando el ingenioso abogado inglés A. P. Herbert atacó este «sagrado callejón sin salida» (1934), que otra persona aguda definió como «Monogamia: estado de casado con una sola persona».

En menos de seis meses se vendieron 1200 ejemplares del breve opúsculo de Milton sobre el divorcio y adquirió mala fama por ser autor de un libro indecente. A pesar de la gran venta, pocos confesarían haberlo leído, lo cual llevó a Milton a presentar la segunda edición con un lema de los Proverbios (18: 13), «el que contesta antes de escuchar sufrirá el sonrojo de su necedad».

Aunque el desastre Mary Powell dejó su huella en Milton, nunca le puso en contra del matrimonio. Mary Powell murió unos días después del nacimiento de su hija en 1652. En 1656, Milton se casó con Katherine Woodcock, que también murió de sobrepeso dos años más tarde. Su tercer matrimonio en 1663, a los cincuenta y cinco años, con la atractiva Elizabeth Minshull, de veinticuatro y de «humor apacible y simpático», resultó idílico.

Pero la relación de Milton con sus hijas fue una pena. La mayor, Anne, minusválida y con un defecto del habla, nunca aprendió a escribir su nombre. En vez de llevar a la escuela a sus hermanas Mary y Deborah, Milton pagó a profesores particulares. Por propio interés, les enseñó a pronunciar latín, francés, italiano, castellano, griego y hebreo. Aunque nunca entendieron estos idiomas, en la adolescencia podían pronunciar las palabras lo suficientemente bien como para leer en voz alta a su padre. Mary detestaba tanto a su padre que, cuando se enteró de la noticia de su inminente tercer matrimonio, lamentó que no fuera la noticia de su muerte. El notorio sarcasmo de Milton —«una lengua es suficiente para una mujer»— era su modo de desdeñar los esfuerzos de sus hijas. Al mismo tiempo que explotaba diariamente la infeliz obediencia de sus hijas, escribía su tragedia «de la

primera desobediencia del hombre».

Como la tesis de Milton sobre la libertad de divorcio se ha convertido en un tópico, su libreto se ha dejado de leer. Pero el totalitarismo del siglo xx ha hecho que su elocuente folleto de cincuenta páginas, *Areopagítica* (1644), sobre la libertad de prensa, fuera nuevamente pertinente.

La reacción vulgar que provocó su libro en inglés sobre el divorcio indujo a Milton a desear haberlo escrito en latín y puso títulos en griego a los folletos siguientes. El significado de *Areopagítica* sería lo bastante claro para los lectores a los que quería llegar. Llamado así por Areópago, la colina cerca de la Acrópolis donde se reunía el consejo gobernante de la antigua Atenas, tenía forma de oración. El «Discurso del señor John Milton en favor de la libertad de imprenta, no autorizada, al Parlamento de Inglaterra», recordaba así el logrado pleito de Isócrates para reformar el sistema de gobierno. Milton reclamaba una reforma en Inglaterra para liberar el libro.

Pues los libros no son objetos completamente muertos, sino... preservan como en un frasquito la eficacia y la extracción más pura de aquel intelecto vivo que los engendró. Sé que son tan vivos y tan vigorosamente productivos como aquellos dientes fabulosos del Dragón; y al extenderse a lo largo y a lo ancho puede que surjan hombres armados por casualidad. Y sin embargo, por otra parte, a menos que se actúe con cautela, casi es tan bueno matar a un Hombre como matar a un buen Libro; quien mata a un hombre mata a una criatura razonable, la Imagen de Dios; pero aquel que destruye un buen Libro, mata la propia razón, mata la Imagen de Dios, tal como se representa en el ojo. Más de uno tiene una responsabilidad en la Tierra; pero un buen Libro es la preciosa alma de un espíritu-maestro, embalsamado y atesorado adrede para una vida más allá de la vida.

La autorización había sido utilizada por los papas y la odiada Inquisición, mientras Moisés, Daniel, san Pablo y los Padres de la Iglesia habían predicado la libre busca del saber. «Demuestra todas las cosas, mantente firme en lo que es bueno». La lectura «promiscua» en realidad era necesaria para el descubrimiento de la virtud. «Y por lo tanto tal como están ahora las circunstancias en que vive el hombre, ¿qué sabiduría puede haber para elegir, qué continencia para abstenerse, sin el conocimiento del mal? Aquel que puede percibir y tener en cuenta el vicio con todos sus señuelos y placer aparente y sin embargo abstenerse, y sin embargo distinguir, y sin embargo preferir aquello que es realmente mejor, ése es el verdadero cristiano guerrero». Sin esa libertad el conocimiento no prosperaría. Y como, según Francis Bacon, «los libros autorizados no son sino la lengua de los tiempos», la labor del censor es «dejar pasar nada más que lo que ya se admite vulgarmente».

A pesar de la elocuencia de Milton, la acción de autorizar no se anuló. Pero el tema siguió vivo y la petición de Milton se convirtió en un estribillo interminable. Jefferson hizo de Milton uno de sus héroes y siempre incluía la *Areopagítica* en la lista de lecturas de los jóvenes discípulos. Mirabeau se hizo eco de él en su panfleto sobre la libertad de prensa en 1788.

El siguiente opúsculo clásico de Milton reivindicaba la libertad del pueblo para elegir a sus gobernantes. Preparado durante el juicio del rey Carlos I, se publicó sólo

dos semanas después de la ejecución del rey el 30 de enero de 1649. «El ejercicio de reyes y magistrados, demostrándose que es legal, y se ha considerado así durante siglos, que cualquiera que tenga el poder le pida cuentas a un tirano o a un rey perverso, y después de la debida condena sea destituido y se le dé muerte; si el magistrado habitual no ha hecho caso o se ha negado a hacerlo». Enérgico mas no extraordinariamente original, combinó teóricos políticos modernos y antiguos con la Biblia y los profetas de la Reforma. En una tranquila, razonada y bíblica defensa de los regicidios, dirigió una primera y segunda *Defence of the English People* a los lectores del continente europeo. Estas obras formaron parte del arsenal del gobierno libre.

Mientras Milton se veía a sí mismo como defensor de «la libertad de elección», el Consejo de Estado de Cromwell lo vio como portavoz de su nueva ortodoxia republicana. En 1649 le recompensaron por sus servicios prestados y requirieron que fuera secretario de lenguas extranjeras. La primera misión de Milton fue responder al sentimental y enormemente popular *Eikon Basilike*, que pretendía ser la relación de los pensamientos interiores del rey Carlos I durante los últimos días y horas de sufrimiento. Aquel libro, que enseguida consiguió seis ediciones en un año, amenazaba la supervivencia del nuevo gobierno basado en la decapitación del rey. El extenso *Eikonoklastes* de Milton atacaba al beato rey. Por esta obra, Milton fue premiado con un alojamiento nuevo y un lugar en Whitehall con el círculo interior del gobierno.

Las limitaciones personales de Milton aparecieron en su proyecto *Of Education* (1644), uno de los últimos manifiestos del humanismo renacentista. Dejando al alumno poca libertad de elección, proponía enseñar a los caballeros para ser líderes eruditos y «llevar a cabo debida, diestra y magnánimamente todos los oficios privados y públicos de la paz y la guerra». Tras los clásicos griegos y latinos venía el italiano, «fácil de aprender a cualquier hora» complementado por el hebreo, el caldeo y el sirio. Su plan, que abarcaba de los doce a los veintiún años, no incluía la universidad. Pero sí incluía la esgrima, «la solemne y divina armonía de la música», y paseos regulares por el campo. «Por eso, el fin de aprender es reparar los restos de nuestros primeros padres recuperándolos para conocer a Dios correctamente y a partir de ese conocimiento amarlo, imitarlo, ser como él». Desafortunadamente, cuando Milton aplicó su «sistema» para educar a sus dos sobrinos, el resultado no fue impresionante.

«Siempre ante los ojos de mi gran amo», Milton siguió siendo el defensor de la libertad hasta el último momento y arriesgando mucho. Tras la muerte de Oliver Cromwell en 1658, Inglaterra cayó en la anarquía en medio del clamor para restaurar la monarquía. Ya antes de 1660 la restauración del hijo del rey ejecutado, Carlos II, parecía inevitable. Y sólo un mes antes de que el Parlamento invitara a Carlos II a volver al trono, Milton publicó una edición revisada de su *Ready and Easy Way to Establish a Free Commonwealth and the Excellence thereof, with the Inconvenience*

and Dangers of Readmitting Kingship in this Nation (Rápido y fácil modo de establecer una República libre y la excelencia de la misma, con inconvenientes y los peligros de readmitir la monarquía en esta nación). Éste podría haber significado su propia sentencia de muerte, ya que era probable que la Restauración comportara venganza contra todos los hombres de la República. Los cadáveres de Cromwell, John Bradshaw, el juez que pronunció la sentencia de Carlos I, y Henry Ireton que había firmado la autorización de la ejecución, fueron desenterrados y colgados en Tyburn. El dirigente de la República Henry Vane fue ejecutado por traición y en un paroxismo de entusiasmo monárquico, el Parlamento condenó a muerte a treinta y dos personas, y a veintisiete a penas menores. ¿Cuál sería el destino de Milton?

Milton se escondió, pero le encontraron y le encarcelaron en la prisión del condado de Bedford. Otro preso, veinte años más joven que Milton, fue John Bunyan, el hijo indocto de un calderero, encarcelado por predicar sin autorización. Bunyan permanecería allí doce años por oponerse a dejar de predicar. Durante ese tiempo, Bunyan escribió su autobiográfica *Grace Abounding* (Gracia abundante para el mayor pecador) y otros ocho libros. Milton, rescatado por sus amigos y más afortunado o más acomodaticio, pronto fue puesto en libertad. El Parlamento le concedió un perdón oficial por todas las ofensas del pasado. Pero los libros de Milton tendrían que ser quemados por el verdugo y se prohibieron posteriores ventas o publicaciones de tales obras.

En 1651 Milton estaba completamente ciego a causa de la enfermedad que había ido apoderándose de él desde su juventud. Y su enfermedad le salvó del castigo del Parlamento monárquico. Ahora, sus piadosos enemigos estaban dispuestos a «dejarlo en manos de la rectificación, con la que Dios ha demostrado Su juicio personal dejándolo ciego».

La Restauración resultó ser una bendición para la literatura inglesa. Le ofreció a Milton, que tan sólo tenía cuarenta y dos años y disponía de todo su talento, la oportunidad de cumplir la ambición épica que había estado abrigando desde que viajó por Europa. Si los grandes temas de la constitución y de la tolerancia no hubieran sido resueltos, si el caldero de la vituperación no hubiera dejado de hervir mientras Milton fue maduro y productivo, tal vez se habría dedicado a más polémicas de panfletista. Pero la Restauración apartó a Milton del circo al que había descendido con tanto entusiasmo.

Mucho antes de la Restauración, Milton había temido que su ceguera podía ser el castigo divino por sus creencias libertinas y heterodoxas. Algunos de los poetas y filósofos «más antiguos y más sabios» también habían sido ciegos. Sin embargo, no pudo encontrar el pecado que justificara este castigo. «Recurro a Ti, Dios mío, que conoces mi mente más recóndita y todos mis pensamientos, que seas testigo de que... no sé nada, ningún hecho, ni reciente ni lejano, cuya maldad pudiera justamente ocasionar o provocar esta suprema desgracia».

«No es la ceguera —dijo Milton—, sino la incapacidad de soportar la ceguera,

causa de tristeza». Como concluye en su reflexivo soneto «Cuando considero como se ha apagado mi luz»:

... Dios no necesita
ni el trabajo del hombre ni sus propios dones; quien mejor
lleve su poderoso yugo, mejor le sirve.
Su estado es real; miles a su velocidad lícita
mandados por tierra y por mar sin descanso;
también sirven quienes sólo de pie esperan^[*].

Ni siquiera esta «suprema desgracia» le privaría de su libertad de crear según elegía. Pues la ceguera también nutriría la espiritualidad y la inspiración. Al haber sufrido sin motivo evidente, tenía el estímulo personal para «afirmar la Eterna Providencia y justificar los caminos de Dios al hombre». Organizó su vida en una rutina productiva. Levantándose a las cuatro durante casi todo el año, a las cinco en invierno, tenía a un hombre que le leía la Biblia hebrea aproximadamente durante media hora. Después, pensaba. A las siete, su amanuense regresaba para el dictado. Si el lector se retrasaba, Milton solía quejarse: «Quería que me ordeñaran». Pasaba toda la mañana dictando o escuchando la lectura. Después de comer, a mediodía, paseaba, a veces durante tres o cuatro horas, según el tiempo que hacía. Siempre tuvo un jardín. Si no podía salir, hacía ejercicio en un columpio, que movía constantemente con una cuerda sujeta a una polea. Para descansar tocaba su órgano o la viola baja. Por las tardes le gustaba escuchar «a algunos poetas escogidos» para refrescarse y para «guardar su imaginación contra la mañana». Si recibía visitas, hablaba con ellas en su estudio entre las seis y las ocho, después bajaba a cenar. Antes de irse a la cama, normalmente alrededor de las nueve, solía fumar su pipa y beber un vaso de agua.

Para componer un poema épico extenso como el *Paraíso perdido* cuando ya no podía escribir, hay que tener, aparte de todo lo demás, una memoria prodigiosa. El poder de la memoria de Milton, solía observar, le puso en la tradición de Homero y de otros profetas y poetas ciegos de la Antigüedad. Se comparó con figuras mitológicas como Tiresias, a quien Zeus le dio larga vida y el poder de la profecía después de que Hera le dejara ciego por haber visto a Atenea mientras se bañaba.

Cuando su lector amanuense no estaba, Milton aún se las arreglaba de algún modo. Los hijos de sus amigos o sus propios amigos mayores ansiaban escuchar el saber de Milton en respuesta a sus lecturas. Podía irritarse ante la incapacidad del lector para pronunciar el italiano a su gusto, pero parecía agradecido e incluso a veces jovial. Para dictar, se sentaba tranquilo en un sillón y colocaba una pierna por encima del brazo. Con su elocuente memoria dictaba «muchos, quizá cuarenta versos de una tirada y luego los reducía a la mitad». En invierno, a menudo componía tendido en la cama.

Ahora Milton podía libremente concentrar e interiorizar su talento para componer la ambición épica de su vida. La lengua vernácula, «el lenguaje de las amas de casa», que Dante creyó necesario defender para escribir su épica, ahora resultaba bastante

natural para un inglés patriótico. Dante se había disciplinado terriblemente para utilizar la *terza rima*. Pero en la literatura inglesa Shakespeare y otros dramaturgos ya habían demostrado antes que Milton el poder liberador del verso blanco. Milton también disfrutaría de esta libertad. Como el «verso blanco» (pentámetro yámbico de cinco pies sin rima, de ahí que se llame «blanco») se parece a la cadencia natural del inglés, se adapta fácilmente a todos los modos y niveles del discurso.

Dante, como hemos visto, explicó que su *Comedia* se llamaba así porque inevitablemente tenía un final feliz —por el movimiento ascendente desde el Infierno, a través del Purgatorio hasta el Paraíso empíreo. Y Dante historió un universo inequívoco de agudas distinciones, de niveles de virtud y de vicio, donde el espectáculo dramático no se basaba en las elecciones sino en las consecuencias del vicio y de la virtud. Sin duda, el *Paraíso perdido* de Milton no era una comedia. Describió la tragedia «tal como se componía antiguamente... el más serio, moral y provechoso de todos los poemas» y encontró ejemplos importantes en Esquilo, Sófocles y Eurípides. Aunque el *Paraíso perdido* no estaba diseñado para representarse, se podía denominar tragedia, al revelar «lágrimas tales como las que lloran los ángeles». El drama y la duda proceden de elecciones momentáneas de Dios, Satán, Eva y el propio Jesucristo— y, por supuesto, de Adán. En los versos del principio, Milton explicaba que la pérdida del Paraíso fue la consecuencia de la elección equivocada del primer hombre, que él utilizó como tema de su poema épico:

Del primer hombre la desobediencia,
y del fruto del árbol prohibido,
cuyo mortal sabor la muerte trajo
al mundo, y todas las miserias,
con pérdida del Edén, hasta que un Hombre
más grande nos restaura y nos devuelve
la gozosa morada, canta, oh musa
celestes ...

La Europa occidental, transformada en tres siglos y medio por el Renacimiento y la Reforma protestante, había pasado de ser una cultura de consecuencias a ser una cultura de elecciones. «Habrán muchos que se lamenten de la divina Providencia por sufrir que Adán pecara. ¡Necias lenguas!, cuando Dios le dio la razón, le dio libertad de elección, pues la razón no es más que elegir; de otro modo, hubiera sido un simple Adán artificial...». Milton haría resonar cambios sobre esta advertencia del don de Dios y del precio que el hombre tuvo que pagar.

Después de volver de su gran viaje, Milton había buscado formas para su épica y al parecer primero pensó en el drama. Empezó a escribir el *Paraíso perdido* alrededor de 1655 y lo terminó aproximadamente en 1665. La primera edición se publicó en 1667, en diez libros. Fueron años malísimos para los londinenses. La tremenda peste, que llegó a principios de 1665, había arrebatado la vida de más de veintiséis mil víctimas antes de septiembre. Para evitar la peste, Milton se trasladó fuera de la

ciudad, pero regresó en 1666. El gran incendio de Londres, que empezó la madrugada del 2 de septiembre, al cabo de tres días y tres noches había destruido dos tercios de la ciudad, incluyendo ochenta iglesias, once mil casas y edificios públicos famosos como la catedral de San Pablo. Seis meses después, algunas partes de la ciudad todavía ardían sin llama. El comercio del libro, naturalmente, tuvo pérdidas importantes.

Milton llevó el manuscrito del *Paraíso perdido* a la familia Simmons, cuyos edificios afortunadamente habían escapado del fuego y quienes ya habían publicado algo antes para él. Le ofrecieron un adelanto de cinco libras y otras cinco libras a pagar cuando se vendiera la primera edición de mil quinientos ejemplares, y por las posibles segunda y tercera impresiones de mil trescientos ejemplares Milton recibiría una suma adicional de cinco libras por cada una. Ninguna edición iba a ser de más de mil quinientos ejemplares. Todos los derechos futuros se asignaron a los Simmons. A lo sumo, con una espectacular venta de seis mil ejemplares, Milton ganaría veinte libras limpias. A tres chelines cada ejemplar, en menos de dos años, la primera impresión se agotó. El libro fue registrado y autorizado, pero algunas portadas sólo llevaban sus iniciales en vez de su nombre.

Tenemos una idea de la resistencia comercial en las catorce páginas añadidas en unos meses por el editor. Con las erratas y los resúmenes en prosa de cada uno de los diez libros, llegó la desafiante crítica a la rima de Milton al definirla como «accesorio que no es ni necesario ni auténtico ornamento de un poema o del buen verso (sobre todo en obras extensas), sino la invención de una época bárbara para embellecer temas horribles y una mala métrica». El verso blanco no pretendía sobresalir por el sonido rimado de las terminaciones similares, un defecto que evitaban los antiguos eruditos tanto en poesía como en oratoria. «Por lo tanto, esta negligencia de rima no hay que tomarla como un defecto, aunque pueda parecer así a los lectores corrientes, sino más bien debe considerarse como un ejemplo establecido, el primero en inglés, de la antigua libertad que recupera el poema heroico, eliminando la moderna y fastidiosa esclavitud de la rima». ¡Incluso la métrica de Milton se convirtió en un manifiesto en favor de la libertad!

Sin excesiva modestia, Milton explicaba la superioridad de su épica basándose en Homero y Virgilio:

De argumento, no obstante, más heroico
que el furor con que el severo Aquiles
tres veces persiguió a su enemigo,
o que la rabia de Turno al encontrarse
desposeído de su novia Lavinia;
o la ira de Neptuno o de Juno
que asombraron durante tanto tiempo
al griego y al hijo de Citerea. (Libro IX, vv. 14 ss^[21])

La breve y enigmática historia de la Biblia sobre la Creación que Milton detalló en su

extenso poema épico se centraba en las decisiones de los personajes principales. ¿Cómo se vengarán Satán, Belcebú y los ángeles rebeldes mediante esta nueva criatura en un mundo recién creado? Cuando Dios vea que Satán corrompe al hombre, ¿qué hará Dios? Pero como el hombre no cayó por predestinación, sino ante la seducción de Satán y el propio libre albedrío, ¿cómo puede salvarse el hombre? ¿Aceptaré Dios la redención de un Salvador? Cuando vemos el drama del Edén nos preguntamos si Adán y Eva comerán el fruto prohibido. ¿Convencerá el arcángel Rafael a Adán para que obedezca? Después de que el Hijo de Dios expulse a las huestes satánicas, ¿podrá resistir el hombre al seductor? ¿Le dará el Creador una compañera a Adán? ¿Obedecerá todavía Adán o compartirá su pecado para compartir su vida? ¿Tendrán que abandonar el Paraíso Adán y Eva? ¿Cómo les salvará el Hijo de Dios? Expulsados del Jardín, ¿podrán encontrar «un paraíso interior»? El mismo Satán, que muchos ven como héroe de la obra, al ser expulsado del Cielo, pronuncia su clásica declaración sobre la libertad de elección del hombre:

... Salve horrores,
salve, mundo infernal, y tú, profundo
Averno, recibe a tu nuevo señor,
aquel cuyo designio nunca puede
alterarse con el lugar y el tiempo.
La mente es su propio lugar y puede
hacer en ella un Cielo del Infierno
y del Infierno un Cielo. (Libro I, vv. 250 ss^[22])

Dante nos hace espectadores de las recompensas y los castigos finales. Pero la épica de elecciones heroicas de Milton nos muestra al hombre que es puesto a prueba, bendecido y maldecido por el don del saber. También Dios recuerda al hombre que vive una vida de elección y que su Caída se encuentra al alcance de su propia voluntad, pues Dios no halla satisfacción alguna en la obediencia ciega:

... libremente
permanecieron fieles los que así
se mantuvieron, y también cayeron...
¿Qué gozo obtener de esa obediencia,
cuando la voluntad y la razón
(razón es también elección) inútiles
y vanas, ambas de libertad exentas...?
Previsto, la transgresión cometieron,
responsables en todo de sus actos,
tanto por su razón como elección;
libres los hice y libres deberán
permanecer hasta que se esclavicen:
tentados por su impulso y
pervertidos... (Libro III, w. 102 ss^[23])

Y, aunque perdió el Paraíso, debe enfrentarse a las pruebas de este mundo:

El Mundo se extendía frente a ellos

para escoger su mansión de reposo,
mientras la Providencia era su guía.
Cogidos de la mano y con paso
incierto y tardo, a través del Edén,
emprenden su solitario camino. (Libro XII, vv. 646 ss^[24])

El mundo al cual Milton llevó a sus lectores sin duda no fue para él una «mansión de reposo». En junio de 1665, el joven Thomas Ellwood, el estudiante que le ayudaba, un cuáquero fiel que había sido encarcelado por su fe, ayudó a Milton y a su familia a encontrar dónde guarecerse de la peste de Londres. Cuando en agosto Ellwood fue a verlo a Chalfont St. Giles a unos treinta y siete kilómetros a las afueras de Londres, Milton le entregó un manuscrito voluminoso para que se lo llevara a casa y le diera su opinión crítica. Al devolverle el manuscrito, Ellwood habló del poema «modesta pero libremente», al parecer sin elogiarlo de manera exagerada. «Mucho has dicho del paraíso perdido, pero ¿qué piensas decir del paraíso recobrado?». Milton respondió con el *Paraíso reconquistado* (1671), explicando en verso blanco la historia de Cristo en el desierto. Aún expuesto a las tentaciones de Satán, Cristo, a diferencia de Adán y Eva, nunca sucumbió y así el paraíso sería reconquistado por la fuerza de Cristo, dándole al hombre una segunda oportunidad.

El extenso poema trágico de Milton *Sansón Agonista* (Sansón el Campeón; 1671), publicado con el *Paraíso reconquistado*, debió de haberlo escrito anteriormente, incluso antes de quedarse ciego. Tenía una significación autobiográfica sencilla. Al estilo de la tragedia griega clásica, no se escribió para representarse. Milton todavía se jactaba de haber observado en ella las unidades aristotélicas, pues el drama entero comienza y acaba «según la antigua norma y el mejor ejemplo, en el intervalo de veinticuatro horas». Milton vuelve a contar la historia del Libro de los Jueces, centrándose en los últimos y lastimosos días del Sansón ciego, que se niega a perdonar a la «serpiente manifiesta» Dalila. Al citar lo para divertir a los confiados filisteos con las proezas de su fuerza, derriba los pilares de su templo idólatra, matándolos a todos y a sí mismo. Milton nos ayuda a seguir el progreso interior de Sansón, de la ciega desesperación a la fuerza en cuanto paladín de Dios:

Todas esas indignidades, pues es tal lo que son,
de tu pueblo, estas calamidades y más merezco,
reconozco que Dios me las ha enviado
con justicia, y sin embargo no desespero del perdón final
de Aquel cuyo oído siempre está abierto, y su ojo
tierno para acoger al que suplica.
Y en esta confianza, una vez más
te desafié a la prueba de una lucha a muerte,
para decidir en combate, cuyo dios es el Dios,
el tuyo o Aquel a quien yo adoro con los hijos de Israel^[*].

Tras la Restauración, Milton se encontró en Londres como Sansón, «ciego con los esclavos en el molino de Gaza». Después de aquello, ¿podría Milton participar con su

Coro de «tranquilidad de espíritu, una vez aplacada la pasión»?

El propio Milton jamás buscó el fácil consuelo de un dogma que otro hubiera definido. Nunca profesó en ninguna secta, nunca fue con regularidad a una iglesia determinada, ni observó ritos sectarios en casa. Vivió hasta el fin con su creencia de que, como todos los hombres reciben consejos divinos, cada uno debe elegir su fe para sí mismo. El doctor Johnson no le perdonaría por eso.

Pocos poetas han tenido una vida posterior con tantos altibajos. Joseph Addison, en su prosaico *Spectator* primero aclamaba el *Paraíso perdido* de Milton, «considerada, por los mejores jueces, como la mejor producción, o al menos la obra más noble del genio, en nuestra lengua». Los rebeldes románticos, Blake y Shelley, estarían encantados de verse a sí mismos en su Satán. T. S. Eliot atacó a Milton, cuya sensualidad, enfriada por la ceguera, había sido «aplastada por el saber libresco», y dijo que escribía el inglés «como una lengua muerta». Pero pocos hicieron más que él para mantener viva esa lengua.

Sagas de un imperio antiguo

La saga del imperio se incorporó a la comedia humana en 1776, cuando se publicó el primer volumen del clásico de Edward Gibbon *Decline and Fall of the Roman Empire*. Era un momento propicio para reflexionar sobre los imperios, pues tras la guerra de los Siete Años Gran Bretaña había arrebatado Canadá a Francia y Florida a España. Por otra parte, las conquistas realizadas en la India habían hecho nacer un imperio británico en el continente asiático de extensión y poder sin precedentes. Entretanto, las guerras imperiales de Gran Bretaña habían dado a los colonos norteamericanos la oportunidad y el deseo de autogobernarse. Y en ese año trascendental, la Declaración de Independencia norteamericana de Thomas Jefferson manifestaba «un adecuado respeto por las opiniones de la humanidad» al explicar cómo y por qué declinarían los futuros imperios. Gibbon (1737-1794) había participado sin excesivos riesgos en las guerras por el imperio, colaborando en la defensa de la patria como capitán de la milicia de Hampshire a las órdenes de su padre. Como miembro de los Comunes asistió a los debates y apoyó las políticas de lord North, que supondrían la pérdida de las colonias norteamericanas.

Hemos de considerarnos afortunados porque en esa época en la que brillaban William Pitt, John Wilkes y Edmund Burke y en la que tenían lugar encendidos debates sobre el imperio, Gibbon no se dedicara más decididamente a la política. Si lo hubiera hecho, habríamos heredado un archivo de aburridos documentos oficiales en lugar de la obra más leída y de más amena lectura que ha producido un historiador moderno. Afortunadamente, también, Gibbon se sentía atraído por la gente que hacía la historia. De haber sido más vulnerable a las brillantes abstracciones de la época podría haberse convertido en un Montesquieu inglés, que habría escrito para los tratadistas del pensamiento político. Si se hubiera dedicado a estudiar las leyes o los

ciclos históricos o hubiera pretendido defender una causa, sus obras no habrían sido de fácil lectura, como no lo fueron las de Vico o Marx.

Pero Gibbon se convirtió en el gran historiador humanista, cuya narración está dominada por personas reales pero inescrutables. Comienza con «la época de los Antoninos», en el siglo I y termina su relato con la coronación de Petrarca como poeta laureado de Roma, con los efímeros intentos del tribuno Rienzi por restaurar la libertad y el gobierno de Roma, con el regreso a Roma de los papas desde su cautiverio babilónico de Aviñón y su intento de dominar a la nobleza, y con la conquista de Constantinopla por «el gran destructor» Mehmet II, en 1453.

Finalmente, Gibbon humanizó su propio trabajo al recordar la noche del 27 de junio de 1787, cuando entre las 11 y las 12 escribió las últimas líneas de la última página de su obra en la glorieta de su jardín de Lausana. «No disimularé los primeros sentimientos de alegría por la recuperación de la libertad y, tal vez, por la consecución de la fama. Pero mi orgullo pronto se acalló y una sombría melancolía se apoderó de mi mente ante la idea de que me había apartado definitivamente de un viejo y agradable compañero».

Gibbon, un Ulises en un viaje que él mismo había proyectado, resistió los cantos de sirena de las simplificaciones de su época y evitó también los aburridos cauces por los que discurrían los eruditos anticuarios respetables. Su enfoque de lo humano es heroico, pues siguió el camino del aficionado. Muy pronto comenzó a sentir amor hacia la historia y su confortable posición le permitió contar con el tiempo y los libros que necesitaba. Al no tener necesidad de un empleo remunerado pudo disfrutar de la independencia necesaria para desplazarse de un lugar a otro. Fue siempre un solitario sin esposa e hijos, y no gastó sus energías consultando a otros especialistas ni viajando para conseguir manuscritos. Confió, en cambio, casi totalmente en los libros de su biblioteca y en su capacidad de reflexión.

Gibbon nació en 1737 en Putney, Surrey. Su padre era una persona acomodada que podía permitirse ser miembro del Parlamento. Un día, Gibbon reflexionaría sobre su buena fortuna: «Mi suerte podía haber sido la de un esclavo, la de un salvaje o la de un campesino; no puedo dejar de pensar con satisfacción en la generosidad de la naturaleza, que situó mi nacimiento en un país libre y civilizado, en un periodo de ciencia y filosofía, en una familia de rango honorable y bien dotada con los dones de la fortuna». Era el mayor de siete hermanos y el único que sobrevivió a la infancia, y su vida familiar no fue verdaderamente alegre. Su condición de niño enfermizo le hizo sumergirse en los libros. Descuidado por su madre, que murió cuando tenía 9 años, fue criado por una tía profundamente amante de la lectura, que fue «la auténtica madre de mi mente y de mi salud». Durante su niñez le deslumbraban los tiempos antiguos y los lugares remotos, y en especial las traducciones homéricas de Pope y *Las mil y una noches*, «dos libros que siempre agradarán por la conmovedora descripción de la conducta humana y de maravillosos milagros». Después de los dos años pasados en la Westminster School, su mala salud exigió que fuera instruido por

profesores particulares. Una serie de males diversos le hicieron acudir a Bath para ser visitado por los médicos, y su padre lo llevó con él a visitar casas de campo donde exploraba sus bibliotecas llenas de libros antiguos. Ya entonces, recordaba, «aspiraba a convertirme en un historiador».

En lugar de lamentarme por verme confinado durante largos periodos y con gran frecuencia a la habitación o al sofá, me regocijaba secretamente en esas enfermedades, que me liberaban de los ejercicios de la escuela y de la compañía de mis iguales. Siempre que me sentía lo bastante libre de peligros y dolores, la lectura sin disciplina e inconexa era la ocupación y el consuelo de mis horas de soledad. Mi apetito indiscriminado fue derivando gradualmente hacia las lecturas históricas ...

Antes de cumplir los quince años, cuando su padre lo matriculó en el Magdalen College, ya había leído con voracidad todos los libros que pudo encontrar en inglés sobre historia antigua. «Llegué a Oxford con un bagaje de erudición que habría asombrado a un doctor, y con un grado de ignorancia que habría avergonzado a un alumno de la escuela primaria». Los catorce meses que allí pasó fueron «los más ociosos e improductivos de toda mi vida». Las escuelas de Oxford, establecidas en un periodo de barbarie, «saturadas de oporto y de prejuicios», estaban «todavía impregnadas de los defectos de su origen». Cuando contaba dieciséis años se dedicó a leer teología, lo cual le condujo hacia la Iglesia católica, y para gran disgusto de su padre fue recibido en Londres en el seno de la Iglesia como sacerdote en 1753.

Su padre se apresuró a intentar sanar la «enfermedad espiritual» del muchacho, y tuvo más éxito del que podía pensar. Lo que había ideado como un exilio de castigo constituyó de hecho la base educativa para la gran obra del historiador. Siguiendo los consejos de un amigo, el padre de Gibbon le envió a vivir con un ministro calvinista, Daniel Pavilliard, en Lausana. Gibbon escribió más tarde que sin «mi rebelión juvenil contra la religión de mi país» su vida habría sido totalmente distinta.

Habría alcanzado la edad adulta ignorando la vida y la lengua de Europa, y mi conocimiento del mundo se habría limitado a un claustro inglés... Un... grave e irreparable aspecto negativo derivó del éxito de mi educación en Suiza. Había dejado de ser inglés. En ese periodo de gran flexibilidad que es la juventud, entre los dieciséis y los veintiún años, mis opiniones, hábitos y sentimientos se forjaron en un molde extranjero. El débil y lejano recuerdo de Inglaterra se borró casi por completo y mi lengua nativa comenzó a serme menos familiar.

Pavilliard resultó ser un tutor paciente, que le ayudó a alcanzar un perfecto dominio del francés, a dominar el latín y a saber bien el griego. Mediante el ejercicio de traducir pasajes del latín al francés y luego de nuevo al latín, Gibbon comprobaba su comprensión del original. En sus ratos de ocio, «estudiaba los clásicos latinos, divididos en cuatro apartados: 1) historiadores; 2) poetas; 3) oradores y 4) filósofos, hasta el periodo del declive de la lengua y el imperio de Roma». Sentía una especial admiración por la personalidad y el estilo de Cicerón. Siguiendo «el precepto y el modelo del señor Locke», redactaba notas sobre sus fuentes, escribiendo un

comentario crítico sobre cada una de ellas. Resultó extraordinariamente aleccionador escuchar a Voltaire declamar sus propios escritos y compartir «el ingenio y la filosofía» de su mesa. Mientras tanto, Gibbon continuaba leyendo constantemente escritos teológicos y para la Navidad de 1754 había retornado, para alivio de su padre, a la comunión protestante.

En 1757, cuando sólo tenía veinte años, Gibbon se enamoró de Suzanne Curchod, cuyos «atractivos personales... estaban adornados de las virtudes y el talento de la mente». Esta brillante mujer, hija de un pastor protestante que no tenía posibles, no encarnaba la idea de su padre acerca de lo que era un buen partido. «A mi regreso a Inglaterra no tardé en descubrir que mi padre no quería ni oír hablar de esta extraña alianza y que sin su consentimiento me veía en la miseria y desamparado. Después de una dura lucha me rendí a mi destino: sufrí como amante y obedecí como hijo. Mis heridas sanaron de forma imperceptible gracias al tiempo, la ausencia y los hábitos de una nueva vida». Al parecer, nunca volvió a pensar en el matrimonio. ¿Cuál habría sido el futuro de Gibbon si, en lugar de hacer caso a su padre, hubiera compartido su vida con la encantadora Suzanne y si, tal vez, hubiera hecho carrera literaria o política en el continente? Suzanne contrajo matrimonio con el brillante personaje Jacques Necker, ministro de Finanzas de Luis XVI, y estableció uno de los reputados salones del París moderno. Su hija fue la prolífica autora y *saloniste madame* de Staél.

Años más tarde, Gibbon todavía atribuía en sus *Memorias* los «frutos» de su educación «al afortunado exilio que me llevó a Lausana». Su diario permite hacerse una idea de lo que para él era la educación. «En los tres primeros meses de ese año [1758] leí las *Metamorfosis* de Ovidio, acabé de estudiar las secciones cónicas con M. de Traytorrens y llegué hasta las series infinitas; leí también la *Cronología* (1728) de sir Isaac Newton y escribí mis observaciones críticas al respecto». De regreso en Inglaterra, con las dos cosas que más amaba, sus libros y su ocio, continuó leyendo profusamente durante otros cinco años.

Pero Gibbon se sintió provocado cuando los franceses «degradaron» la Academia de Inscripciones, custodio de la cultura griega y latina, al rango más bajo entre sus tres sociedades reales. Su respuesta, su primera obra, *Essai sur l'étude de la littérature* escrita en francés y publicada en Londres en 1761, fue «inspirada por un ejercicio de vanidad, el deseo de justificar y ensalzar mi ocupación predilecta». Resultó profética por lo que respecta a la gran obra de su vida: «tenía la ambición de demostrar con mi propio ejemplo, así como mediante mis preceptos, que todas las facultades de la mente se pueden ejercer y exhibir mediante el estudio de la literatura antigua». Una vez más, había cedido «como un hijo dócil» a la insistencia de su padre para que publicara esa «prueba de un cierto talento literario». Los miembros de su familia confiaban en que ello contribuiría a permitirle obtener un nombramiento diplomático «como ayudante o como secretario» para asistir al congreso de paz que debía celebrarse en Augsburgo. Ese congreso no llegó nunca a celebrarse. Pero

Gibbon no se sintió desalentado por el hecho de que la pérdida de su «virginidad literaria» fuera recibida con fría indiferencia, fuera apenas leída y rápidamente olvidada. Dudaba entre diversos temas para realizar una ambiciosa obra histórica. Consideró la posibilidad de escribir la historia de la libertad de los suizos, pero los materiales necesarios estaban «encerrados en la oscuridad de un antiguo y bárbaro dialecto alemán». Pensó también en la historia de la república de Florencia bajo los Médicis. «Es muy probable que estudie este tema tan atractivo, pero ¿cuándo, dónde y cómo lo realizaré?».

Todavía buscaba el tema al que iba a dedicarse cuando, al finalizar la guerra de Inglaterra con Francia en 1763, regresó al continente para realizar un gran viaje. En París conoció a Diderot y D'Alembert, luego volvió a visitar Lausana, practicó el alpinismo en los Alpes italianos y contempló la «aburrida y monótona uniformidad» de Turín, Milán y Génova, hacia «el gran objetivo de nuestra peregrinación», Roma. «No puedo olvidar ni expresar las fuertes emociones —escribió veinticinco años más tarde— que agitaron mi mente cuando entré por primera vez en la ciudad eterna. Después de una noche sin dormir, recorrí con paso orgulloso las ruinas del Foro; al instante aparecieron ante mis ojos cada uno de los lugares memorables donde Rómulo había *pisado*, Cicerón había hablado y César había caído; y perdí o gocé varios días de embriaguez antes de poder realizar una investigación minuciosa y fría». La inspiración para la gran obra de su vida no procedería de la «investigación fría», sino de una experiencia íntima solitaria. «Fue en Roma, el 15 de octubre de 1764, cuando me hallaba sentado, reflexionando, entre las ruinas del Capitolio, mientras los frailes descalzos cantaban las vísperas en el templo de Júpiter, cuando acudió por primera vez a mi mente la idea de escribir la historia de la decadencia y la caída de la ciudad». Difícilmente podía haberse encontrado una motivación más personal, el interés no por las grandes épocas de la historia sino por el pueblo y por la historia que había detrás de esas patéticas ruinas donde se hallaba sentado. Como era lógico prever, su «plan original se circunscribió a la decadencia de la ciudad antes que a la del imperio».

Pero Gibbon no se sumergió inmediatamente en la realización de su obra maestra. Los años posteriores a su regreso a Inglaterra fueron de indecisión desde el punto de vista intelectual, pues le preocupaba la salud declinante de su padre. Tras la muerte de éste, en 1770, Gibbon alcanzó la independencia, tanto desde el punto de vista económico como intelectual. Se estableció en una casa en la calle Bentinck, en Londres, con seis sirvientes, un loro y un perro. Aunque «la obediencia filial» le había resultado «natural y fácil», ahora gozaba «la alegre perspectiva del futuro».

En cuanto me aposenté en mi casa y en mi biblioteca inicié la redacción del primer volumen de mi *Historia*. Al principio todo era oscuro e incierto, incluso el título de la obra, la verdadera época de la decadencia y caída del imperio, los límites de la introducción, la división de los capítulos y el orden de la narración; y con frecuencia me sentía tentado a abandonar el trabajo de siete años. El estilo de un autor debe ser la imagen de su mente, pero la selección y el dominio del lenguaje son fruto del ejercicio. Muchos experimentos realicé antes de poder hallar un tono intermedio entre una torpe crónica y una declamación

retórica: en tres ocasiones escribí el primer capítulo y dos veces el segundo y el tercero, antes de sentirme moderadamente satisfecho con lo conseguido. En el resto de la obra avancé con un paso más fácil y uniforme ...

Su fluidez aumentó a medida que recorría el camino, y también su autoconfianza. Pero le preocupaba que los lectores pudieran poner en duda su espontaneidad e independencia. En sus memorias insistía en que al menos en cinco de los seis volúmenes el «primer manuscrito fue enviado a la imprenta sin realizar ninguna copia intermedia... Ni una sola hoja ha sido vista por ningún ojo humano, con excepción del autor y del impresor: los errores y los méritos son exclusivamente míos».

En 1775 había sido ya admitido en el selecto cenáculo del doctor Johnson, al que pertenecían también el pintor *sir* Joshua Reynolds y el actor David Garrick, con los que estableció buena amistad. Pero según James Boswell, que lo encontraba «feo, afectado y desagradable», Gibbon «envenenó» el círculo literario.

Gibbon merece más consideración que la que se le ha otorgado por su resistencia heroica a las seducciones de una época con una capacidad especial para la simplificación. Coleridge nos recuerda inconscientemente el logro de Gibbon cuando lo acusa de no haber realizado «un único intento filosófico... el de desentrañar las causas últimas del declive o la caída de ese imperio». Cuando Gibbon afirmó que «el tema de la historia es el hombre», no estaba expresando un cliché sino afirmando su fe en el ser inescrutable que sólo parcialmente es inteligible para sí mismo. Su obra *Decline and Fall of the Roman Empire* es también y por encima de todo una comedia humana. Y en modo alguno era lo que Montesquieu, Voltaire y otros querían decir cuando afirmaban que la historia es «la enseñanza de la filosofía mediante ejemplos». Gibbon rechazaba completamente las abstracciones. Su historia no consistía en generalizaciones que los hechos podían ilustrar, sino que era la misma textura de la experiencia. El hecho de que el historiador moderno más importante no tuviera una «filosofía de la historia» es el secreto de su grandeza y su longevidad.

Sin embargo, no siempre resistió con firmeza y, así, en los capítulos finales (xv y xvi) del primer volumen cedió a la tentación simplificadora. Estos capítulos sobre «el progreso de la religión cristiana» y «la actitud del gobierno hacia los cristianos» fueron los más controvertidos; atrajeron el mayor interés y provocaron la más virulenta hostilidad. Gibbon menciona «cinco causas del crecimiento del cristianismo»; el celo de los judíos, la doctrina de la inmortalidad del alma entre los filósofos, los milagrosos (pero desafiados) poderes de la Iglesia cristiana, las virtudes de los primeros cristianos y la presencia de cristianos activos en el gobierno de la Iglesia. Se consideró ofensivo el hecho de que no atribuyera importancia alguna ni a la divinidad de Cristo ni a la inspiración divina y ultrajó a los devotos al poner en duda la autenticidad de los milagros y al preguntar maliciosamente cuándo habían perdido vigencia los poderes milagrosos de la Iglesia. Las «causas» que mencionaba incluían únicamente en la historia los factores humanos.

El editor había pensado imprimir tan sólo 500 ejemplares del primer volumen,

pero decidió duplicar el número cuando leyó el manuscrito. El libro, aunque algunos lo criticaron por su actitud impía con respecto al cristianismo, consiguió una amplia aceptación en la comunidad literaria de Inglaterra. Gibbon obtuvo la aprobación del «público» al que había dedicado los siete años de trabajo. «Me había congratulado de que una época de luz y libertad aceptaría sin escándalo el estudio de las causas humanas del progreso y establecimiento del cristianismo». La primera edición se agotó en unos pocos días y muy pronto Gibbon se sintió adulado al ver que se realizaba una edición pirata en Dublín. Disfrutó con las alabanzas y publicó completa en sus *Memorias* la carta que le escribió David Hume desde Edimburgo, en la que afirmaba que de no haber conocido a Gibbon personalmente «me habría sorprendido que un inglés escribiera en esta época una obra de tal calibre». Uniéndose en su admiración «a todos los hombres de letras» instaba a Gibbon a continuar el trabajo.

Transcurrieron dos años antes de que Gibbon comenzara el segundo volumen. El segundo y el tercero aparecieron conjuntamente en 1781. Continúan la historia a través de la época de Constantino, del intento de Juliano el Apóstata de revivir la fe pagana y las virtudes de la antigua Roma, las invasiones bárbaras, la caída de Roma en el año 410 y la fusión de las culturas romana y bárbara. El tercer volumen concluye con las «observaciones generales sobre la caída del imperio romano en Occidente».

El declive de Roma fue el efecto natural e inevitable de una grandeza inmoderada. La prosperidad hizo madurar el principio de la decadencia; las causas de destrucción se multiplicaron con la extensión de la conquista y, cuando el tiempo o los accidentes hubieron eliminado los soportes artificiales, la magnífica estructura cedió bajo la presión de su propio peso. La historia de su ruina es simple y obvia y, en lugar de preguntar por qué el imperio romano fue destruido, más bien hay que sentirse sorprendido por el hecho de que resistiera durante tanto tiempo.

Gibbon sintió la fugacidad del poder en 1782, cuando cayó el gobierno de lord North y él perdió su puesto bien remunerado en la Junta de Comercio. Pensó durante un breve periodo en intentar conseguir otro nombramiento oficial, pero finalmente decidió regresar a su amada Lausana, donde ningún problema político podía perturbarle. Aunque durante ocho años no había mantenido correspondencia con su amigo de Lausana, Georges Deyverdun, le escribió sugiriéndole la posibilidad de vivir juntos en la misma casa. «Mi razón se clarifica, mi valor se fortalece —escribió a Deyverdun desde Londres en junio de 1783— y ya me veo caminando en la terraza, riéndome contigo sobre todas esas telarañas que parecían cadenas de hierro». Pese a las advertencias de su amigo de que se aburriría, encontró Lausana como una especie de meca intelectual, especialmente en verano. Poco después, un inglés que le visitó lo describió como «el *grand monarque* de la literatura en Lausana». No podía haber elegido un lugar mejor para su trabajo. Deyverdun era un compañero agradable y estimulante, y no le faltaban visitas de personas con inquietudes intelectuales.

Si Gibbon hubiera sido un historiador menos apasionado habría considerado que su obra estaba ya completa después de publicar tres volúmenes que narraban el final

del imperio de Occidente. Pero continuó y escribió los tres siguientes volúmenes como una obra independiente, que comenzaba con la historia de Bizancio durante la época de los Antoninos en Occidente, para seguir luego relatando las vicisitudes de emperadores y emperatrices, el desarrollo del derecho romano, la amenaza de los bárbaros procedentes del desierto y la caída de Constantinopla en 1453. Había comenzado el volumen IV antes de partir de Inglaterra y durante los cinco años siguientes, que fueron una época de ocio entre amigos, escribió los volúmenes V y VI, que terminó en junio de 1787. Llevó a Inglaterra el manuscrito de los tres volúmenes, que fueron publicados el día de su 51 cumpleaños, el 8 de mayo de 1788. Una vez más pudo disfrutar de los favores de la comunidad literaria y, asimismo, una próspera venta de sus libros.

En estos últimos volúmenes, Gibbon resiste la tentación del dogmatismo. De la misma forma que presenta el declive del imperio occidental, volumen tras volumen, como una serie de dramas humanos, en los tres volúmenes finales narra el cénit y la decadencia del imperio de Oriente como los últimos actos del mismo drama. Cuando en el capítulo final del último volumen contempla los quince siglos que ha estudiado, no lo hace desde la biblioteca del erudito. Recuerda al lector que «me hallaba entre las ruinas del Capitolio cuando concebí la idea de realizar una obra con la que he gozado y me he ejercitado durante casi veinte años de mi vida», y ahora nuevamente desde la colina del Capitolio contempla las ruinas de Roma, reliquias de su historia. Con el erudito Poggio, en 1430, observa «desde ese lugar dominante la amplia y variada perspectiva de la desolación». «El lugar y el objeto ofrecían amplias posibilidades para moralizar sobre las vicisitudes de la fortuna, que no deja al margen ni al hombre ni a la más orgullosa de sus obras, que entierra imperios y ciudades en una fosa común; y existe acuerdo de que en proporción a su antigua grandeza la caída de Roma fue la más terrible y deplorable». Y cuando finalmente, «tras una investigación diligente», descubre «cuatro causas principales de la ruina de Roma, que no dejaron de estar presentes durante un periodo de más de un milenio», lo que nos ofrece no son lo que el científico social moderno llamaría «causas». Antes bien, simplemente recuerda al lector los capítulos y episodios de su comedia humana: «I. Las heridas del tiempo y la naturaleza. II. Los ataques hostiles de los bárbaros y los cristianos. III. El uso y abuso de los materiales. Y, IV. Las querellas domésticas de los romanos».

Durante el periodo en el que vivió Gibbon el mundo científico se liberó de la búsqueda medieval del significado. Al abjurar de cualquier «filosofía de la historia», o de las simplificaciones racionales de su época, también Gibbon se liberó para recuperar imparcialmente todos los esquivos átomos humanos de la historia. En la Royal Society de Londres y otros «centros del saber invisibles», científicos, virtuosos y aficionados ampliaban su mundo con pequeños incrementos de conocimiento. Había algunos teóricos brillantes como *sir* Isaac Newton. Pero el cambio de actitud más importante con respecto al conocimiento consistió en sustituir el interés por el

cosmos, el orden universal y la salvación, por el interés en los hechos. Ahora parecía posible que todo hombre fuera su propio científico y, tal vez también, su propio historiador. El telescopio, el microscopio, el termómetro y un sinfín de otros ingenios para medir estaban transformando la experiencia en experimento. Ese enfoque acumulativo con respecto al mundo físico, que engendraba un conjunto maravilloso de hechos e ingenios, fue también el enfoque de Gibbon con respecto al mundo de la naturaleza humana. La nueva búsqueda científica del significado había comenzado apenas a transformar el mundo industrial en un cosmos moderno de nuevas simplificaciones dogmáticas. Gibbon realiza todavía una historia acumulativa en gran escala.

Aunque para Gibbon la naturaleza humana es cualquier cosa menos ininteligible, le atrae precisamente porque sólo es explicable en parte. Sus explicaciones del ascenso y la caída, de la prosperidad y el declive, son listas y alternativas. Lo que Gibbon relata es «el triunfo de la barbarie y la religión». Su estilo equilibrado era adecuado para la ambigüedad y el equívoco. Un buen ejemplo en este sentido es la descripción del joven emperador Gordiano (192-238):

Su conducta era menos pura, pero su carácter era tan amistoso como el de su padre. Veintidós concubinas reconocidas y una biblioteca de sesenta y dos mil volúmenes atestiguaban la variedad de sus inclinaciones, y a juzgar por lo que dejó tras de sí, parece que tanto las primeras como la segunda las poseía para utilizarlas y no por ostentación.

En una nota a pie de página añade: «El joven Gordiano tuvo tres o cuatro hijos con cada una de sus concubinas. Sus producciones literarias, aunque menos numerosas, no fueron desde luego despreciables». Las sutilezas y los sofismas de los teólogos, las rivalidades, los crímenes y las monstruosidades de los monarcas orientales, así como sus mujeres y amantes, hijos e hijas, resultan «divertidos e instructivos». ¿Puede considerarse trivial lo que es capaz de iluminar «el escenario más grandioso y, tal vez, más terrible en la historia de la humanidad»?

El paisaje pasa a ser escenario de parábolas de la naturaleza humana. Cuando varios terremotos sacudieron el Mediterráneo oriental el 21 de julio del año 365, «su imaginación aterrorizada amplió el alcance real de un mal momentáneo... y su aterrada vanidad se dispuso a afrontar los síntomas de un imperio en decadencia y de un mundo que se desmoronaba». Explicaban esto como la venganza de un dios justo. «Sin pretender analizar la veracidad o pertinencia de esas sublimes especulaciones, el historiador puede contentarse con la observación, que parece estar justificada por la experiencia, de que el hombre tiene mucho más que temer de las pasiones de sus iguales que de las convulsiones de los elementos».

Los hábitos, declaraciones, exclamaciones y emociones humanos no son una mera materia prima a partir de la cual descubrir «fuerzas» y «movimientos», sino la esencia misma de la historia. Cuanto más vividamente vemos, mejor conocemos el tema. Inevitablemente, pues, tenemos que dudar de nuestra capacidad para

comprenderlo todo. Conforme progresa en los tres últimos volúmenes, Gibbon deja de hablar sólo por sí mismo e introduce a sus lectores al utilizar el «nosotros». Las grandes sagas habían sido grandiosas e impersonales, pero Gibbon hace de la suya algo íntimo, precisamente porque no habla de parábolas obsoletas de la ciencia y de la ciencia social. Por otra parte, tampoco está constreñido por las exigencias de la cronología. Aunque su historia se extiende desde la época de los Antoninos (c. 98 d. C.) hasta la caída de Constantinopla en 1453, concede más espacio a los primeros siglos que a todo el último milenio. «Mi decadencia romana», lo llama. De alguna forma, Gibbon se siente hechizado por las escenas melodramáticas y melancólicas de la decadencia. Éstas habían inspirado su obra y le habían hecho sentirse atraído por la decadencia y la caída del imperio romano de Occidente y de su homónimo, el declinante imperio de Oriente. No es sorprendente que no se sienta atraído por la floreciente civilización occidental que surgiría de las ruinas de Roma. Su deleite en la melancolía es el mismo sentimiento que produjo las «*Ozymandias*» de Shelley y que alimentaron el movimiento romántico. Todavía hacen que su historia de un gran imperio tenga un carácter íntimo, cuando nos unimos a él en su lamento ante la desaparecida grandeza. Así como Piranesi (1720-1778) transformaba lo clásico en romántico con su recreación de las ruinas romanas, Gibbon producía una magia similar con su saga de un imperio desintegrado.

Epopeyas del Nuevo Mundo

Gibbon creó sus sagas del imperio antiguo basándose en un material que le resultaba conocido. Contaba con los escritos de los propios Antoninos, de Procopio, Tácito y los Padres de la Iglesia. Pero Prescott y Parkman, historiadores de unos imperios que cayeron y surgieron en el Nuevo Mundo, se hallaban en un territorio desconocido. Tuvieron que crear sus relatos dramáticos a partir de una materia prima nada elaborada. Hubieron de descubrir el paisaje, concebir nuevos héroes y marcar su propio camino a través del tiempo. El relato de la forma en que escribieron su historia es de por sí una especie de epopeya.

Estos historiadores que narraron la aparición de los imperios americanos no tuvieron una vida fácil como Edward Gibbon, alterada solamente por la obediencia a su padre y el eclipse de lord North. William Hickling Prescott (1796-1859) y Francis Parkman (1823-1893) hicieron gala de un inquebrantable valor con escasos precedentes en los anales de la literatura. Fue el espectáculo familiar de decadencia y declive el que inspiró la visión del imperio que sustentaba Gibbon, mientras que Parkman y Prescott se vieron atraídos por el drama de un Nuevo Mundo cuya historia aún no había sido escrita.

William Hickling Prescott era hijo de un acomodado juez de Boston que pertenecía a una familia de gran solera de Nueva Inglaterra. En las paredes de la biblioteca de su casa, en el número 55 de la calle Beacon exhibía las espadas

cruzadas de su abuelo William Prescott, que comandaba las fuerzas en Bunker Hill, y del abuelo de su esposa, que capitaneaba la corbeta inglesa que bombardeó Boston durante la batalla. Naturalmente, fue a estudiar a Harvard, donde su expediente académico no fue nada brillante. Un día, durante su primer año, cuando los estudiantes se bombardeaban unos a otros en el comedor con fragmentos de comida, se volvió al escuchar su nombre y un trozo de corteza de pan le golpeó en el ojo izquierdo, que tenía abierto. No volvió a ver con ese ojo, y al cabo de dos años una inflamación deterioró también la visión de su ojo derecho. Durante largos periodos no podía leer en absoluto, en otras ocasiones sólo leía durante algunos minutos y en ningún caso más de una o dos horas al día.

Se esperaba de Prescott que se hiciera cargo de su «herencia natural» y siguiera la carrera de derecho. Pero los cinco meses en los que estuvo como pasante en la oficina de su padre forzando la visión de su único ojo bueno leyendo antiguos informes y documentos en letra gótica bastaron para convencerle de que tenía que buscar otra vocación. Entretanto, la presión de aquellos meses y los ataques continuos de reumatismo convencieron a su familia de que debían enviarle a la casa de su abuelo en las Azores para que se recuperara. Desde allí viajó por toda Europa, no llevado por la inspiración histórica, sino para encontrar cura a sus diversas dolencias. Al regresar a Boston, se convenció de que tendría que aprender a vivir con sus achaques y seguir una carrera que se adaptara a ellos. Sus amigos creían que su personalidad extrovertida y afable le permitiría dedicarse a los negocios en los que su familia había conocido el éxito. También se podía haber permitido ser un caballero ocioso, pero de alguna forma estaba decidido, sin que le importaran las dificultades, a seguir una carrera de letras.

Ya había comenzado a hallar formas para solucionar el problema de su visión deteriorada. Sus ingresos familiares le ayudaban a resolver el problema de la lectura, cuando «decidió que en la medida de lo posible el oído realizara el trabajo del ojo». Al principio, su esposa, con la que se casó en 1820, le leía, pero luego Prescott contrató una secretaria, a la que, pese a su mala pronunciación del castellano, del francés o del italiano, conseguía comprender. «A medida que avanzaba el lector — explicaba— dictaba numerosas notas; y cuando éstas habían alcanzado un volumen considerable me las leían repetidamente, hasta que dominaba su contenido lo suficiente como para comenzar a escribir. Esas mismas notas constituían un fácil medio de referencia para cimentar el texto». Le gustaba, cuando menos, poder hojear los libros. Las dificultades de leer la letra gótica le disuadieron probablemente de dedicarse a un tema de historia alemana.

Cuando comprendió que la tarea de escribir era una dura prueba para su ojo, compró en Londres el primer noctógrafo. Este ingenio para ciegos consistía en una estructura de alambres paralelos que se plegaban sobre una hoja de papel carbón.

Sirviéndose de los alambres como guía de sus dedos, escribía con un punzón de marfil que dejaba una impresión. De esta forma no le hacía falta saber cuándo se

había acabado la tinta de la pluma y evitaba confundir las líneas. «Los caracteres que así se formaban parecían jeroglíficos; pero mi secretaria llegó a ser una experta en el arte de descifrarlos y era posible transcribir un ejemplar en limpio —aunque con numerosos e inevitables errores— para el impresor». De todas formas, advertía a sus lectores que no debían atribuirle un «mérito inmerecido» por haber superado los incalculables obstáculos que se interponen en el camino del ciego.

También su amigo George Ticknor (1791-1871) había abandonado la práctica del derecho para iniciar una carrera de letras. A los veintiséis años, el brillante Ticknor, profesor de francés, castellano y literatura, intentaba ampliar el anticuado programa de estudios de Harvard y estaba escribiendo su *History of Spanish Literature*, que constituiría un auténtico hito. El interés norteamericano hacia España se había despertado con las obras de Washington Irving, que había sido agregado diplomático en Madrid y cuyo *Cristóbal Colón* (1828), obra de ribetes románticos, había alcanzado una enorme popularidad. La guerra de Independencia española (1808-1814) y las hazañas de Bolívar en las guerras de independencia latinoamericanas habían situado a España en el candelero. Los eruditos habían publicado sus archivos, pero no habían servido para escribir ninguna historia épica.

Los bostonianos, para quienes Prescott era tan sólo un caballero ocioso medio ciego, se asombraron en 1857 cuando publicó los tres volúmenes de su obra *History of the Reign of Ferdinand and Isabella the Catholic*. A pesar de que había trabajado durante diez años en su estudio en la penumbra, fue necesario convencerle para que enviara el manuscrito al editor. Su padre insistió en que «el hombre que escribe un libro que teme publicar es un cobarde». La primera edición se vendió en cinco semanas y la obra fue elogiada a ambos lados del Atlántico. Prescott decidió entonces dirigir sus ojos al escenario americano para escribir su saga de la conquista española. Cuando se enteró de que Irving ya estaba trabajando sobre la conquista de México, Prescott se ofreció a abandonar el tema, pero Irving cedió generosamente ante el recién llegado.

A la hora de escribir la historia de la conquista española, Prescott pudo contar con toda la ayuda que podían proporcionarle su posición patricia y su riqueza. Para complementar su biblioteca personal, que constaba de cinco mil volúmenes, recurrió a un compañero de Harvard, a la sazón representante diplomático en España, para que le consiguiera copias de manuscritos y encontrara una serie de ayudantes versados en los archivos. Los manuscritos copiados llegaron a Boston por millares. Para fijarlos en su mente, Prescott hizo que le leyeran algunos de ellos una docena de veces. Entonces, compró un daguerrotipo para una amiga de su juventud, Fanny Erskine, que se había casado con el representante español en México, y ésta le envió desde México imágenes y descripciones de los escenarios históricos.

Tres años de trabajo produjeron los tres volúmenes de su *Conquest of México* en 1843. Sin detenerse para tomar aliento, se dedicó entonces a la *History of the Conquest of Perú*, que se publicó en tres volúmenes en 1847.

Las obras de historia, perfectamente acabadas, que escribe Prescott son producto de su milagrosa memoria. Durante sus paseos matutinos a caballo por la llanura de Jamaica componía mentalmente capítulos enteros. «Últimamente, mi método de trabajo consiste en repasar mentalmente una gran cantidad de material una y otra vez, hasta que está preparado para ser vertido sobre el papel. Así pues, es más un esfuerzo de la memoria que de creación».

Pese a su extraordinaria capacidad de trabajo, Prescott se consideraba a sí mismo indolente. Para cumplir con su plan de trabajo hacía apuestas consigo mismo o con su secretario. En una ocasión, prometió a su lector secretario preferido, James English, la suma de mil dólares si no terminaba en el momento previsto las páginas que tenía que escribir a continuación. «Treinta y nueve páginas en quince días —presumía en Boston mientras escribía sobre el progreso de Cortés en México— no están nada mal para una ciudad vertiginosa por la que he estado rondando en bailes y cenas, *plus quam suf*».

Aunque se ha calificado a Prescott como el primer «historiador científico» de Norteamérica, por la utilización de fuentes manuscritas, perduraría como creador de una obra literaria. «La conquista de México» había sido, según Prescott «el mayor milagro en una época de milagros... Es, sin duda, el tema más poético que haya podido abordar alguna vez la pluma del historiador».

El proceso natural de los acontecimientos... se ajusta exactamente al que prescribirían las normas más estrictas del arte. La conquista del país es siempre el gran objetivo a los ojos del lector. Desde la primera vez que los españoles ponen pie en esa tierra, sus aventuras posteriores, sus batallas y negociaciones, su calamitosa retirada, su reagrupamiento y asedio final, tienden a ese gran logro hasta que la larga serie de acontecimientos termina con la caída de la capital... Es una esplendorosa epopeya, en la que la unidad del objetivo es absoluta.

Una de sus grandes proezas como historiador «científico» fue la de describir las escenas de ese drama tan vividamente sin haber estado allí, pues nunca visitó España, México o Perú.

El interés perdurable que ha despertado la *Conquest of México* de Prescott reside no tanto en su atractivo estudio de la civilización azteca como en su aptitud para la narración épica. La figura de Hernán Cortés, «su espíritu iletrado y su genio global y versátil», domina la obra en un enfrentamiento de amargo final con su noble antagonista, el «bárbaro emperador Moctezuma». Cuanto mejor conocemos la riqueza y las debilidades del emperador azteca más patética resulta su caída. La grandeza y la elegancia de los monumentos aztecas constituyen un irónico contraste con los horrores del salvajismo caníbal. Prescott nos induce al temor con esa poco plausible combinación del «refinamiento» y «el extremo de la barbarie». La saga del «caballero errante» cortés sigue su marcha triunfal hacia Ciudad de México, su residencia allí, donde obtiene la lealtad y los tesoros de Moctezuma, su expulsión cuando estalla la furia de los mexicanos, su retirada, su retorno y asedio triunfal, superando el hambre y las conspiraciones en sus propias filas, y la consecución de la

rendición final de México. La carrera heroica de Cortés culmina cuando derrota las intrigas de sus enemigos en España y es confirmado por el rey como comandante supremo.

Prescott capta el suspense de la experiencia vivida, y en ningún momento mejor que en su relato de la *Noche triste*. En esa «noche melancólica», el 1 de julio de 1520, las fuerzas de Cortés, que se retiraban desde Ciudad de México, fueron masacradas en un ataque por sorpresa.

El cielo de la noche estaba cubierto y una suave lluvia, que caía sin interrupción, se añadía a la oscuridad. La gran plaza que había delante del palacio estaba desierta, como siempre en verdad desde la caída de Moctezuma. Los españoles avanzaron en medio del mayor silencio posible por la gran calle de Tlocoapan, en la que poco tiempo antes reverberaba el tumulto de la batalla. Todo estaba ahora sumido en el silencio y sólo la presencia ocasional de algún cadáver, o el montón oscuro que formaban los cuerpos de los que habían sido masacrados, les recordaba el pasado. Todo ello indicaba claramente dónde había sido más violento el enfrentamiento... Creían distinguir las sombras de las figuras de los enemigos que habían preparado una emboscada y estaban dispuestos a lanzarse sobre ellos. Pero sólo era fruto de la imaginación, y la ciudad dormía sin dejarse perturbar ni siquiera por los ecos prolongados de los cascos de los caballos y el ronco rumor de la artillería y de las reatas que transportaban los pertrechos... Podían felicitarse de haber escapado a los peligros de un ataque en la ciudad y de que al cabo de poco tiempo se verían en una seguridad relativa en la orilla opuesta. Pero los mexicanos no dormían.

Termina su narración histórica con un retrato implacable pero caritativo de su héroe. «Cortés no era un conquistador vulgar. No conquistaba llevado de la mera ambición de la conquista. Si destruyó la antigua capital de los aztecas, fue para construir una capital más esplendorosa sobre sus ruinas. Si devastó la tierra y desbarató las instituciones existentes, utilizó el breve periodo de tiempo que duró su administración para idear sistemas para introducir allí una cultura mejor y una civilización más elevada». Cortés no era cruel, «al menos, no era cruel en comparación con la mayor parte de aquellos que practicaron su misma profesión de hierro... No permitió que se ultrajara a los enemigos que se habían rendido. Esto puede parecer tan sólo una pequeña alabanza, pero es una excepción en la conducta habitual de sus compatriotas durante sus conquistas y no es poco adelantarse a su tiempo».

Finalmente, Prescott subraya y explica el fanatismo de Cortés, «el fracaso de la época, pues, sin duda, sólo puede ser calificado de fracaso. Cuando vemos cómo eleva la mano, enrojecida por la sangre de los desdichados nativos, a fin de invocar la bendición del cielo para la causa que defiende, experimentamos una sensación de disgusto y dudamos de su sinceridad. Pero es injusto. Debemos remontarnos (hemos de insistir una y otra vez) a la época; la época de las cruzadas. En efecto, cada caballero español, por sórdidos y egoístas que pudieran ser sus motivos privados, se consideraba soldado de la cruz... Quienquiera que haya leído la correspondencia de Cortés, y, aún más, haya prestado atención a las circunstancias de su trayectoria vital, no dudará que habría sido el primero en dar su vida por la fe». Prescott termina humanizando la figura de Cortés, con la ayuda de su compañero de armas, Bernal Díaz, quien relata cómo «cuando se encolerizaba, se hinchaban las venas de su garganta y de su frente, pero nunca dirigía reproches a los oficiales ni a los soldados».

Cómo amaba los juegos de cartas y de dados, cómo dormía la siesta después de la comida a la sombra de un árbol, incluso cuando el tiempo era tormentoso. Cortés nunca se enriqueció con sus conquistas. «Tal vez estaba previsto que recibiera su recompensa en un mundo mejor».

Existe una extraña simetría en la vida y la obra de los dos pioneros de la literatura de la historia norteamericana, William Hickling Prescott y su sucesor Francis Parkman. Parece casi como si un editor insatisfecho hubiera decidido revisar la vida de Prescott para darle un mayor énfasis en la siguiente generación. Ambos sufrieron una incapacidad física que convirtió su obra en un acto de heroísmo. Pero mientras que Prescott perdió la vista cuando le lanzaron al ojo una corteza de pan, Parkman estaba provocando vigorosamente a los dieciocho años su propia incapacidad. Y fue más atrevido que Prescott cuando eligió el tema de estudio. España, punto de partida de Prescott, era un tema muy respetable por lo que respecta a la literatura histórica, al que ya había dedicado su atención Washington Irving con su popular obra *Cristóbal Colón* (1828), con su *Conquista de Granada* (1829) y sus *Cuentos de la Alhambra* (1832). Europa parecía el centro de atención adecuado para los historiadores norteamericanos serios. Incluso la *History of the Colonization of the United States*, obra en tres volúmenes de George Bancroft, que alcanzó una extraordinaria popularidad, se había atenido a esa convención. Por su parte, Prescott también estudió los avatares de España en el Nuevo Mundo.

Parkman hizo una elección atrevida y arriesgada. Cuando era un joven de dieciocho años que cursaba su segundo año, también en el Harvard College, sus ambiciones literarias «cristalizaron en un proyecto de escribir la historia de lo que se conocía entonces como “la antigua guerra francesa”, es decir, la guerra que terminó en la conquista de Canadá... El tema me fascinaba, día y noche me acompañaban las imágenes de tierras remotas». No tardó en «ampliar el proyecto para incluir todo el proceso del conflicto norteamericano entre Francia e Inglaterra o, en otras palabras, la historia del bosque norteamericano». Sus amigos de Boston a los que expuso el proyecto se sintieron decepcionados por el hecho de que un hombre del talento y los recursos de Parkman eligiera un tema tan secundario en el conjunto de la historia europea, una historia cuyos autores eran indios salvajes y rudos colonos.

Parkman se había sentido atraído por su amor hacia los bosques, por un entusiasmo nada convencional para un aristócrata de Nueva Inglaterra. Su abuelo era uno de los comerciantes más ricos de Boston y su padre el pastor de la iglesia de New North. Su madre descendía del reverendo John Cotton, el patriarca de Nueva Inglaterra que había defendido a los magistrados contra perturbadores como Roger Williams. Cuando tenía ocho años, el enfermizo pero hiperactivo Frank fue enviado a vivir con su abuelo materno, Nathaniel Hall, en la vecina Medford, en la propiedad ancestral de 2500 ha de extensión que bordeaban bosques salvajes. «Dos veces al día acudía a una escuela de grande e inmerecida reputación, en la ciudad de Medford. Allí aprendía muy poco y los ratos de ocio que me dejaba la escuela los pasaba, con

más provecho, recolectando huevos, insectos y reptiles, atrapando ardillas y marmotas e intentando con perseverancia, pero con escasa fortuna, matar pájaros a flechazos». Ese primer contacto con la vida salvaje domesticada despertó su interés hacia otras tierras remotas más salvajes, hacia sus habitantes y sus costumbres. Transcurridos cuatro años su padre le llevó de regreso a Boston, donde acudió a la Chauncy Hall School para preparar los exámenes de ingreso en Harvard.

Como no podía ser de otra forma, ingresó en Harvard, «el centro de la aristocracia intelectual de nuestro país», en el curso de 1844. Allí estudió latín, griego, matemáticas, historia natural y antigua y una lengua moderna. A la sazón, Longfellow daba clases de literatura francesa y española. El pionero profesor de historia Jared Sparks enseñaba una asignatura nueva en el programa de estudios universitario, la revolución norteamericana. Parkman obtuvo la máxima calificación en historia.

Como no existía todavía el deporte universitario —Harvard no había puesto todavía la primera barca en el río Charles, y el béisbol y el fútbol tardarían varios decenios en aparecer, y no existían gimnasios adecuados—, los estudiantes tenían que realizar ejercicio fuera del recinto universitario. Cuando ingresó en Harvard Theodore Roosevelt, que le sucedería como historiador de Occidente, las disciplinas atléticas estaban ya bien establecidas. Pero Parkman hubo de regresar con pasión hacia los parajes remotos que había aprendido a amar durante su infancia. En Harvard se levantaba a hora muy temprana para estudiar a la luz de las velas, lo que le permitía estar al aire libre cuando el sol se hallaba en lo más alto. Durante el verano de su segundo año partió desde Albany con un amigo, recorrió los campos de batalla de las guerras con los franceses y los indios en torno al lago George y al lago Champlain, atravesó Vermont y New Hampshire, penetrando en Canadá, y luego regresó a Cambridge a través del monte Katahdin, en Maine. A los dieciocho años llevaba ya un diario de sus aventuras, de sus experiencias durmiendo al aire libre y viviendo en el campo. Más tarde afirmaría que los diversos males físicos que le aquejaban, jaquecas, insomnio y ceguera, eran consecuencia de una agotadora excursión que había realizado durante sus días de estudiante, en el curso de la cual pasó tres días y tres noches en el bosque bajo la lluvia sin encontrar refugio alguno, después de que se hubiera roto su canoa.

Según cuentan sus biógrafos, la avalancha de enfermedades que le aquejaron procedió, al parecer, de su resuelta determinación a convertir la vida fácil de Boston en una lucha. La riqueza y la posición social le habían facilitado el camino para realizar una carrera literaria, pero disfrutaba convirtiendo su sencilla tarea literaria en una batalla contra todo tipo de obstáculos. Incluso en las prosaicas instalaciones deportivas de Harvard, donde sólo se podía practicar la gimnasia, se ejercitaba en demasía. Idealizaba la lucha, lo heroico, lo peligroso y lo masculino, lo que ayuda a explicar que se opusiera decididamente a que se extendiera el derecho de voto a la mujer. Cuando no había en el horizonte posibilidad alguna de lucha, él se las arreglaba para provocarla. Su tendencia a la depresión, las jaquecas y los problemas

de la vista parecen haber sido una herencia familiar, pero él exageraba sus males para dar sentido dramático a su vida. En sus cartas se explaya sobre sus problemas de corazón, de depresión, jaquecas, semiceguera, insomnio, reumatismo y artritis. Había «estudiado su caso tan exhaustivamente» que el célebre doctor S. Weir Mitchell no podía ofrecerle ninguna ayuda. De alguna forma, la enfermedad que nunca había pensado que le afectara era la hipocondría. La sombra de Prescott le acompañaba en todo instante. Ambos habían sufrido problemas en la vista, pero Parkman creía que su problema era más grave que el de Prescott. «Prescott podía ver algo, podía incluso leer las pruebas de imprenta, pero yo no estoy mejor dotado que una lechuga a la luz del sol».

Durante su último año en Harvard, la familia de Parkman, alarmada ante sus dolencias, esperaba que curara enviándole a realizar un largo viaje por Europa. En Roma visitó al papa y arregló una breve estancia en un monasterio de monjes pasionistas, «la más estricta de las órdenes de monjes, pues se visten con pieles, se flagelan la espalda con “disciplinas” que fabrican con pequeñas cadenas de hierro y mortifican la carne de otras formas». La medalla que le habían entregado, que le haría experimentar la visión de la Virgen, no había servido para convertirle. Más tarde, cuando entró en contacto con los sioux, afirmó que los prefería a los monjes. No obstante, la experiencia de Roma y las visitas que hizo a la iglesia de los benedictinos en Mesina hicieron concebir a este hijo de un pastor congregacionista «nuevas ideas sobre la Iglesia católica. No es exactamente así, pues ya la respetaba antes como la religión de hombres grandes y valientes, pero ahora la respeto como institución. Están equivocados quienes desdeñan sus ceremonias como una simple farsa mecánica, pues ejercen un poderoso y saludable efecto sobre la mente».

De regreso al hogar, una vez terminados sus estudios en Harvard acudió a la Facultad de Derecho. Después de obtener el título en 1846, su primo Quincy A. Shaw, le invitó a participar en una agotadora expedición de caza en el Lejano Oeste. A pesar de los males que le aquejaban, Parkman se apresuró a aceptar con entusiasmo. Esta sería la experiencia crucial de su vida, su bautismo en la cultura de los indios norteamericanos y su primer encuentro con hombres de frontera, soldados y emigrantes. Todos ellos figuran en su obra *The Oregon Trail*, el primer clásico del Oeste norteamericano, del progreso de los hombres de frontera norteamericanos. El grupo de Shaw se trasladó por barco y a caballo desde San Luis hasta Fort Laramie, en Wyoming, donde encontraron un campamento de sioux. Allí, Parkman y su guía abandonaron el grupo y se unieron a los sioux, compartiendo su comida, su vida y sus cacerías de búfalos durante algunas semanas. Aprendió, de esta forma, las costumbres indias de una tribu similar a los iraqueses, sobre los cuales escribiría, y que se hallaba todavía tan incontaminada como los iroqueses que encontraron Champlain y La Salle.

Parkman regresó peor aún de salud que cuando había partido. Su visión se había visto afectada por el brillante sol de las altas llanuras y se sentía tan debilitado por efecto de la disentería que había contraído como consecuencia de la dieta de los

sioux, que apenas podía mantenerse en la silla durante las cacerías de búfalos. Ya en Boston dictó, como había hecho Prescott, *The Oregon Trail* mientras sus hermanas o Quincy Shaw le leían sus notas. Después de publicarlo por entregas en 1847, apareció en forma de libro en 1849 y su popularidad no ha dejado de crecer desde entonces. Durante los dos años siguientes trató de recuperar la salud, pero luego volvió a dedicarse decididamente al proyecto, que debía durar veintiún años, de escribir la historia de Francia e Inglaterra en América del Norte. En 1850 contrajo matrimonio con Catherine Bigelow, que pertenecía a una rancia familia de Nueva Inglaterra. Ella y el hijo que le dio murieron en 1858, lo que hundió a Parkman en una profunda depresión. Habrían de pasar cuatro años antes de que pudiera volver a escribir.

Entretanto, en 1851 había publicado *The Conspiracy of Pontiac*, el primer volumen de su amplio proyecto. Mencionó los problemas que tenía que superar para escribir. «Las dificultades eran de tres tipos: una extrema debilidad de la vista, que le impedía incluso escribir su nombre excepto con los ojos cerrados; una enfermedad del cerebro que le impedía fijar la atención excepto por intervalos breves; y un agotamiento y trastorno total del sistema nervioso que producían necesariamente un estado mental totalmente inadecuado para el esfuerzo». Para escribir utilizaba un noctógrafo similar al de Prescott, excepto por el hecho de que en lugar de papel carbón utilizaba «una tiza de grafito», con la que podía escribir «de forma que no resultaba ilegible con los ojos cerrados». Para evitar agotarle, las personas que le leían no lo hacían más que durante media hora seguida y pasaban días en que no estaba en condiciones de escucharles en absoluto. Durante los seis primeros meses no escribió más de seis líneas al día. Pero luego su salud mejoró y pudo dedicarse a escribir «mientras paseaba a media luz en un gran desván, el único ejercicio que la delicada situación de su vista le permitía realizar en un día claro, mientras el sol estaba en el horizonte». En el plazo de dos años y medio el libro había sido ultimado.

Había decidido escribir el *Pontiac* primero, aunque era el último de la serie en orden cronológico. Tal vez temía que no viviría para escribir los volúmenes anteriores. La conspiración del Pontiac, la última gran explosión del poder indio en el conflicto entre británicos y franceses por el control de América del Norte, alcanzaba el climax en su conclusión, «ofreciendo mejores oportunidades que ninguna otra sección de la historia norteamericana para retratar la vida “de los bosques” y la personalidad india, y no he visto nunca razones que me impulsen a cambiar esta opinión». Su mentor, el profesor Jared Sparks, le felicitó por «ese notable análisis de la influencia de la guerra y del fanatismo religioso sobre unas mentes salvajes y semibárbaras», pero echó de menos «alguna expresión de indignación de vez en cuando». Parkman había financiado la impresión del libro y fue publicado, aunque se vendió lentamente.

Cuando Parkman volvió a escribir en 1862, recuperó su ambicioso plan y produjo tenazmente los siete volúmenes del drama histórico que había decidido escribir, comenzando con *Pioneers of France in the New World* (1865) y concluyendo con

Montcalm and Wolfe (1884) y *A Half-Century of Conflict* (1892). A medida que aumentaban los lectores de sus libros, se incrementaba también su fama. Su producción, extraordinaria desde todos los puntos de vista, resultaba realmente milagrosa dados los problemas que le aquejaban. Sus dolencias se multiplicaron con la edad. Cuando la artritis y los derrames sinoviales le dificultaron caminar, se dedicó a la horticultura desde su silla de ruedas en su huerto de Jamaica. Consiguió sus propias variedades de lilas, rododendros y manzanas. Después de escribir su *Book of Roses* (1866), y numerosos artículos, fue nombrado profesor de horticultura en Harvard.

En la tradición de Gibbon y Prescott, el logro de Parkman fue el de destacar el lado humano y lo personal en los grandes movimientos de la historia. Cuando la historia de Norteamérica se convirtió en un tema de estudio académico, fue objeto de críticas por no interesarse lo suficiente por el movimiento hacia el oeste, que se convirtió en un ídolo profesional, una especie original de pensamiento histórico. Pero Parkman no estaba dispuesto a permitir que la historia que él escribía fuera víctima de la demografía, la sociología y la jerga profesional. También él era un historiador «atómico», cuyo interés se centraba en la unidad humana más elemental. Con pocas excepciones, los títulos de sus obras se referían a figuras heroicas: los pioneros de Francia, los jesuitas, La Salle, el conde Frontenac, Montcalm y Wolfe. Él, que nunca se había «preparado» profesionalmente como historiador, nunca perdió el entusiasmo del aficionado y escribió su obra antes de que al adquirir mayor peso la historia académica, la amenidad en la lectura resultara sospechosa. De la misma forma que Gibbon se había sentido atraído por el espectáculo de la grandeza romana en decadencia y Prescott por la creación de un nuevo imperio español, Parkman se interesó por las luchas de Francia e Inglaterra en América del Norte, en la consecución de un mundo nuevo y más libre. Si Parkman no mostró la suficiente indignación como para satisfacer a Jared Sparks, ni bastante «filosofía» como para satisfacer al apóstol congregacionista Theodore Parker, desde luego dramatizó un gran conflicto entre los ideales del absolutismo, Roma y Francia por un lado, y los de la libertad, y el protestantismo de Inglaterra por otro, conflicto que se representó en el escenario novelesco de los remotos parajes norteamericanos. E hizo gala de simpatía, compasión y tolerancia hacia cuantos participaron en la batalla.

Su obra maestra, *Montcalm and Wolfe* (que publicó en dos volúmenes en 1884) describe la batalla decisiva en la lucha por la conquista del Canadá. «Al hacer de Canadá la ciudadela de una religión estatal... los guardianes clericales de la corona privaron a su país de un imperio transatlántico. Nueva Francia no podía crecer con un sacerdote de guardia en la puerta para no permitir el paso de nadie salvo de los que le agradaran... Francia cimentó su mejor colonia en el principio de exclusión y fracasó; Inglaterra utilizó el sistema opuesto y triunfó». Henry Adams afirmó que este libro situaba a Parkman «en la primera línea de los historiadores ingleses vivos», en un periodo en que florecían los estudios históricos. Parkman afirmó que había estudiado

el tema «tanto a partir de la vida al aire libre como en la mesa de la biblioteca». Parkman se recrea en el relato del sacrificio de sus vidas que protagonizan sus héroes en el campo de batalla que constituye el continente entero. Así, narra el martirio del padre Jogues y la muerte del padre La Salle «en pleno vigor de su condición adulta a la edad de cuarenta y tres años».

La batalla por la conquista de Quebec en las llanuras de Abraham, en 1759, dio a Parkman la oportunidad de describir la muerte en la batalla de dos héroes. Durante los últimos momentos de su vida, el comandante inglés Wolfe, después de haber sido derribado de tres disparos, musitó que era necesario tener fuerza para impedir la retirada del enemigo. «¡Ahora, Dios sea loado, moriré en paz!», y al cabo de unos momentos su alma valerosa había desaparecido». En el otro bando, «en la noche de la humillación», cuando las fuerzas francesas habían abandonado Quebec,

Montcalm estaba a punto de exhalar su último suspiro en el interior de las murallas. Cuando le trasladaron herido desde el campo de batalla, le condujeron a la casa del médico Arnoux... cuya hermana menor, también médico, examinó la herida y afirmó que era mortal. «Me alegro de ello», afirmó Montcalm en un susurro, y luego preguntó cuánto tiempo le quedaba de vida. «Doce horas más o menos», fue la respuesta. «Tanto mejor —respondió—. Estoy contento porque no viviré para contemplar la rendición de Quebec». Se dice que afirmaba que puesto que había perdido la batalla le consolaba el hecho de haber sido derrotado por un enemigo tan valiente ...

Parkman, admirador sin límites del heroísmo, lo había ensalzado en su propia carrera.

Vivía de forma sencilla, contando durante la mayor parte de su vida con la herencia familiar. Sin embargo, acogió con alegría los dos mil dólares al año de salario como nuevo profesor de horticultura de Harvard. Nunca enseñó historia ni dio una clase por dinero. Los derechos de sus libros nunca le ayudaron mucho, pues invertía los beneficios obtenidos de cada volumen para copiar documentos para el siguiente.

Sin embargo, se ganó la admiración de los especialistas. Henry James, «fascinado desde la primera hasta la última página» por *Montcalm and Wolfe*, consideró que era «un libro verdaderamente noble». Por su parte, Theodore Roosevelt dedicó su obra *Winning of the West* a Parkman, que había ofrecido «modelos para el estudio histórico de la fundación de nuevas comunidades y el desarrollo de la frontera en los parajes remotos», y lo comparó con Gibbon. Hay que considerar afortunado el hecho de que el talento de un Gibbon norteamericano estuviera dedicado a escribir la crónica de la aparición del imperio de Jefferson en la búsqueda de la libertad, cuando el drama se estaba aún desarrollando. Como profetizó John Fiske, «el libro que narra al mismo tiempo la vida social de la edad de piedra y la victoria del ideal político inglés sobre el que heredó Francia de la Roma imperial, es un libro para toda la humanidad y para todas las épocas».

Un mosaico de novelas

Mientras los historiadores añadían sus visiones del pasado a la comedia humana, los novelistas creaban espejos de gran angular para sus lectores y sus tiempos. La rápida mejora de la tecnología de la imprenta en el siglo XIX convirtió al libro en un vehículo popular para un nuevo público lector, tan ávido de drama imaginario como de rumores picantes y de últimas noticias. Ahora, los autores, con la ayuda de los editores y los cálculos de ventas, recibían una pronta reacción. Podían saber rápidamente lo que les gustaba a sus lectores, y les tentaba cada vez más darles lo que querían. El propio autor creador se convirtió en público de su público.

A diferencia de las grandes creaciones literarias de siglos anteriores —de Dante, Rabelais, Cervantes y Milton—, las nuevas versiones de la comedia humana de los novelistas no serían monolíticas. El mundo categóricamente secular de lo vernáculo, del aquí y ahora de todos, tenía que crearse y recrearse poco a poco. Y la comedia humana del público lector estaría siempre por terminar. «Nada hay en el mundo que exista en un solo bloque —escribió Balzac—. Todo es un mosaico. La historia del pasado puede narrarse en orden cronológico, pero no se puede aplicar el mismo método al presente en movimiento».

La idea de una exhaustiva comedia humana se le ocurrió a Honoré de Balzac casi como una idea tardía. Algunos incluso la llamarían una noción de marketing. En 1841, cuando ya había escrito la gran masa de sus novelas, firmó un contrato con un grupo de editores franceses para publicar todas sus obras con el título de *La comedia humana*. Hasta entonces había agrupado sus novelas y relatos bajo títulos inclusivos como *Escenas de la vida privada*, *Escenas de la vida de París*, *Escenas de la vida provincial*. Su idea original era denominar a sus obras completas *Estudios sociales*. Pero al recordar a Dante, cuya comedia generaciones posteriores llamaron «divina», alrededor de 1839 Balzac pensó en distinguir su especie de comedia llamándola «humana». Logró tomar prestada una dignidad dantesca para su mundo terrenal.

El título de Balzac resultó adecuado para la polifacética saga de gente de su época. Como dramaturgo frustrado que veía su obra en «escenas», también podría haber querido hacer una analogía teatral. Pero mientras las obras de teatro de Shakespeare podían ser analizadas en historias, comedias y tragedias, las novelas de Balzac no encajaban en las categorías dramáticas conocidas. Denominándose a sí mismo Secretario de la Sociedad, pensó que todas sus obras formaban una especie de historia. Mientras su amplio sentido de lo ridículo aportó lo que para la antigua Grecia era la materia prima de la comedia, su sentido global del destino y de la circunstancia dominante hizo de todas sus novelas una forma de tragedia. Ahora que la literatura se había hecho popular, ya no funcionarían las claras categorías de los eruditos. La novela revelaba las confusiones de la experiencia diaria.

Balzac fue en sí mismo un prodigio. En sus escasos cincuenta y un años (1799-1850) escribió noventa y dos novelas, muchísimos relatos y media docena de obras de teatro. Como creía que «todos los excesos son hermanos», demostró que

París «sólo tiene dos ritmos: el egoísmo o la vanidad». La propia vida de Balzac estuvo dominada por pasiones contradictorias, por el amor y la fama, por la unidad mística y por el caos de los hechos cotidianos. Nadie describió más acertadamente el poder destructivo del «dinero, el único dios en el que creemos actualmente»; sin embargo, nadie tuvo más afán de dinero que Balzac. Víctima complaciente del místico Mesmer y de otros dogmas vagos, con todo, era un estudiante entusiasta de las «cosas». «He aprendido más de Balzac —escribió Friedrich Engels— que de todos los historiadores, economistas y estadísticos profesionales reunidos». Pero para Henry James, Balzac fue el «imponente ídolo» de oro de quien había «aprendido más sobre las lecciones del atractivo misterio de la ficción que de nadie más». De acuerdo con su declaración de que «en cada vida sólo existe un verdadero amor», Balzac profesó repetidamente amor eterno a la mujer a la que se dirigía entonces. Pero guardaba de reserva su alcoba o la pasión de billetes de banco para amantes secretas. Afirmaba que, después del amor, lo que le gustaba más era la fama a través de las generaciones. No obstante, planeaba conseguir las baratijas de la celebridad y de la primacía social. Su vida fue una perfecta novela de Balzac.

Tenía talento para transformar cada experiencia en punto de partida de otra novela, y pocas personas de todas las que conoció se libraron de convertirse en personajes de sus novelas. «He emprendido la historia de toda una sociedad. A menudo he descrito mi proyecto con esta frase: “Una generación es un drama con cuatro o cinco mil personajes destacados”. Ese drama es mi libro». No llegó a ese número exactamente, pero hay unos dos mil personajes en las novelas y relatos que forman su comedia humana.

La misma vida tranquila de Balzac, en un escenario limitado, pudiera parecer escasa materia para la ficción. Oscar Wilde insistió en que «Balzac no es más realista que Holbein. Creaba vida, no la copiaba». Nacido en Tours, una capital de provincias del norte-centro de Francia, hijo de un funcionario, desde la infancia disfrutó de un entorno familiar obsesionado con el dinero y la posición social. Su padre, Bernard-François, se había casado con Laure, la joven hija de una familia acomodada de comerciantes de tejidos y había recibido una valiosa granja como dote. Los Balzac intentaron crearse una posición social añadiendo el aristocrático e inmerecido «de» al nombre de la familia, así como de otros modos. Su excéntrico padre leía a Rabelais, Rousseau y Sterne, y estaba obsesionado con la salud. Decía que esperaba vivir hasta los ciento cincuenta años e invirtió en longevidad a través del Tontine, un proyecto financiero en el que los contribuyentes recibían dividendos durante su vida y el capital acumulado se adjudicaba finalmente al último superviviente. Para proteger su inversión, Bernard-François bebía poco vino pero mucha leche, tomaba savia de los árboles, masticaba corteza y se iba a dormir temprano después de las comidas frugales.

Quince meses después del matrimonio de Bernard-François, Laure dio a luz un hijo que crió dándole el pecho ella misma, pero que murió al cabo de 23 días. Cuando

nació su segundo hijo, Honoré, el 20 de mayo de 1799, Laure lo llevó a una nodriza. Esto era corriente entre las clases medias en aquella época, pero él nunca la perdonaría por ello. «¿Quién puede decir cuánto daño físico o moral me hizo la frialdad de mi madre? ¿Acaso no era más que el hijo del deber matrimonial, mi nacimiento algo casual...? Al enviarme al campo para que me criaran, abandonado por mi familia durante tres años, cuando me trajeron a casa valía tan poco que la gente tenía lástima de mí». A los cuatro años le enviaron a un internado, el Collège de Vendôme, dirigido por hermanos oratorianos.

Escandalosamente liberal para los valores morales de aquella época, la escuela desafiaba las convenciones militares llamando a los chicos a clase con una campana en vez de a son de trompeta. En otras escuelas se leían en voz alta libros edificantes durante las comidas para evitar pensamientos errantes, pero los oratorianos incluso permitían la conversación. Mas «por el bien de la buena conducta y la disciplina, y para preservar el progreso que se hacía durante el año», la escuela no permitía hacer vacaciones. A los alumnos se les castigaba golpeándoles los nudillos con una vara de piel o encerrándolos en un calabozo improvisado, de metro ochenta por metro ochenta, debajo de las escaleras de cada dormitorio. En seis años que pasó en la escuela, la madre de Honoré sólo fue a verlo dos veces. Ya adulto, Balzac descubrió que le habían enviado tan pronto a la escuela porque su madre estaba a punto de tener el hijo ilegítimo de un joven oficial de un pueblo vecino. Con el deseo de acallar las habladurías o para echar bravatas, en realidad la señora Balzac convenció al oficial para que actuara como padrino del niño. Este hermanastro, Henri, se convirtió en el favorito de su madre, para irritación de Honoré y su hermana, Laure, que se llamaban a sí mismos «los hijos del deber conyugal».

Tras la caída de Napoleón en 1814, la familia se trasladó a París. Los dos años siguientes, Honoré fue enviado nuevamente a un internado mientras concluía sus estudios en el Lycée Charlemagne, sin sobresalientes. Acuciado por su familia, estudió derecho en la Sorbona y se puso de aprendiz de escribano en un bufete de abogados. Pero le interesaban más los cursos de Guizot y Cousin. Las conferencias a las que asistió en el Museo de Historia Natural también le dejarían su huella para siempre. Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), el naturalista que se hizo filósofo, expuso la «unidad de la composición» de todas las criaturas contra Georges Cuvier (1769-1832), el fundador de la anatomía comparativa, que veía la variedad dentro de cuatro tipos de estructura. En toda su vida, Balzac nunca se decidió entre la unidad mística y la infinitud de los hechos.

A pesar de la presión familiar, nunca simpatizó con la manera de pensar de los abogados, y sus fantasías lo convirtieron en una amenaza en el serio bufete. «Rogamos que el señor Balzac no venga hoy —el escribano principal le escribió una vez— porque hay mucho trabajo que hacer». Honoré aprobó los exámenes de derecho, pero aun así estaba decidido a no ser abogado. Ya se había formado su ambición de ser escritor. Su madre estuvo de acuerdo en dar una oportunidad a

Honoré para que demostrase su talento literario y, de la modesta pensión de su padre, la familia invertiría mil quinientos francos al año durante dos años en una buhardilla espartana de París para él. Para defenderse de las burlas de los vecinos por haber condescendido a los deseos de su hijo de emprender una carrera tan excéntrica, simulaban que se había ido a vivir con un primo suyo. Mientras tanto, Honoré no debía dejarse ver en París y tenía que salir sólo después del anochecer.

Durante este periodo de prueba, escribió una tragedia que no tuvo éxito, *Cromwell* (1819), y otros muchos escritos que después llamaría «bazofia literaria». Sus amigos decían sencillamente que no había nacido para dedicarse a la literatura, y Balzac temía que le encontraran un trabajo. Entonces se convertiría en un escribano, una máquina, un caballo de picadero haciendo sus treinta viajes al día y comiendo y bebiendo y durmiendo las horas convenidas. Seré como todos los demás. Y eso es lo que llaman vivir, esa vida en el yunque, haciendo lo mismo una y otra vez... Todavía no he olido las flores de la vida y estoy en la única estación en que florecen... Estoy hambriento y no se me ofrece nada para calmar mi apetito. ¿Qué quiero?... Quiero hortelanos; pues sólo tengo dos pasiones, el amor y la fama, y no ha pasado nada que satisfaga ninguna de las dos cosas y nunca pasará.

Pese a la fortuna que Balzac ganó finalmente gracias a sus obras, nunca viviría de sus propios recursos. Su sed de lujos era insaciable, nunca limitada por sus ingresos. En lugar de gastar su escasa paga de la buhardilla «sensatamente, en el alquiler, la lavandería y la comida», «la primera cosa que haces —le regañaba su hermana Laure — es comprar un espejo con un marco dorado y un cuadro para tu habitación». Insolvente congénito y comprador obsesivo, era un genio del encontrar maneras de ser extravagante.

En los años siguientes, su frenesí literario sería interrumpido por un surtido de iniciativas comerciales espectacularmente infructuosas. Éstas incluyeron un proyecto para publicar ediciones baratas de bolsillo de los clásicos franceses, arriesgar mucho dinero en la —sin valor— bolsa ferroviaria, un nuevo proceso de impresión no probado llamado *fontereotype*, una tentativa de acaparar el mercado de piña y un proyecto de «hágase rico en cuatro días» para explotar los montones de escoria de las antiguas minas de plata romanas de Cerdeña.

La vida amorosa de Balzac también estuvo llena de esperanzas extravagantes y expectativas incumplidas. Su primera pasión sublime fue *madame* Laure de Berny, una amiga de su madre, a quien conoció en 1822, cuando todavía estaba casada con un hombre mayor que era ciego y que dejaba que ella se encargara de los bienes familiares. Madre de nueve hijos, de los cuales sobrevivieron siete, contrató a Balzac como preceptor de los cinco que permanecieron en casa. Aunque tenía cuarenta y cinco años y era mayor que su madre, fue la primera profesora que tuvo en cuestiones de amor. Atrajo al joven hombre de veintitrés años tanto por sí misma, todavía cariñosa y atractiva, como por el mundo imaginado del cual procedía —la corte de Versalles de Luis XVI, donde su madre había sido dama de alcoba—. Durante los

años siguientes, *madame* de Berny, su dilecta (la preferida) fue su amante, compañera, consejera y editora. Su muerte, ocurrida en 1836, le afectó profundamente.

En 1832 ya había entablado amistad con Eveline Hanska, una atractiva condesa polaca casada con un ucraniano que poseía enormes propiedades. Iba a ser su otra gran pasión. Tras recibir sus entusiastas cartas que él contestaba efusivamente, se citaron, fijando el lugar de la entrevista en Neuchâtel (Suiza), donde llevó a su marido. Balzac le contaba a su hermana, Laure:

¡Dios, si es bello el Val de Travers y encantador el Lac de Bienne! Allí es donde enviamos al marido para que encargara la comida. Pero nos exponíamos a ser vistos. Así que a la sombra de un gran roble, intercambiamos nuestro primer y rápido beso de amor. Luego, como su marido anda cerca de los sesenta, juré esperar y ella mantener su mano y su corazón fieles a mí. ¡No fue delicioso haber arrastrado a su marido, que a mí me parece una torre, desde Ucrania y recorrer seiscientas leguas para conocer al amante de su esposa, que sólo tenía que recorrer ciento cincuenta, la monstruo!

Su pasión por Eve se vio reforzada por sus frecuentes y posteriores citas en Ucrania, París y en otros lugares. Finalmente, se casaron en marzo de 1850, sólo cinco meses antes de morir, cuando Balzac estaba medio ciego y extremadamente enfermo.

Coincidiendo con y entre los encuentros de Balzac con estas dos mujeres, hubo pasiones pasajeras. Sus gustos eran muchos pero no indistintos. Sus amigos más íntimos de toda la vida fueron su hermana, Laure, y *madame* Zulma Carraud, la esposa del director de estudios de Saint-Cyr, que vio la genialidad en él y le ofreció el consuelo de su casa siempre que lo necesitara. Las mujeres inglesas, decía, le interesaban por tener la piel más blanca y por su reserva nacional. También mantuvo relaciones amorosas con la «Contessa» Francés Lovell, *madame* de Visconti, que finalmente se rindió ante el enorme diván blanco que él había ideado especialmente para ella, y con la estupenda Jane Digby, *lady* Ellenborough. Le atormentó la marquesa (posteriormente duquesa) de Castries que, decía, «hacía ver que se ocultaba en ella la ramera más noble... que se convertía en la amante más encantadora al quitarse el corsé» —lo que nunca hizo, por lo menos para él—.

Parecía siempre alerta de nuevas personas, hombres o mujeres, para incorporarlas en sus novelas. Y aunque las mujeres desempeñaban un papel más limitado que los hombres en la vida pública francesa, exploró las diversas funciones que éstas realizaban. A pesar de no tener ninguna experiencia de primera mano en las altas esferas políticas, en las altas finanzas o en la comandancia militar, incluso con escaso conocimiento del paisaje de su país y poco trato con campesinos, granjeros o jornaleros, encontró suficientes escenarios y personajes para su propio tipo de panorama. Como taller de trabajo para su comedia humana, equipó un piso elegantemente amueblado en la calle Cassini que esperaba que le sirviera de refugio de sus acreedores. Junto a la vaina de la espada en una estatuilla de escayola de su ídolo Napoleón, ponía en un papel: «Lo que no consiguió con la espada, yo lo conseguiré con la pluma. Honoré de Balzac». Nunca le faltaron metáforas

exageradas. Como Secretario de la Sociedad aspiraba a «hacer la competencia al registro civil». «No se pueden imaginar lo que es *La comédie humaine*! Por comparar la literatura con la arquitectura, es mucho más inmensa que la catedral de Bourges».

Pero ¿cuándo recogía la experiencia necesaria para las catorce o quince horas diarias que se pasaba escribiendo en su escritorio? Su rutina era regular e implacable, como describía en marzo de 1833:

Me voy a dormir a las seis o a las siete de la tarde, como las gallinas; me despierto a la una de la madrugada y trabajo hasta las ocho; a las ocho vuelvo a dormir una hora y media; luego tomo algo, una taza de café solo, y vuelvo al trabajo hasta las cuatro; recibo a los invitados, tomo un baño y salgo y, después de cenar, me voy a la cama. Tendré que llevar esta vida durante unos meses, para evitar estar agobiado de deudas.

Siguió este programa, que interrumpió de vez en cuando y que solamente terminó su fatal enfermedad. Arrastrado por «el terrible demonio del trabajo, buscando palabras en el silencio, ideas durante la noche», se vestía para trabajar como si fuera para un ritual, con su famosa túnica monacal blanca, un cinturón de oro veneciano, del cual colgaban un cortapapeles, unas tijeras y un cortaplumas de oro, y babuchas marroquíes. Nos gusta imaginar que sentía la alegría de la creación, al igual que orgullo del resultado. Pero nunca dejó de resentirse por la presión de escribir. «¡Estar siempre creando! —se quejaba—. ¡Incluso Dios sólo creó durante seis días!».

Continuamente echaba la culpa de la presión a su necesidad de dinero. Tras el fracaso de su obra de teatro *Quinola* en 1842, declaró: «Voy a hacer lo que he estado haciendo durante los últimos quince años, enterrarme en las profundidades del trabajo y de la creación, que tienen la ventaja de que sus angustias hacen que uno se olvide de otros sufrimientos. Tengo que ganar trece mil francos con mi pluma el mes que viene». Su abogado insistió en que vendiera Les Jardies, la propiedad situada a las afueras de París de camino a Versalles, que había soñado equipar como un refugio para él y su querida Eve Hanska. Las ilusiones de Balzac lo habían transformado en algo inaudito en Francia, una rentable plantación de piñas bajo cristal, y no podía soportar la idea de perder su Edén imaginado.

Para esconderse de los acreedores, se cambiaba de domicilio y se alojaba con nombres falsos. Aunque no le pagaban generosamente los editores, que siempre le exigían más, podría haber vivido holgadamente con los quince mil francos anuales que obtenía por sus libros si no hubiera sufrido prodigalidad crónica. Quedaron cuentas de su pedido de cincuenta y ocho pares de guantes en una ocasión, comparables a las de su sastre de moda y su joyero. Notorio por sus bastones enjoyados, tenía predilección por las estatuas de Napoleón y adornó su estudio tapizándolo de piel roja y sus libros con el escudo de armas de sus supuestos antepasados. En 1828, su amigo y editor, Henri Latouche, le escribió consternado:

No has cambiado nada. Escoges la calle Cassini para vivir y nunca estás allí... Tu corazón se aferra a alfombras, arcas de caoba, libros lujosamente encuadernados, ropa superflua y grabados de cobre. Recorres todo París en busca de candelabros que nunca te iluminarán y, sin embargo, ni siquiera tienes

unos sous en el bolsillo que te permitirían visitar a un amigo enfermo. ¡Venderte a un fabricante de alfombras durante tres años! Te mereces que te metan en el manicomio de lunáticos Charenton.

La campaña de toda la vida de Balzac, a la postre inútil, para ser elegido miembro de los «inmortales» de la Académie Française pareció estar tan motivada por la pasión por el dinero como por el prestigio. Después de 1836, declaró que lograría entrar aunque tuviera que derribar las puertas de la Académie con fuego de artillería. El premio era un sueldo anual de dos mil francos además de otros seis mil por estar al servicio del Comité del Diccionario y, probablemente, un título de nobleza para toda la vida.

¿Habría escrito Balzac, y qué es lo que habría escrito, si no se hubiera visto obligado a pagar sus lujos desmedidos? Cuando las perspectivas de compartir la fortuna de Eve Hanska (o de otra persona) parecieron reducir la presión financiera, o cuando la enfermedad o sus viajes hicieron difíciles sus compras, empezó a escribir menos. Por eso, debemos estar agradecidos a sus gustos pródigos que le inducían a crear; y por la disposición optimista que le hacía creer que de algún modo podía llevar ventaja a sus acreedores. A pesar del amargo panorama de la naturaleza humana que describió Balzac y de los relatos quirúrgicos de la tensión mercenaria sobre la humanidad, era optimista sobre su propio talento y sobre la inmortalidad de su obra. Baudelaire (1821-1867) observaría este hecho en Balzac y en otros escritores geniales. «Por muy grande que sean las penas que les sorprendan, por muy desalentador que sea el espectáculo humano, sus saludables temperamentos al final siempre prevalecen, y tal vez algo mejor, que es una sabiduría profunda y natural».

En las artes y las letras, el París de Balzac fue un escenario de gigantes. Conoció a Delacroix (1798-1863), uno de cuyos cuadros (*La mujer del papagayo*) probablemente inspiró su novela *La muchacha de los ojos de oro*. Fue amigo íntimo de Gautier (1811-1872), amigo y rival de Víctor Hugo (1802-1885) y de Eugène Sue (1804-1857), confidente de George Sand (1804-1876), blanco de Sainte-Beuve (1804-1869) y conocido de Rossini (1792-1868). A pesar de su hercúleo programa de trabajo, se sumió en la vida de los salones parisienses, permaneciendo activo en la arena de los improperios literarios y de la adulación.

Además fue una época de fortunas políticas inestables y oscilantes —desde el Antiguo Régimen de Luis XVI, pasando por la Revolución de 1789, el régimen del Terror de 1793-1794, el Directorio (1795-1799), el Consulado (1799-1804), el imperio napoleónico (1804-1814), la Restauración de la monarquía de Luis XVIII (1814-1830), la Revolución de julio y la Monarquía de Luis Felipe (1830-1848), la Revolución de 1848 y la Segunda República (1848-1852) que vendrían a continuación. Fue la época del populacho del París inestable y de los monarcas efímeros, así como de las consignas— un mundo político en forma de reloj de arena al que periódicamente se le daba la vuelta. El patriota de hoy era el traidor de mañana. La gente iba al café para leer la prensa partidista, pero evitaba incriminarse mediante una suscripción.

Balzac fue monárquico y católico de manera bastante consecuente, todo menos reformador o político. Cuando se presentó como candidato para la Asamblea Nacional, el mes de abril de 1848, obtuvo 20 votos, mientras que sólo en París su adversario Lamartine obtuvo 159.800. Días antes de la elección había publicado su manifiesto personal. «Entre 1789 y 1848 Francia, o París si se prefiere, ha cambiado su constitución cada quince años. ¿No ha llegado el momento, por el honor de nuestro país, de idear e instituir una forma, un imperio, un sistema de gobierno duradero, para que nuestra prosperidad, nuestro comercio y nuestras artes, que son el alma de nuestro comercio, nuestra reputación y nuestra fama, en resumen, todas las fortunas de Francia, no se pongan en peligro cada cierto tiempo?». Pero no disponía ninguna prescripción. «Tenemos *libertad* para morir de hambre, *igualdad* en la miseria, la *fraternidad* de la esquina de la calle».

Dio una nueva forma clásica a su vehículo, la novela, creando la novela de ideas. Aunque hacía experimentos con otras formas, la mayor parte de sus novelas eran narraciones en tercera persona. Pero escribió otras en primera persona «para dar mayor intensidad de vida» a sus personajes. Escribió una extensa novela epistolar. Y en otra, reunió fragmentos de tres personas para formar la historia. Los *Cuentos droláticos* (1832-1837) ilustran sus grandiosas ambiciones literarias al imitar a Boccaccio y Rabelais.

Su época estuvo dominada por las cuestiones generales —el Antiguo Régimen, contra la República, los Derechos del Hombre contra la Legitimidad de la Monarquía, los Borbones contra los Orleans— y por convenciones, constituciones, emperadores y demagogos. A cubierto de la controversia pública, Balzac proporcionó una nueva especie de historia secreta. Muchos eruditos franceses debieron sentir que había agotado su interés por el Estado y la sociedad. En pocas décadas habían visto la extravagante corte de Luis XVI, los horrores de la guillotina, las glorias de Napoleón, la agitación de las clases bajas de París, las rivalidades de las antiguas dinastías, las promesas frustradas de la legislación. ¿No era ya hora de que un Procopio privatizara la historia? ¿Qué buscara refugio en las vidas, las esperanzas, los misterios de los hombres y las mujeres individuales?

Así pues, transformó la novela en su género de historia moderna, más amorfa y miscelánea que las formas clásicas respetadas, más íntima e inaprensible. «El historiador de costumbres —observaba— se atiene a leyes más estrictas que las que observa el historiador de hechos. Tiene que hacer que parezca todo creíble, incluso la verdad; mientras en el dominio de la historia propiamente dicha, lo imposible es justificado por el hecho de haber ocurrido». La versión de los novelistas consistía «en la descripción de las causas que engendraban los hechos, en los misterios del corazón humano de cuyos impulsos se olvidan los historiadores». La comedia humana de Balzac era un magnífico mosaico de su época, con muchos temas pero sin argumento. Cada héroe actúa según alguna pasión dominante —por dinero, amor o posición social. A pesar de ser inexorablemente contemporáneo y exhaustivo, retrataba sólo las

clases francesas que él conocía. No escribió acerca de campesinos o trabajadores, pero sí escribió sobre autores, artistas, periodistas, hombres de negocios, especuladores, charlatanes, inútiles, terratenientes, comerciantes y las mujeres que ellos amaban y que los amaban. En frase de Stefan Zweig, era «un Linneo literario».

La «bazofia literaria» de juventud que Balzac escribió antes de 1829 estaba sin firmar. La primera novela que publicó con su nombre y la primera obra que se incorporaría a *La comedia humana* fue *Los chuanes* (1829), sobre guerrillas monárquicas en el oeste de Francia en 1799. Ya había estado irritando a los editores con sus interminables correcciones de pruebas, que tenían que habérselas con los costes de impresión. «¡Qué demonios te pasa! —exclamaba su editor Latouche—. Olvídate de la mancha negra que hay debajo de la teta izquierda de tu amante, sólo es una peca para realzar la belleza». *Los chuanes* fue elogiada por los críticos pero no se vendió. Su siguiente libro, *La fisiología del matrimonio*, publicado posteriormente ese mismo año, una obra de las que llaman la atención y de éxito seguro, le puso en el camino de la fama o al menos del escándalo. En esta obra, «un joven soltero» revelaba su conocimiento de la mujer que había adquirido en treinta años de vida de soltero. Al insistir en que «el matrimonio no se deriva de la naturaleza», Balzac separaba de forma realista el amor romántico del impulso biológico de reproducirse. El matrimonio, explicaba, era una progresiva guerra civil (o doméstica) en la que, como en otras guerras, la fuerza y la astucia superiores aseguraban el triunfo. El libro tuvo mucho éxito sobre todo entre las mujeres, pues exponía sus agravios.

A los treinta y cuatro años ya había publicado dos docenas de novelas y muchos cuentos con su propio nombre y había esbozado su gran proyecto. «¡Dame la enhorabuena! —exclamó a su hermana, Laure, y a su marido cuando los visitó en 1833—, ¡estoy en camino de convertirme en un genio!». Antes de 1838, predijo, «las tres secciones de esta enorme obra estarán, si no acabadas del todo, al menos superpuestas para que el lector pueda juzgarla como un todo». En una carta que escribió a Eve Hanska en 1834, explicaba en términos generales su ambicioso proyecto.

Los Estudios de costumbres serán un completo cuadro de la sociedad de la cual no se ha omitido nada, ni situación en la vida, ni fisonomía o carácter de hombre o de mujer, ni estilo de vida, ni profesión, ni posición social, ni parte de Francia, ni ningún aspecto de la infancia, de la vejez, de la madurez, ni de la política, la justicia o la guerra... En los Estudios filosóficos mostraré el porqué de los sentimientos, el qué de la vida; cuál es la estructura, cuáles son las condiciones externas en que ni la sociedad ni el hombre pueden vivir; una vez lo haya examinado para describirlo, lo examinaré para juzgarlo. También, en los Estudios de costumbres habrá individuos que trataré como tipos y en los Estudios filosóficos habrá tipos que describiré como individuos. Por eso, habré tratado todos los aspectos de la vida, el tipo al individualizarlo, el individuo al tipificarlo. Si son necesarios veinticuatro volúmenes para los Estudios de costumbres, sólo harán falta cincuenta para los Estudios filosóficos y solamente nueve para los Estudios analíticos. Así, el Hombre, la Sociedad y la Humanidad serán descritos, juzgados y analizados sin repeticiones en una obra que será como *Las mil y una noches occidentales*.

De cualquier otro, tal programa habría parecido pretencioso. Pero Balzac justificaría la descripción que su editor Latouche hizo de él: «ese volcán de novelas que puede

aparecer con una en seis semanas».

Para este concepto grandioso era esencial que nunca se completara la obra entera. Su coherencia procedería de la verdad documental. Según la receta del médico rural de Balzac: «procedemos de nosotros mismos a los hombres, nunca de los hombres a nosotros mismos». Con su «prodigioso gusto por el detalle», captaría la naturaleza personal de la experiencia. «El autor cree firmemente que los detalles solos determinarían en lo sucesivo el mérito de las obras incorrectamente llamadas *romans* [novelas].» Este detalle a veces recargado, junto con las pasiones dominantes, normalmente poco atractivas, de sus personajes, repugna a muchos lectores norteamericanos en la actualidad.

Para dar coherencia histórica a toda su comedia, Balzac sentó las bases de la saga de multinovelas. Manteniendo a los personajes vivos de una novela a otra, les permitió envejecer, desarrollarse o desintegrarse. Aunque el viejo Goriot murió, su ambiciosa hija, *madame* de Nucingen y su marido continuaron viviendo en muchas novelas. Remitía a los lectores a novelas anteriores —«véase *Papá Goriot*»— en las que aparecía el mismo personaje. Después de un periodo inactivo, los personajes reaparecen para recordarnos que todavía están vivos. Durante los veinticinco años que escribió, crearon sus propios problemas a medida que envejecían.

Pocos, incluso entre los admiradores de Balzac, han leído la mayoría de sus noventa y tantas novelas. Pero su pasión por la historia fiel y su vasto proyecto hacen que cualquiera de ellas sea una ventana que da a su *Comédie humaine*. A pesar de la complejidad de su plan, Balzac insistía: «Me encantan los temas sencillos». En el mundo de habla inglesa, sus novelas más populares incluirían *Eugenia Grandet, una escena de la vida de provincias* (1833), el relato de un avaro pueblerino emprendedor, alcalde de Saumur, y la lucha entre dos familias por la mano y la fortuna de su heredera. Seguimos sus útiles especulaciones de los títulos valorados por la Restauración y presenciamos la infeliz viudez de su hija. «El frío brillo del dinero estaba destinado a reemplazar aquella vida inocente e irreprochable y hacer que desconfiara de los sentimientos una mujer que era todo sentimiento... Tal es la historia de esta mujer que no pertenece al mundo pero está en el mundo, que nacida para ser una magnífica esposa y madre, no tiene marido, ni hijos, ni familia». Balzac resumió el tema de *Papá Goriot, una escena de la vida privada* (1835), situada en París, en su cuaderno de notas. «Un hombre respetable —de clase media, casa de huéspedes—, de 600 francos de ingresos —se queda en cueros por sus hijas, cada una de las cuales tiene 50 000 al año— muere como un perro». Mientras vamos siguiendo la frustración del viejo Goriot, conocemos a sus hijas, al cínico expresidiario Vautrin que intenta corromper a la joven Rastignac de provincias, al bondadoso estudiante de medicina Bianchon y a otros huéspedes. Todos estos personajes reaparecen en segmentos posteriores de *La comedia humana*.

La piel de zapa (1831), uno de sus estudios filosóficos, nos abre la ventana al misticismo de Balzac, el complemento inverosímil de su pasión por lo concreto. Este

otro Balzac es el entusiasta del mesmerismo, de la unidad cósmica y de la «fuerza vital». En esta extraña novela, elaboró una sencilla cuestión de su cuaderno de notas: «El descubrimiento de una piel que representa la vida. Una fábula oriental». El joven Raphaél, a punto de suicidarse saltando al Sena, entra en una tienda de antigüedades. Allí, el misterioso comerciante le ofrece la piel mágica de un asno salvaje. La inscripción en sánscrito que hay en la piel promete a su propietario: «Pide un deseo y tu deseo se cumplirá. Pero haz que tus deseos sean comparables con la vida. Aquí está. Cada deseo me hará disminuir y disminuiré tus días». El comerciante que le vende la piel ha llegado a los cien años porque nunca ha expresado un deseo. Raphaél acepta la oferta y seguimos sus deseos hasta el final fatal. Ha seguido el consejo de Rastignac: «El derroche, mi querido amigo, es un estilo de vida. Cuando un hombre pasa el tiempo malgastando su fortuna, normalmente está haciendo algo bueno: está invirtiendo su capital en amigos, placeres, protectores y conocidos».

En *Grandeza y decadencia de César Birotteau* (1837), una de sus «Escenas de la vida de París», el héroe charlatán prospera vendiendo un «aceite cefálico» que se supone que hace crecer el pelo. Obsesionado con el espectro de la quiebra (como el propio Balzac), le mata «la idea de probidad financiera como si de un disparo de pistola se tratase». Y una de sus novelas más vivas y copiosas, *Las ilusiones perdidas* (1837, 1839, 1843), describe los vicios, las debilidades y los encantos del *beau monde* de París a través de los conflictos de un joven poeta ambicioso de provincias. No tiene dinero pero se convierte en el protegido de una mecenas influyente. Además, descubre que en el mundo literario sólo cuenta el dinero. Abandonado por su mecenas, empieza a trabajar de periodista, intentando abrirse camino en la corrupta prensa de los chismes, pero cuando finalmente vuelve a su casa de provincias, se da cuenta de que no hay menos corrupción que en París.

La comedia humana de Balzac para el público lector nunca estuvo separada del mundo que él recreaba. Se dice que, momentos antes de que perdiera el conocimiento en agosto de 1850, Balzac se acordó del hábil médico que había creado en *Papá Goriot* y dijo: «Sólo Bianchon puede salvarme».

Enamorado del público

Aunque Dickens no hubiera sido un importante personaje de la literatura inglesa, habría sido un gran personaje de la historia inglesa. Pues, como G. K. Chesterton nos recuerda, «... el hombre dirigía a la multitud. Hizo lo que ningún estadista inglés, tal vez, haya hecho realmente; hizo intervenir al pueblo». La carrera de Dickens fue un magnífico idilio literario con el público inglés, no sólo con el público lector sino con todo el público oyente.

Una gran aventura amorosa requiere dos compañeros dispuestos, tal como sucedió en este caso. Charles Dickens y el pueblo de principios de la Inglaterra victoriana estaban hechos el uno para el otro. Esta feliz coincidencia explica bastante

el atractivo así como los límites de la obra de Dickens. Rara vez un autor ha sido tan apreciado por sus lectores o un público tan querido por un autor. El mismo Dickens se jactaba de «aquella relación especial (personalmente afectuosa como la de ningún otro hombre) que subsiste entre el público y yo». Tal vez se debiera a que él era un «oyente fantástico» y «hacía que ningún hombre fuera un pesado».

La infancia de Dickens le preparó para hablar de la vida del pueblo. Si la familia de Balzac se preocupó por añadir un «de» a su apellido y le disciplinaron enviándolo a la mejor escuela de los hermanos oratorianos, Dickens sufrió la disciplina de la clase trabajadora de una fábrica de betún para calzado, la vergüenza de un padre que estuvo en la cárcel de los deudores y el hambre de un sueldo semanal de seis chelines. Mientras Balzac compartía las ambiciones mercenarias de la Francia de la clase media y las intrigas de los salones parisienses, Dickens intentaba seguir vivo y ganarse la vida. Escribieron dos versiones de la comedia humana tan diferentes como la Francia y la Inglaterra de su época. La Francia de Balzac fue turbulenta, con el recuerdo de la guillotina y las recurrentes multitudes agitadas de París, con una nueva «constitución» cada quince años, con títulos advenedizos y títulos que perdían validez, monarquías efímeras, ideologías monárquicas y democráticas y consignas clamorosas en las calles. El modelo ideal de Balzac fue Napoleón y, a su propio modo, Balzac estaba decidido a conquistar el mundo. El dinero y el salón fueron su refugio de la guerra y la política. Sin familia ni hijos, Balzac tuvo una docena de amantes.

La Inglaterra de Dickens fue otra historia. La joven y esbelta reina Victoria subió al trono en 1837, el año en que Dickens alcanzó la fama por primera vez con «Pickwick Triumphant». Fue una época de imperio, una época de complacencia y de reforma. Las actas de reforma de 1832 y 1867 desintegrarían los municipios corruptos y responderían a la inquietud de las asociaciones de trabajadores, cartistas y otros. Las contradicciones de una era se expresaron en la guerra de Crimea. Al otro lado de Europa, bajo «el mando de la Brigada Ligera», en Balaklava e Inkerman, las valerosas tropas británicas desatendían imprudentemente a los heridos. Pero la escandalosa indiferencia ante la salud de las tropas hizo estallar el piadoso heroísmo de Florence Nightíngale (1820-1910).

Fue una época de brutalidad pública y religiosidad fervorosa, de insensibilidad y sentimentalismo personal, una época de cárceles crueles, inflexible disciplina en las fábricas y de trabajadores analfabetos. Sin embargo, se creía que todos estos infortunios podían solucionarse con mejores orfanatos, cárceles humanas, decretos referentes a las fábricas, leyes que favoreciesen más a los pobres, *Combination Laws*^[*] derogadas —en general, haciendo caso a la voz del pueblo a través de un sufragio más amplio. Los males de esta sociedad, a diferencia de la de Balzac, se curarían no gracias a la revolución sino al fuerte cristianismo y a la resuelta moralidad—.

Los juicios de la infancia de Dickens pondrían a prueba su optimismo y

aparecerían desproporcionadamente en sus obras. En la comedia humana de Balzac, los niños son sólo instrumentos en el juego de la herencia, pero en la de Dickens tienen papeles principales. Las peripecias y las desgracias de Oliver Twist, David Copperfield y el pequeño Tim nos atraen tanto como las de cualquiera de sus héroes adultos. El pequeño Nell de *La tienda de antigüedades* nunca dejó de ser el preferido del autor y Dickens lloraba siempre que ofrecía lecturas en público de su muerte. Única entre las grandes novelas, su comedia humana está animada por hombres y mujeres jóvenes a los que aún no les agitaban las pasiones adultas.

Nacido en Portsmouth en 1812, hijo de John Dickens, un oficial pagador de la marina, Charles Dickens, a los cinco años, se trasladó con su familia a Londres. John Dickens, hijo de un sirviente doméstico, se había casado con la hermosa hija, una de diez hermanos, de otro oficial pagador de la marina. Antes de que se trasladaran a Londres, el suegro de John Dickens había desfalcado cinco mil libras de los fondos de la marina, por lo que fue condenado y huyó del país, lo cual acabó con las esperanzas de John Dickens de obtener ayuda financiera. Devoto padre de familia, no jugaba y sólo bebía con moderación. Pero era generoso y le encantaba divertirse, esperando siempre (como el señor Micawber) encontrar algo. John Dickens nunca pudo vivir con arreglo a sus ingresos y, durante toda su vida, Charles Dickens cargó con la responsabilidad de intentar evitar que encarcelaran a su padre en la cárcel de deudores.

Cuando Charles tenía sólo doce años, su padre, «el hombre más bondadoso y generoso que jamás vivió», fue encarcelado en la Marshalsea Debtor's Prison. Dickens recordaba:

«Mi padre estaba esperándome en la casa del guardia y subimos a su habitación... y lloré mucho. Y me dijo, recuerdo, que aprendiera la lección de Marshalsea y que observara que si un hombre cobraba veinte libras al año y se gastaba diecinueve libras, diecinueve chelines y seis peniques, sería feliz; pero que gastar un chelín más le haría desgraciado. Veo el fuego ante el que estuvimos sentados; los dos ladrillos en el hogar herrumbroso, para evitar que se quemaran demasiados trozos de carbón. Otro deudor que vino más tarde compartía la habitación con él; y como la cena era una comida de fondo social, me enviaron a buscar al capitán Porter a la habitación de arriba, con un atento saludo del señor Dickens, para decirle que yo era su hijo y si podía él, el capitán P., dejarme prestado un cuchillo y un tenedor.»

La señora Dickens había alquilado imprudentemente un caserón para que fuera una escuela donde pudiera dedicarse a remediar las vicisitudes familiares, pero jamás fue ningún alumno. Entretanto, para ahorrar dinero, sacaron a Charles de la escuela. «¡Qué habría dado, si hubiera tenido algo que dar, para que me hubieran vuelto a enviar a la escuela, para que me hubieran enseñado algo en alguna parte!».

Cuando un amigo, director de una fábrica de betún para calzado en el Strand^[*], le ofreció a Charles un trabajo de seis chelines a la semana, «en aciago momento para mí» la familia se apresuró a aceptar la oferta.

Ahora me parece maravilloso cómo pude haber sido abandonado tan fácilmente a esa edad... Mi padre y mi madre estaban bastante satisfechos. Difícilmente habrían

estado más satisfechos, si hubiera tenido veinte años, hubiera obtenido buenas notas en un instituto de segunda enseñanza y estuviera a punto de ir a Cambridge.

Recordaría la punzante experiencia del trabajo con detalle dickensiano:

Mi trabajo consistía en tapar potes de betún: primero con un papel aceitado y luego con un papel azul; atarlos alrededor con una cuerda; y después recortar el papel sobrante a ras y con cuidado, hasta que quedara tan bonito como un pote de unguento de la botica. Cuando cierto número de potes habían alcanzado este punto de perfección, tenía que pegar en cada uno una etiqueta impresa; y luego seguir con más potes. Había dos o tres chicos que hacían lo mismo abajo cobrando un sueldo parecido.

El director no hizo más que lo que pudo para aumentar la humillación de Charles, exigiéndoles a los chicos que trabajaran delante de una ventana abierta para atraer a los clientes que pasaban por el Strand.

Una curiosa tendencia del humanitarismo Victoriano permitió a las familias de los prisioneros de Marshalsea vivir con ellos e ir y venir a la cárcel. La madre de Charles fue a vivir a la prisión, mientras que Charles y su hermana Fanny pasaban los domingos allí. Cuando soltaron a John Dickens, la señora Dickens habría sido feliz dejando que Charles continuara ganando sus seis chelines semanales en el almacén de betún. Pero John Dickens no estaba de acuerdo y envió a Charles como alumno externo a la respetable Wellington House Academy. Lo dirigía un sádico director que parecía disfrutar golpeando las palmas de los transgresores con una «regla abotagada de caoba» o «cruelmente estirando el par de pantalones con su manaza y, con la otra, azotando al que los llevaba con la palmeta». A Dickens los estudios le fueron pasablemente e incluso ganó un premio de latín aunque nunca había cursado latín. Pero cuando a sus padres, que luchaban por abrirse camino y a los que ya habían desahuciado de su casa por no pagar el alquiler, tuvieron que cargar con otro hijo, no pudieron continuar pagando los gastos del colegio y a Charles, con sólo quince años, le sacaron de la escuela. Contratado como chico de los recados en un bufete de abogados, vio cómo su sueldo ascendió de diez chelines a quince chelines semanales. Encontraba el trabajo repetitivo —registrar testamentos, hacer trámites, rellenar documentos—, pero se divertía observando las pomposas idiosincrasias de los abogados y de los clientes.

Mientras tanto, John Dickens, que se había jubilado de la marina con una pequeña pensión, a los cuarenta y un años, aprendió taquigrafía y se unió a los periodistas parlamentarios del *British Press*. El mismo Charles, mientras había ido al colegio había enviado a aquel periódico algunos comentarios de «penique por línea» sobre asuntos locales. Siguiendo el ejemplo de su padre, decidió hacerse periodista. Eso significaba que debía dominar la taquigrafía e incluso en este fastidioso ejercicio descubrió el drama.

Los cambios que se retorcían sobre los puntos, que en según qué posición significaban tal cosa y en según qué otra posición otra totalmente diferente; las maravillosas variaciones a que jugaban los círculos; las consecuencias inexplicables que resultaban de las marcas que parecían patas de mosca; el tremendo efecto de una

curva en el lugar equivocado; además de preocuparme mientras estaba despierto, todo reaparecía ante mí en mis sueños.

Aunque aún no tenía los diecisiete años, le dieron trabajo de periodista en la Corte del Consistorio del obispo de Londres, donde adquirió una riqueza de lenguaje incomprensible, ofuscación y líos legales que le servirían para muchísimas novelas. A los dieciocho años, consiguió una entrada de lector del British Museum y leía fervorosamente en su tiempo libre. Con su extraordinaria habilidad taquigráfica, continuó, ya antes de los veinte años, informando sobre el Parlamento para el nuevo periódico de su tío Barrow. Su opinión sobre las parodias de la ley ya le había convertido en un reformador cuando presenció la batalla parlamentaria sobre el Acta de Reforma de 1832. Amplió su panorama de la vida londinense trabajando de periodista para el liberal *Morning Chronicle* y les ayudó a ganar algunas contiendas sobre informaciones contra *The Times*.

Entretanto, la delicada Maria Beadnell, que procedía de una familia banquera de poca importancia, lo enamoró locamente con su manera de tocar el arpa, sus coquetones bucles y sus dotes burlonas. Pero su familia ya había concertado su matrimonio con un joven más apropiado, con quien estaba prometida, y Dickens tuvo una frustración de la cual nunca llegó a recuperarse. Tres años después, conoció a un personaje bastante diferente, Catherine Hogarth, la exuberante hija de un afortunado periodista. Los Hogarth vieron que Charles era un joven prometedor, aplaudieron la unión y éste se casó con Kate en 1836. Le dio diez hijos (de los cuales sobrevivieron nueve) y, al aumentar su fama, su alegre vida familiar se hizo bastante pública. Pero ella era caprichosa, incapaz de conversar y con los años el sociable Charles descubrió que estaba lejos de ser la compañera ideal para su celebridad.

Aquella celebridad le llegó como un torbellino a los veinticinco años. Todavía no es fácil de explicar. La primera publicación notable de Dickens, de febrero de 1836, fue *Sketches by Boz*, una recopilación de sus artículos de revistas y periódicos, bajo el oportuno subtítulo de «Ilustrativos de la vida cotidiana y de la gente corriente». El libro recibió muchas y favorables críticas, y al autor, comparado con Washington Irving o Víctor Hugo, se le elogió por su «poder de provocar las lágrimas tanto como la risa». Pero cuando el primer número de las entregas mensuales de *Pickwick Papers* apareció posteriormente ese mismo año, fue recibido sin entusiasmo. La editorial Chapman and Hall había impreso sólo 400 ejemplares del primer número. Esperando que se incrementaran las ventas en las provincias, enviaron 1500 ejemplares de los siguientes cuatro números «de venta o para devolver». De éstos, un promedio de 1450 ejemplares fueron devueltos. Después de aparecer el primer número, el popular caricaturista Robert Seymour, que ilustraba las series, se deprimió mucho por la corrección íntegra que el joven Dickens había hecho de su original. Ante la exigencia de Dickens de que rehiciera una ilustración, Seymour se suicidó.

Con tales desafortunados acontecimientos, Chapman and Hall podía haber abandonado el proyecto fácilmente. Pero el entusiasta Dickens les convenció para

encontrar otro ilustrador que elegiría y supervisaría él. Por fortuna, tal como resultó, el célebre George Cruikshank no estaba disponible y los esbozos que presentó el joven e ilusionado William Makepeace Thackeray (1811-1863) les parecieron poco apropiados. En su lugar, le dieron el encargo al precoz pero relativamente desconocido Hablot Knight Browne (1815-1882), que se haría famoso como Phiz, el ilustrador de las novelas de Dickens y de otros. A finales de julio de 1836, cuando Sam Weller apareció en *Pickwick Papers*, las ventas se elevaron a 40 000 ejemplares de cada número. Dickens escribió a su editor: «¡Pickwick triunfa!».

La popularidad de *Pickwick* fue un fenómeno literario sin precedentes —por la juventud del autor, por lo imprevisto y duradero de la acogida— y ha tenido pocos sucesores.

Se trataba de una serie de esbozos —observaba sorprendido su íntimo amigo y biógrafo John Forster— sin la pretensión de despertar el interés que acompaña un relato bien construido; publicado de una forma al parecer tan efímera como su finalidad; sin nada que pareciese más elevado que presentar algunos estudios de las costumbres cockney [de los habitantes de ciertos barrios londinenses] con la ayuda de un artista cómico; y después de que aparecieran cuatro o cinco partes, sin anunciarlo en el periódico ni dar bombo... alcanzaron la popularidad de improviso, de manera que cada parte llegaba cada vez más lejos, hasta que la gente en un momento dado no hablaba de nada más, los comerciantes recomendaban sus productos utilizando su nombre, y su venta, superando las de todos los libros más famosos del siglo, llegando a un número casi fabuloso.

Carlyle explicaba que un clérigo había oído exclamar a un feligrés: «Bueno, de todos modos, ¡gracias a Dios, Pickwick saldrá de aquí a diez días!».

Forster comparó la popularidad de Dickens con la esclavitud de los literatos de la Antigüedad. «Se había vendido a una cuasiesclavitud y tuvo que comprar su libertad tras duros esfuerzos, tras un considerable sufrimiento». Pero la esclavitud de Dickens, como la de Balzac, se había creado a sí misma. Siguió llevando una vida muy activa, editando revistas, organizando buenas causas, trabajando para periódicos, mientras escribía sus novelas poco a poco. Como *Pickwick*, escribió su siguiente novela, *Nicholas Nickleby* (1838-1839), en veinte entregas mensuales. Después, *La tienda de antigüedades* (*The Old Curiosity Shop*) (1839-1841) y *Barnaby Rudge* (1841), fueron escritas en números semanales más cortos. Para Dickens escribir novelas tenía visos de periodismo, porque consistía en escribir periódicamente. Se trataba así de un compromiso no sólo con el editor, que le encargaba el trabajo, sino también con el público, cuya respuesta expectante podía proponer o incluso dictar la dirección del relato. Casi todas las novelas de Dickens fueron escritas de este modo.

Con la «novela por entregas», Dickens estaba innovando. Mientras que actualmente la forma corriente de una novela es un único volumen, no era así en la época de Dickens. En el siglo XVIII una novela podía llegar a tener cinco volúmenes. Más tarde, en la época de Jane Austen (1775-1817) y sir Walter Scott (1771-1832), lo

normal pasó a ser tres volúmenes. Cuando el precio era media guinea (diez chelines, seis peniques) por volumen, la mayoría de la gente no podía permitirse comprar el libro. Pero cada número de *Pickwick Papers* que editaba Chapman and Hall tenía sólo treinta y dos páginas impresas. Con cubiertas de papel verde, con dos ilustraciones y algunas páginas de anuncios, se ofrecían tres o cuatro capítulos el último día del mes por un chelín.

A diferencia de Balzac, Dickens era un escritor de día. En su juventud escribía con fluidez, a veces durante todo el día y hacía pocas revisiones. Pero a mitad de su carrera, normalmente sólo escribía de nueve a dos. Sus supresiones, textos añadidos entre líneas y revisiones aumentaron. El calendario de las entregas solía determinar el ritmo de su producción. Cada número tenía que alcanzar un punto de descanso, aunque dejando al lector sin aliento en espera del número siguiente. Los novelistas por entregas, como sólo necesitaban mantener una corta delantera con respecto a sus lectores, no podían seguir la norma de Trollope que decía que «un artista debería tener en sus manos el poder de ajustar el principio de su obra al final». Cuando Dickens publicaba el primer número de una novela, rara vez había escrito ya más de cuatro o cinco números. Y cuando llegaba a la mitad, todavía podía llevar sólo un número de ventaja. Comprometido por el contrato a escribir más de una entrega a la vez, Dickens a menudo se sentía presionado. Por ejemplo, estaba escribiendo números de *Oliver Twist* antes de haber completado las entregas de *Pickwick* y trabajaba ya en los primeros números de *Nicholas Nickleby* antes de haber acabado *Oliver Twist*.

El progreso de una novela por entregas reflejaba inevitablemente las desgracias personales de un novelista. Cuando Mary Hogarth, la cuñada de Dickens, a la que apreciaba mucho, murió el 7 de mayo de 1837 Dickens se deprimió y las consecuencias fueron que no hubo números de junio de *Pickwick* ni de *Oliver Twist*. Y cuando el 9 de junio de 1870 murió Dickens, ya había escrito lo suficiente de *Edwin Drood* como para una publicación por entregas de tres números póstumos.

La periodicidad al escribir también vinculaba al autor y al contenido de la novela profundamente con la vida diaria de su época. El propio Dickens explicaba en el prólogo original de *Nicholas Nickleby* (1839): «Otros escritores presentan sus sentimientos a sus lectores, con la reserva y la circunspección del que ha tenido tiempo de prepararse una aparición en público... Pero el ensayista periódico entrega a sus lectores los sentimientos del día, con el lenguaje que esos sentimientos han inspirado». El lector que se impacientaba por gastarse el chelín por los últimos capítulos de cubierta verde a finales de cada mes había sido evocado por el novelista que escribía por entregas. Ahí estaba un público más amplio, más instantáneo, «que delicadamente reaccionaba con más interés» al autor. Y el autor también podía reaccionar continua e inmediatamente ante el público. Del mismo modo que Shakespeare medía su público según los boletos de las taquillas del Globe o según la respuesta que oía de los espectadores en escenas concretas, Dickens hacía lo mismo

con cada parte de una novela. Dickens describió el precio que pagaba el novelista por entregas como «la periódica enfermedad del párrafo».

Como amaba a su público, Dickens respondía enseguida a sus señales. Dickens dijo que *Martin Chuzzlewit* (1843-1844) era «en un centenar de aspectos infinitamente lo mejor» que había escrito hasta entonces. Pero sus primeros cuatro números por entregas no se vendieron bien —sólo unos 20 000 de cada número comparados con los 50 000 de *Pickwick* y *Nicholas Nickleby*, y los 100 000— de *La tienda de antigüedades*. Dickens consultó con sus editores Chapman and Hall y su amigo íntimo John Forster qué se podía hacer. Forster indicó que el público se había acostumbrado tanto a las entregas semanales de sus novelas más recientes que no le gustaba esperar un mes entero para comprar la siguiente entrega de *Chuzzlewit*.

En vez de hacer de *Chuzzlewit* una novela por entregas semanales, Dickens encontró otra manera de intensificar el interés. Haría que *Chuzzlewit* «fuera a Norteamérica». Y así lo anunció al final del quinto número. El sensato motivo comercial fue que sólo el año antes, en 1842, las *American Notes* de Dickens habían tenido un popular y clamoroso éxito en Inglaterra. Norteamérica, dijo Dickens, había dejado de vivir de acuerdo con «la república de mi imaginación». En los Estados Unidos los lectores le habían tratado como a una celebridad y había entablado afectuosas amistades personales con Longfellow y otros, pero fue difamado por la prensa. Sobre la esclavitud en Norteamérica, a la que Dickens se oponía fuertemente, decían que no era asunto suyo. Calificaron de mercenaria su petición de una ley que protegiera de la piratería los derechos de autor en Norteamérica, lo que para los norteamericanos era sospechoso viniendo de extranjeros. En 1843, creyó que los lectores británicos comprarían con ilusión cualquier cosa que Dickens tuviera que decir sobre Norteamérica, especialmente si era desfavorable. Su correo norteamericano continuó llevándole cartas groseras y artículos despectivos. «Tengo un fuerte picante del mal en mí —explicaba— y cuando me atacan, como creo, falsa o injustamente, mi fuerte cólera encendida me sostiene hasta el fin valientemente». Utilizaría los siguientes números de *Chuzzlewit*, que todavía no había escrito, para adornar con detalles ficticios los puntos más ofensivos de sus *American Notes* y ajustar cuentas con los norteamericanos que le habían agredido. Pero los lectores ingleses sólo se contentaron ligeramente y las compras de los siguientes números de *Chuzzlewit* aumentaron en unos escasos tres mil ejemplares. La previsible reacción norteamericana fue explosiva. «Martin los ha vuelto locos de atar al otro lado del océano», le contaba Dickens a Forster con alegría. Carlyle también parecía contento al observar que «toda la Yankee-Doodledum» había estallado «como una botella de soda universal». A la larga, el instinto de Dickens por el gusto del público se confirmó. En el siglo siguiente, *Martin Chuzzlewit* rivalizaría en popularidad con *Pickwick*, *Oliver Twist*, *David Copperfield* y *Canción de Navidad*.

Dickens, aun siendo un hombre de entusiasmo y compasión, a diferencia de Balzac, no fue un hombre de pasión. Demócrata sin ningún género de dudas, siguió

siendo un tipo especial de populista Victoriano. «Mi fe en la gente que gobierna — evocaba en 1869— es, en general, infinitesimal; mi fe en el Pueblo que es gobernado es, en general, ilimitada». La experiencia de periodista parlamentario no había aumentado su confianza en las asambleas representativas. Había sufrido la Cámara de los Comunes «como un hombre» y en la Cámara de los Lores no cedió «ante ninguna debilidad salvo el sueño». Se jactaba de haber visto muchas elecciones sin «jamás haber sido incitado (no importa el partido que ganara) a estropear mi sombrero al lanzarlo al aire en señal de triunfo». Lo que vio del Congreso de Washington no hizo nada por cambiar sus ideas. Nunca había «llorado de alegre orgullo ante ningún cuerpo legislativo».

Sin embargo, nunca perdió la fe en el poder del «Pueblo», por medio de la legislación, para impulsar las reformas. Habló, escribió y contribuyó con tiempo y dinero en todos los movimientos de reforma más importantes durante su vida. Se opuso a la pena de muerte y promovió leyes para reformar las cárceles, para mejorar y difundir la educación, para que hubiera mejores hospitales e higiene urbana, para que las fábricas fueran más seguras y la jornada laboral más corta, para que se tratara humanamente a los huérfanos, los dementes, los sordos y los ciegos, las viudas y los deudores. A veces sonaba a anarquista, el enemigo de todas las instituciones, pero se dedicó a las reformas legales con la convicción de un socialista comprometido.

Los amigos de Dickens admiraban su amabilidad y su habilidad para «reírse de la majestad de sus propios absurdos». Como advirtió George Bernard Shaw, la Inglaterra de Thackeray y Trollope hace mucho que ha desaparecido: «Pero la Inglaterra de Dickens, la Inglaterra de Barnacle y Stiltstalking y la tía de Hamlet, invadidas y arrolladas por Merdle y Veneering y Fledgeby, del señor Gradgrind teorizando y el señor Bounderby intimidando en provincias, se revela en las noticias de cada día, como la verdadera Inglaterra en que vivimos». Lo cómico en Dickens, su amor por el teatro y el *music hall*, impidió que se convirtiera en un solemne predicador. Su sentido dramático proyectó los males del mundo, sus triunfos y sus tragedias, en forma de relato, y sus polémicas fueron efectivas precisamente porque no eran discusiones.

Uno de los misterios del prodigioso logro de Dickens es cómo obtenía la materia prima de sus narraciones, que abarcaban la vida de toda la clase trabajadora y clase media inglesas. Explotaba todas las posibilidades de cada momento de su limitada experiencia, como por ejemplo de los pocos meses del encarcelamiento de su padre en Marshalsea. Vivió en el continente europeo durante unos meses enteros, pero fue principalmente para escribir, no para recoger material. Con todo, también se las arregló para sacar el máximo provecho de esas experiencias, encontrando la clave de *The Chimes* en el desventurado tiempo que pasó en Génova. Antes de cumplir los veinticinco años, había compartido brevemente la vida pobre de los niños desamparados de la clase obrera londinense, había sufrido las desdichas de la sádica disciplina escolar, había presenciado las debilidades de la profesión legal y los

disparates de los tribunales de justicia, había soportado la retórica de las dos cámaras del Parlamento, había seguido el teatro londinense y se había forjado una corta y activa carrera como periodista.

Mientras Balzac buscaba su suerte en proyectos disparatados de plantaciones de piña o minas de plata en Cerdeña, Dickens sólo hacía experimentos con los modos de llegar a la gente a través de la palabra. El más arduo de estos experimentos fue el *Daily News* (1846), que le ayudó a promover sus programas de reforma y a disputar la primacía del poderoso *Times* (de una tirada de unos 25 000 ejemplares). Su periódico consiguió una escasa tirada de 4000, y Dickens solamente fue el editor de diecisiete números. Tuvo más éxito su acertadamente titulado *Household Words* (1850-1859), una miscelánea semanal, que se vendía a dos peniques, que intentaba ser «... lo más divertida posible, pero en la que todo está dirigido audaz e inconfundiblemente hacia lo que... debiera ser el espíritu de la gente y la época». Cada problema diario, desde el analfabetismo a la depuración de aguas residuales y las cárceles inhumanas, se convirtió en el blanco de sus páginas. Del primer número se vendieron cien mil ejemplares y prosperó durante casi una década (1850-1859). *All the Year Round* (1859-1888), su sucesor, todavía tuvo más éxito. Cada número ofrecía una novela por entregas de un autor famoso, anunciada previamente, y empezó con la primera entrega de *Historia de dos ciudades*.

En 1858, cuando a Dickens se le ocurrió por primera vez escribir una novela sobre la Revolución francesa, pidió consejos para investigar sobre el tema a su amigo Thomas Carlyle (1795-1881), cuya *French Revolution* (1837) había sido muy bien acogida. Desde la Biblioteca de Londres, Carlyle, que había sido uno de sus fundadores, envió a Dickens dos carretadas de libros. Además, en otros aspectos, este fue un periodo difícil para Dickens, cuyo turbulento matrimonio de dos décadas finalmente se estaba rompiendo. Buscando un título para su novela revolucionaria, primero se le ocurrió *One of these Days*. «¿Qué opinas de este título para mi relato, *Buried Alive* (Enterrado vivo)? —le preguntó a Forster—. ¿Te parece demasiado macabro? ¿O *The Thread of Gold* (El hilo de oro)? ¿O *The Doctor of Beauvais* (El doctor de Beauvais)?». En el último momento se le ocurrió una idea mejor, además de un modo más efectivo de alcanzar a su público expectante:

Tengo el nombre exacto que requiere la historia, exactamente lo que le sentará perfectamente al principio de *Historia de dos ciudades*. Además... se me ha ocurrido una idea bastante original y atrevida. Y se trata de, a finales de mes, publicar la parte mensual de cubierta verde con dos ilustraciones por el viejo chelín. Esto siempre dará a *All the Year Round* el interés y la primacía de una fresca parte semanal durante el mes; y me hará recuperar mi vieja reputación entre el público de antes, con la ventaja (muy necesaria en esta historia) de que habrá mucha gente que la lea en fragmentos mayores de un mes.

De nuevo, Dickens había juzgado a su público con perspicacia. En diez años, se vendían 300 000 ejemplares de cada número de *All the Year Round*.

Siempre que Dickens descubría un entusiasmo público, respondía. Su primer cuento extenso de Navidad, *Canción de Navidad* (1843), demostró tener un éxito

espectacular al vender 6000 ejemplares el día de su publicación. Incluso el envidioso lord Jeffrey (1773-1850) le felicitó por haber «hecho más bien con esta pequeña publicación, fomentado más sentimientos bondadosos e inspirado más acciones de beneficencia positivas, de los que puedan encontrarse en todos los púlpitos y confesionarios de la cristiandad desde la Navidad de 1842». Thackeray lo proclamó «patrimonio nacional y una atención personal a cada hombre y mujer que lo lee». Naturalmente, Dickens decidió convertirlo en la primera novela por entregas navideña anual. A continuación le siguieron *The Chimes*, *El grillo del hogar*, *The Battle of Life* y *The Haunted Man*, todas rentables, pero ninguna a la altura del primer número. Pocos de los otros escritos de Dickens le habían afectado tan personalmente como *Canción de Navidad*. Había «llorado y reído y había vuelto a llorar, y se emocionó de un modo extraordinario al redactarla; y pensando en ella, caminaba veinte y treinta kilómetros por las tenebrosas calles de Londres más de una noche, cuando toda su gente se había acostado».

Si se le hubiera ocurrido, él también habría llamado al conjunto de sus novelas *La comedia humana*. Pero a Dickens no le gustaban mucho las abstracciones. No pensaba en «la humanidad» sino en «el Pueblo». Éste protagonizaba la escena que él contemplaba y sus novelas recorrían la gama de preocupaciones populares. En medio de la redacción de *La casa desolada*, un cuento sobre las locuras de la corte de Chancery, fue a Birmingham para defender la causa de la educación pública. En lo que habría sido su propio manifiesto literario, atacó «la fatua idea de registrar por escrito la inteligencia popular».

A partir de la vergüenza de la dedicación comprada, del trabajo sucio y difamatorio de Grub Street, desde el asiento dependiente por tolerancia a la mesa de milord el duque de hoy, y desde la casa de la gorronería o desde Marshalsea mañana... el pueblo ha liberado la literatura.

Para Dickens, liberar la literatura significaba liberar al autor del servilismo a los mecenas o a los colegas literatos para defender las causas populares. No siempre tuvo éxito, como cuando, esperando rescatar a su hijo Charles de los peligros del conservadurismo, escribió su *Child's History of England*. Pero el sufrimiento de los niños abandonados de Londres, los ardides de los pedantes abogados, las esperanzas frustradas de los trabajadores oficinistas, los criminales de la pasión y de la codicia, a todos ellos pasó revista en *David Copperfield*, *Canción de Navidad*, *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *La casa desolada*, *Tiempos difíciles*, *La pequeña Dorrit* y *La tienda de antigüedades*. Su herencia no sería una filosofía de la vida, sino un reparto de personajes: el señor Micawber, Scrooge, Fagin, el pequeño Nell y otros muchos. Bagehot lo calificó oportunamente como «corresponsal especial para la posteridad».

También su propia vida dramatizó los valores convencionales de su época. Contrastando visiblemente con Balzac, fue, al menos públicamente, un marido leal y un padre juguetero. Las actividades de su esposa al principio de su vida matrimonial se limitaban a lo que él denominaba delicadamente «un estado antimalthusiano». Su

continua necesidad de dinero no se debía a los caprichos, aunque vivía bien y se divertía generosamente, sino a la imprevisión de su padre, las exigencias de otros miembros de la familia y la necesidad de mantener a los nueve hijos que sobrevivieron. Sus frustraciones sentimentales procedían de idealizar a la hermana de su mujer, Mary Hogarth, que había vivido con su familia y cuya muerte fue un golpe duro, así como de la nostalgia de su «primer amor», Maria Beadnell. Sin embargo, cuando vio a Maria años más tarde, le pareció gorda e insípida.

Dickens recibió muchos elogios por «su profunda reverencia a los penates». Sus juegos con sus hijos se supieron y se aplaudieron. Pero su infelicidad con su mujer y su crueldad hacia ella tuvieron que ser encubiertas. Su separación de Kate en 1858 se convirtió en un escándalo que apenas habría suscitado un suspiro en un salón balzaquiano. Se rumoreaba que la causa fue su íntima relación con la joven y hermosa actriz Ellen Teman, con la que Dickens había hecho un papel apasionado en una representación benéfica de un gélido melodrama, *The Frozen Deep* (Las profundidades heladas). A pesar de la reticencia victoriana, tuvo que justificarse ante su público y empeoró las cosas con un comentario titulado «Personal» en la primera página de *Household Words* el 12 de junio de 1858.

Declaro solemnemente, por lo tanto —y esto lo hago a la vez en mi nombre y en nombre de mi esposa—, que todos los rumores que se han oído recientemente referentes al problema al que he aludido son abominablemente falsos. Y que quienquiera que repita uno de ellos después de este mentís, mentirá tan deliberada y suciamente como puede hacer cualquier falso testigo, ante el cielo y la tierra.

Hasta 1939 no se publicaron por fin las revelaciones de su hija Katey sobre la vida familiar de Dickens. «Nada —afirmaba Katey— podía superar el sufrimiento y la infelicidad de nuestro hogar». No obstante, las relaciones de Dickens con Ellen Teman permanecieron ocultas tras un velo de hipocresía o reverencia.

Fueran las que fueran las vicisitudes del amor conyugal de Dickens, nunca dejó de cortejar a su único y constante amor, el público. La cálida respuesta de sus lectores se puso de manifiesto al morir en 1870. Desde Norteamérica, donde la gente tenía motivos para sentir lo contrario, Longfellow observó que «todo este país está afligido de dolor». París se lamentó «ante la idea de todo lo que nosotros —su familia— acabamos de perder con Charles Dickens». Carlyle declaró que su muerte había «eclipsado... la inocua alegría de las naciones». Y fue enterrado en la abadía de Westminster.

Pero Dickens nunca estuvo satisfecho con la relación indirecta con su querido público por medio de la palabra impresa. Quería ver sus caras, oír su risa, compartir sus lágrimas. Su afán de contacto directo con el público fue en aumento con el tiempo, abrevió su carrera de escritor y aceleró su muerte. De niño se había deleitado con las pantomimas navideñas que se celebraban en Londres; en la escuela había disfrutado escenificando obras teatrales en teatros de títeres. Ya antes de los dieciséis años frecuentaba los teatros londinenses con sus compañeros oficinistas. Nada más

empezar su carrera de periodista parlamentario, escribió al director del Lyceum Theater solicitando una audición. Se jactaba de su «fuerte percepción del carácter y la excentricidad, y de un poder natural para reproducir lo que veía».

Nunca perdió la atracción que tuvo para él el teatro. Su forma predilecta de filantropía consistía en escenificar funciones benéficas con actores conocidos o figuras literarias, siendo él mismo actor y director. Sus papeles incluyeron *sir Epicure Mammón* en *El alquimista*, *Bobedil* en *Cada cual según su humor*, *Shallow* en *Las alegres comadres de Windsor*, el fantasma de *Gaffer Thumb* en *Tom Thumb* y muchos otros en obras de teatro que ya no se recuerdan. En su viaje a Norteamérica convenció a la introvertida *Kate* para que representara un papel cómico y se sorprendió de que lo hiciera «la mar de bien». Fue durante una función de la espeluznante *Frozen Deep* en Manchester en 1857 en la que realizó por primera vez el papel del amante de *Ellen Teman*, que volvería a hacer penosamente entre bastidores en años venideros.

Hizo falta muy poco para que el interés de Dickens por la interpretación se convirtiera en la obsesión que se apoderó de él en sus últimos años. Cuando en 1845 regresó a Londres procedente de Italia, leyó la continuación de *Canción de Navidad*, titulada *The Chimes*, a diez amigos en una cena que ofreció Forster la noche del 3 de diciembre. Fue un éxito estupendo, si bien retrospectivamente debiéramos decir desastroso. Con el subtítulo «A Goblin Story». [Una historia de duendes], *The Chimes* es la historia sentimental de un mensajero, *Trotty Veck*, que está de malas y que tiene sueños de los males de la vida londinense y de las desgracias de su hija. El famoso actor shakespeariano *William Macready* (1793-1873) había estado presente en la lectura; explica Dickens: «Si hubierais visto a *Macready* ayer por la noche, sollozando abiertamente y llorando en el sofá mientras leía, habríais sentido, como yo, qué es tener poder».

El gusto de Dickens por el poder sobre el público, no sólo como el de un actor en un escenario de teatro, sino también como lector solitario de sus propias palabras, se convirtió en una adicción fatal. Las lecturas públicas de sus propias obras resultaron rentables. Bajo diferentes directores, a la larga ofreció 423 lecturas públicas pagadas, por las que percibió un total de 45 000 libras, que suponían una media de más de 100 libras por lectura. Esto sumaría casi la mitad de las 93 000 libras, que era el valor total de sus bienes cuando murió. Durante la época de Navidad, en 1853, la primera lectura pública de sus propios libros en una sociedad de socorro en el ayuntamiento de Birmingham, para un auditorio de 2000 personas, alcanzó el éxito superando sus expectativas. El 27 de diciembre, cuando leyó *Canción de Navidad* (desde luego sin ayuda de ningún sistema para dirigirse al público) mantuvo a los oyentes electrizados durante tres horas. Después, el 29 de diciembre, leyó *El grillo del hogar*. Una segunda lectura a precios reducidos de la *Canción* el 30 de diciembre atrajo a 2500 trabajadores. «No se perdían nada, ni interpretaban nada mal, seguían todo atentamente, se reían y lloraban... Me sentí como si todos nosotros fuéramos a

alzarnos físicamente hasta las nubes».

Dickens aprovechó sin vacilar todas las oportunidades de acoger a su auditorio en público. En su segundo viaje a Norteamérica, en diciembre de 1867 en Boston, cuando leyó *Canción de Navidad* y la escena del juicio de *Pickwick*, Dickens explicó: «Éxito anoche fuera de toda descripción o exageración, hoy toda la ciudad está frenética por ello y sería imposible contar con mejores perspectivas». John Greenleaf Whittier confirmaba que «aquellos maravillosos personajes suyos se presentan... como si su original creador les hubiera dado un nuevo aliento de vida... debéis suplicar, tomar prestada o robar una entrada para oírlo. No cabe esperar tal estrella del espectáculo en la vida».

Después de su ciclo en Londres, Dickens hizo agotadoras giras de lecturas por Inglaterra, Irlanda y Escocia. También mejoró la técnica, acortando la *Canción de Navidad* de las tres horas de su primera lectura a dos. En París, donde se habían vendido casi doscientos mil ejemplares de su relato de Navidad del año, llegó a su querido público traspasando la barrera del lenguaje. «La Lectura aturde y trastorna tanto a los parisienses —comentaba Dickens de su lectura por caridad en la embajada británica en enero de 1863— que tendré que repetirla. ¡Llamas del Triunfo!... Son tan extraordinariamente rápidos para entender una cara y un gesto, asociando... que la gente que no entiende el inglés, ¡de veras entiende las Lecturas!».

Los ensayos de la gira de lecturas solían ser dolorosos. El 10 de abril de 1866, cuando Dickens hizo su primera lectura de «Doctor Marigold», adaptación de su último relato navideño (del que se habían vendido más de doscientos cincuenta mil ejemplares), ya lo había ensayado doscientas veces. Luego Dickens leyó para multitudes que desbordaron desde el St. James Hall, en Londres, hasta Liverpool, Manchester, Glasgow, Edimburgo, Aberdeen, acabando en Portsmouth a finales de mayo. En esta gira, Dickens sufrió la custodia y la cocina de un director que Mark Twain (que siguió el ejemplo de Dickens con sus propias y rentables giras de conferencias) conocía con el nombre de «alegre gorila». Lejos de llevarle «hasta las nubes», las obsesivas lecturas en público de Dickens le estaban arrastrando a su tumba. Nunca permitió que los dolores de garganta o las torturas de sus pies hinchados en los años siguientes, a partir de 1867, retrasaran o suspendieran una lectura. En una ocasión, cuando se rumoreaba que la gota le obligaría a suspender una gira, insistió en que sólo padecía de «la periódica enfermedad del párrafo» y «no había tenido siquiera ni un dolor de cabeza en veinte años».

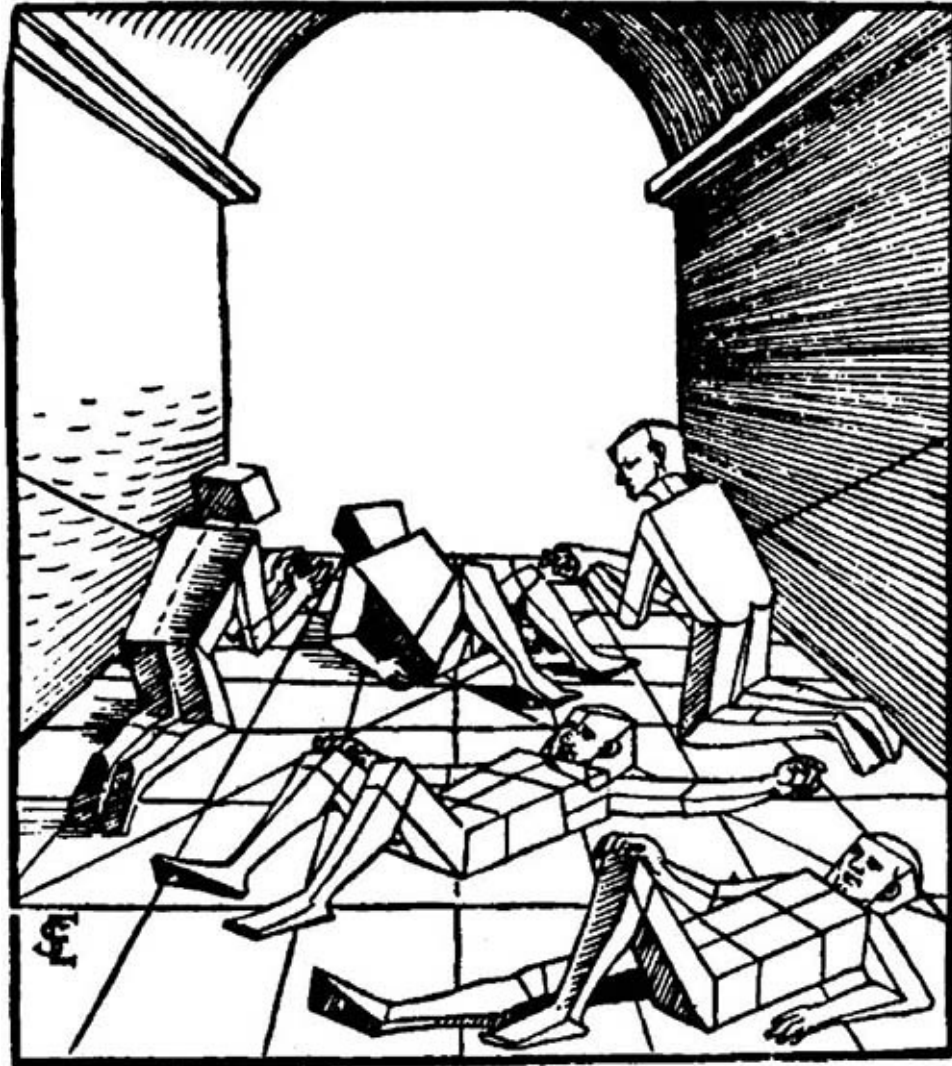
De modo apropiado, no se despidió de su querido público fríamente en letra impresa sino en su afectuosa presencia. En enero de 1870, padeciendo gota y agotamiento físico, habiendo sido advertido repetidamente por su médico de que las lecturas le causarían la muerte, empezó una suicida serie de doce lecturas semanales. Su pulso había ascendido peligrosamente, durante los descansos tenían que estirarlo en un sofá y a veces pasaban diez minutos antes de que pudiera articular una frase. Si chapurreaba y decía *Pickwick*, *Picnic* y *Peckwicks*, antes de conseguir decir

«Pickwick», eso también parecía divertirlo. Su mano se inflamaba terriblemente. Pero concluyó su compromiso el 15 de marzo de 1870, leyendo una vez más *Canción de Navidad* y el juicio de *Pickwick*. Entre un entusiasta público de dos mil personas, su nieta Mekitty, que jamás le había oído antes, se asustó en «el horrible momento en que lloró». Con las mejillas bañadas en lágrimas, mientras se marchaba cojeando del escenario, declaró: «De estas luces llamativas ahora desaparezco para siempre, con un cordial, agradecido, respetuoso y afectuoso adiós».

Capítulo VIII DEL ARTESANO AL ARTISTA

La vida tan breve, el oficio tan largo de aprender, el esfuerzo tan difícil, tan dura la victoria.

Geoffrey Chaucer (c. 1380).



Los arquetipos cobran vida

El primer artista occidental que dio vida a arquetipos cristianos representados pictóricamente fue también el primero al que dieron vida sus admiradores. Giotto di Bondone (¿1267?-1337) fue una leyenda en su propia época. Boccaccio, que era un joven de veinticuatro años cuando murió Giotto, lo menciona en una de las historias del *Decamerón*. «Giotto tuvo un genio tan excelente que nada hubo en la naturaleza... que no pintase con el estilo, la pluma o el pincel tan semejante a ella que no parecía semejante, sino ella misma, hasta el punto de que muchas veces en las cosas que pintó resulta que se equivoca el sentido de la vista humana, creyendo verdadero lo que es pintado». Por su parte, Dante, contemporáneo de Giotto, encuentra en su *Purgatorio* a aquellos que sufren como consecuencia del pecado endémico de los artistas:

¡Es la humana excelencia cosa huera
y en su cima el verdor muy poco dura
si no le siguen tiempos de ceguera!

Creía Cimabue en la pintura
tener el campo, que ahora es mantenido por
Giotto, que su fama vuelve oscura.

No es sorprendente que el juicio de Dante sobre Giotto fuera tan poco generoso. Sin duda, debía de sentir envidia hacia ese artista recién llegado que había sido aclamado en su Florencia natal, de la que Dante había sido tan pronto, y tan injustamente, expulsado.

Todavía en el siglo XVI, Vasari, biógrafo de una serie de artistas del Renacimiento, celebra el extraordinario talento natural de Giotto. Relata que un día de finales del siglo XIII, en que Cimabue (1240-1302), el gran pintor florentino, se hallaba en el camino que se dirigía a la vecina población de Vespignano, se sorprendió al encontrar a un joven pastor «que pintaba a una oveja del natural sobre una losa plana y pulimentada, con una piedra ligeramente puntiaguda, sin haber aprendido la técnica de otros, sino tan sólo de la naturaleza». Ese muchacho era Giotto. Sin dudarle un instante, «Cimabue, maravillado, le preguntó si estaba dispuesto a ir a vivir con él. El muchacho contestó que, si su padre le autorizaba, iría con gusto». Cuando el padre dio «amorosamente» su consentimiento, el muchacho acompañó a Cimabue a Florencia, y «en poco tiempo, ayudado por la naturaleza y enseñado por Cimabue, no sólo igualó el estilo de su maestro, sino que se convirtió en tan buen imitador de la naturaleza que desterró por completo el rudo estilo griego y revivió el arte moderno de la pintura, al retratar la naturaleza de los seres vivientes, lo que no se había hecho desde hacía más de doscientos años».

Giotto, joven inmigrante en la ciudad, prosperó durante toda su vida gracias a la buena opinión y a los rentables encargos de los personajes ricos y famosos. Uno de

sus primeros encargos importantes fue la capilla para la familia del famoso usurero de Padua Scrovegni, a quien Dante sepultó en las ardientes arenas del séptimo nivel del Infierno. Giotto trabajó durante dos años en esa capilla, en la que realizó algunas de sus mejores obras. No hubo ocasión alguna en que Giotto dejara de beneficiarse embelleciendo su ciudad de adopción o cualquier otra que pudiera pagar el precio que pedía. Mientras que el nostálgico Dante representaba las viejas virtudes de la vida rural, Giotto prosperó al mismo tiempo que lo hacía la ciudad gracias al comercio. Considerado también un usurero, Giotto alquilaba telares a los tejedores y demandaba a los deudores que no le pagaban a tiempo y con intereses. Estuvo al servicio de los Bardi y los Peruzzi, poderosos banqueros de Florencia, que prestaban dinero al papa y al rey de Inglaterra, trabajó para los Visconti de Milán y consiguió la protección de Roberto de Anjou, rey de Nápoles.

La confianza de Giotto en su propio talento era proverbial. Según cuenta Vasari, el papa Bonifacio VIII, que deseaba realizar un encargo para San Pedro, envió un cortesano a Florencia «para ver qué clase de hombre era Giotto». Como algunos artistas de Siena ya le habían presentado muestras de su obra, el cortesano pidió a Giotto «algún dibujo de pequeño tamaño, que pudiera enviarle a Su Santidad».

Giotto, que era sumamente cortés, tomó un papel y entonces, con un pincel empapado de color rojo, apoyando firmemente su brazo contra el costado para trabajar como si tuviera un compás, con un movimiento de la mano realizó un círculo, una circunferencia tan perfecta que maravillaba contemplarla. Hecho esto, sonrió y le dijo al cortesano: «Aquí tenéis el dibujo». Éste, pensando que se burlaba, le preguntó: «¿No me darás otro dibujo aparte de éste?». «Esto es suficiente y de sobra —respondió Giotto—; envíalo junto con los otros, y verás cómo lo reconocerá». El enviado, convencido de que no obtendría nada más, se quedó muy disgustado y pensando que se habían mofado de él.

Ese *tour de talent* de Giotto le permitió obtener el encargo del papa y «nació así el proverbio que todavía se dice respecto a los hombres de gran talento: ¡Eres más perfecto que el círculo de Giotto!». Giotto fue llamado a Roma, donde pintó cinco escenas de la vida de Cristo para el ábside de San Pedro y la tabla principal en la sacristía. El papa quedó tan satisfecho que recompensó a Giotto con seiscientos ducados de oro, «además de concederle tantos favores que se habló de ello por toda Italia».

Si bien es cierto que los hechos de la vida de Giotto están oscurecidos por la leyenda, no existe duda alguna respecto a su papel de creador de la pintura moderna. Transformó los símbolos religiosos esquemáticos en cálidas figuras vivientes, y de esta forma señaló el camino para crear figuras humanas que trascendían la religión. En Occidente, el arte de la pintura continuó sus esfuerzos pioneros por humanizar la tradición cristiana, para dar realidad a la religión. La imagen de la naturaleza llegaría más tarde. Pero la cristiandad fue el primer escenario y el drama en el que los artistas occidentales dieron vida al mundo visible.

En Florencia, Giotto aplicó su talento a los temas cristianos tradicionales, pero no se dejó atrapar en la forma tradicional de tratar esos temas. La novedad de su forma

de pintar le permitió conseguir discípulos de inmediato. Uno de ellos era Cennino Cennini (c. 1370-c. 1440), cuya influyente obra *Libro del arte*, de 1437, uno de los primeros tratados sobre el arte que examinaba las proporciones humanas, definió la nueva tradición de Giotto. Finalmente, ahora, afirmó, la pintura «merece justamente ser colocada junto a la teoría y ser coronada con la poesía». «Una ocupación conocida como pintura... exige imaginación y destreza de la mano para descubrir aquellas cosas que no se ven, que se ocultan bajo las sombras de los objetos naturales, y para fijarlas con la mano, presentando ante la vista lo que de hecho no existe». Fue Giotto quien «transformó la profesión de la pintura haciéndola retroceder desde lo griego [bizantino] a lo latino [romano], y quien la actualizó; y su maestría era mayor que la que ha exhibido nadie desde entonces».

Un siglo después de su muerte, Giotto era reconocido ya como el artífice del Renacimiento. Como afirma (c. 1450) Lorenzo Ghiberti (1378-1455), con la aparición del cristianismo y la persecución de la idolatría por los iconoclastas, «fueron destruidas y hechas añicos todas las estatuas y pinturas de gran nobleza, antigüedad y perfección... se decretó la pena más severa para quien hiciera una estatua o un cuadro. Así terminó el arte de la escultura y la pintura y cuanto se había enseñado al respecto... El arte se eclipsó y los templos permanecieron sin ningún tipo de adorno durante unos seiscientos años». Entonces, afirma Ghiberti, Cimabue realizó algún intento poco decidido por revivir la pintura en su estilo bizantino («griego»). A Giotto, a quien Cimabue había descubierto en la campiña florentina, le correspondería «introducir el nuevo arte», abandonar el «rudo» estilo bizantino y conseguir discípulos «tan dotados como los antiguos griegos».

Giotto vio en el arte lo que otros no habían conseguido. Alcanzó el arte natural y con él el refinamiento, sin apartarse de las proporciones. Era extraordinariamente diestro en todas las artes y fue el inventor y descubridor de numerosos métodos que habían quedado sepultados durante unos seiscientos años. Cuando la naturaleza quiere conceder algún don, lo hace sin avaricia. Fue prolífico en todos los métodos, en la pintura al fresco sobre los muros, en la pintura al óleo y en la pintura sobre tabla ...

Aunque audaz por el estilo, su temática era reconfortantemente familiar. Sólo pintaba temas cristianos, pero impresionaba a los espectadores al expresar ideas nuevas mediante un vocabulario sabido. Incluso el profano puede advertir esto en la grandeza, el volumen y la profundidad de su *Virgen en Majestad* (la *Ognissanti Madonna*, c. 1310), que es todavía uno de los primeros cuadros que da la bienvenida al visitante de los Uffizi en Florencia. Con la liberación típica del gótico revitalizó las figuras centrales de la iconografía cristiana.

El triunfo indiscutido de Giotto por lo que respecta a la revitalización de la tradición cristiana está encarnado en la gran serie de frescos (1303-1308) de la nave de la capilla de la Arena de los Scrovegni, en la iglesia de la Annunziata en Padua. Todos los años se dramatizaba ante esa capilla la vida de la Virgen María. Giotto representó la historia en una serie de frescos narrativos, dispuestos en tres registros. Debajo de ellos pintó una personificación monocroma de las virtudes y los vicios.

Entre las virtudes figuran la prudencia, la fortaleza, la templanza, la justicia, la esperanza, la fe y la caridad, y entre los vicios destacan la envidia, la desesperanza, la ira, la injusticia, la inconstancia, la locura y la infidelidad o idolatría. Todas las figuras tienen un volumen y una redondez humanos, adivinándose sus miembros bajo las ropas que flotan de forma natural. Todas ellas tienen un aire medieval y adoptan el gesto familiar que corresponde al tema. Pero poseen una realidad corporal desconocida en la pintura occidental desde hacía varios siglos y están representadas en paisajes reconocibles de rocas, colinas y valles con ovejas, cabras y cerdos que son reales, y en medio de árboles, flores y hierbas identificables. *La Adoración de los Magos* supera el cliché al representar a tres reyes individualizados con sus camellos en un místico paisaje rocoso. Si queremos comprender lo que significaba la vida de Cristo y por qué sobrevivió ese tema en la época del arte naturalista, no podemos hacer nada mejor que examinar la capilla de la Arena.

Los principios de la perspectiva no se redescubrirían hasta un siglo después y pasaría más de una centuria hasta que se modernizara el conocimiento de la anatomía. Ahora bien, Giotto encontró su propia fórmula para representar el espacio y la redondez del cuerpo humano. Artista empírico sin una teoría propia, introdujo el arte de la pintura moderna; la ciencia era aún cosa del futuro.

La importancia de las obras que insistentemente se le han atribuido es una indicación de su originalidad e influencia. Los vividos frescos que representan historias bíblicas y la leyenda de san Francisco en la iglesia de San Francisco de Asís llevan la impronta del estilo «moderno» de Giotto: el realismo, el calor humano, la variedad de la expresión y marcados detalles paisajísticos. Lo que los especialistas llaman el «problema de Asís» deriva de la variedad de estilos que hay en esos frescos. Es posible que el propio Cimabue pintara algunos de ellos. La incertidumbre acerca del nacimiento de Giotto arroja dudas sobre su participación, pues tal vez era demasiado joven para tan importante encargo. Pero por todo el norte de Italia, en Santa María Novella en Florencia, en Rimini y en Padua, los crucifijos revelan el poder de Giotto y sus discípulos para humanizar el estereotipo. La fama artística de Giotto fue reconocida por sus conciudadanos de Florencia en 1334, cuando le designaron *capomaestro*, o supervisor, de la catedral y arquitecto de la ciudad. Dio muestra de la versatilidad que cabía esperar de los artistas de su época cuando, algunos meses más tarde, comenzó a construir el campanario adyacente a la catedral, que no se terminó hasta después de su muerte.

Supervivencias romanas

Lo que Giotto hizo con respecto al cuerpo humano y la tradición cristiana, lo haría sólo un siglo más tarde otro florentino con respecto a la arquitectura. Filippo Brunelleschi (1377-1446) tomó como arquetipos los monumentos de la antigua Roma. Por fortuna para la arquitectura occidental, en 1401 el joven Filippo, de 24

años de edad, no resultó triunfador en el concurso para realizar los relieves de bronce de las puertas del baptisterio de San Giovanni en Florencia. El jurado anunció que se había producido un empate entre él y Lorenzo Ghiberti (1378-1455) e instó a los dos a que trabajaran conjuntamente. Cuando Brunelleschi se negó a trabajar si no se aceptaban sus condiciones, la comisión acudió a Ghiberti, y Brunelleschi abandonó Florencia resentido. «Así pues, se dirigió a Roma, donde en ese momento podían verse bellas obras en lugares públicos», relató su biógrafo y contemporáneo Antonio Manetti (1423-1491). Brunelleschi daría una nueva vida esplendorosa al arte romano de la construcción.

Sería difícil imaginar un contexto florentino más alejado del de Giotto. El padre de Brunelleschi, que pertenecía a una familia respetable de rancio abolengo, había hecho su fortuna suministrando pertrechos al ejército de la ciudad. Brunelleschi, que fue aprendiz de orfebre, no tardó en demostrar un notable talento. A pesar de su juventud, recibió el encargo de esculpir un crucifijo de madera para la iglesia de Santa María Novella, y se valoraba su opinión en relación con los edificios públicos. Si hubiera conseguido el encargo para la decoración de las puertas del baptisterio, tal vez no habría sido más que un próspero escultor en Florencia y no habría dejado su impronta en la arquitectura occidental.

Su amigo Donatello (¿1389?-1466), que desempeñaría en la escultura la función de pionero que Giotto había desempeñado en la pintura, le acompañaba y, según Manetti:

Juntos realizaban bocetos de casi todos los edificios de Roma y asimismo fuera de sus murallas, determinando su anchura y su altura, en la medida en que podían calcularlas, y también la longitud, etc. En muchos lugares llevaron a cabo excavaciones para ver los ensamblajes de las estructuras de los edificios y su forma, cuadrada, poligonal, totalmente redonda, ovalada, o de otro tipo... estimaban la altura... de los entablamentos y de los tejados a partir de los cimientos. Dibujaban los alzados en fragmentos de pergamino con números y símbolos que sólo Filippo entendía.

Los asombrados romanos les llamaban «cazadores de tesoros», pues no podían pensar en otro motivo que les impulsara a realizar todas esas excavaciones y mediciones.

Brunelleschi no tuvo dificultad alguna para encontrar el tesoro que buscaba, que no era otro que la dignidad y la elegancia de los edificios de la antigua Roma.

Encontró una serie de diferencias entre los bellos y ricos elementos de los edificios, en la mampostería, así como en los tipos de columnas, basas, capiteles, arquitrabes, frisos, cornisas y frontones, y diferencias entre las masas de los templos y diámetros de las columnas; mediante una atenta observación reconocía las características de cada uno de los estilos: jónico, dórico, toscano, corintio y ático. Como todavía se aprecia en los edificios que construyó, los utilizaba todos ellos en el momento y en el lugar que consideraba más adecuado.

Giotto, Brunelleschi y otros fueron los pioneros de la recreación renacentista que ha sido el cimiento de los tiempos modernos. Ensalzados como «inventores y descubridores de numerosos sistemas que habían permanecido sepultados durante

unos seiscientos años», sin proponérselo hicieron pensar también en la existencia de una «Edad Media» entre las dos épocas de la excelencia clásica. Sin ellos habría podido ser innecesario imaginar el hiato cultural que nos ha acosado desde entonces.

Brunelleschi regresó a Florencia desde Roma con el léxico y la grandeza del estilo romano, junto con algunos de los secretos de la tecnología de construcción romana, y dio a esos elementos nueva vida. Así como Dante había traducido la mitología cristiana del latín al italiano y Giotto había traducido la pintura del estilo bizantino («griego») al estilo latino (romano), Brunelleschi revivió el orden toscano en la arquitectura. Al adaptar las grandiosas formas romanas a los edificios florentinos a escala más reducida y con una nueva gracia y una suave elegancia, aspiraba a demostrar que «los años transcurridos entre medio» no eran un abismo sino tan sólo una interrupción.

Se considera que el primer edificio auténticamente renacentista, y el primero en el estilo propio de Brunelleschi, es el Hospital de los Inocentes (1419-1424) de Florencia, construido por el gremio de los comerciantes de la seda y de los orfebres. La fachada de la logia muestra cuánto se ha apartado del gótico, hasta qué punto depende de los motivos clásicos y de qué forma tan audaz los ha adaptado. Una serie de arcos de medio punto se apoyan sobre delgadas columnas con un elemento horizontal dominante en la parte superior que cubre una bóveda de pequeñas crujeas abovedadas en un plano cuadrado. El interior de la capilla que construyó para la Sala Capitular adosada a la Santa Croce y construida para la familia de los banqueros Pazzi (c. 1430) utiliza también columnas, pilastras y arcos para dar al conjunto una gracia pompeyana. Los muros blancos subdivididos por pilastras de color gris se apartan completamente de las ventanas elevadas, los pilares tallados y la filtración de luz del gótico. Los órdenes clásicos dan un toque de elegancia a un interior modesto. Brunelleschi utiliza también su vocabulario romano para edificios de mayor tamaño, como las iglesias basilicales de San Lorenzo (c. 1419) y del Santo Spirito (c. 1434), en forma de cruz latina, o en la iglesia de Santa María degli Angelí, un octógono con una cúpula central.

Brunelleschi no aprendió únicamente un estilo y un conjunto de motivos de la antigua Roma. Su triunfo como recreador sería postumo y alcanzaría una dimensión universal, pues los arquetipos de la arquitectura romana, sus columnas, cúpulas y arquivadas revivirían en nuevas combinaciones en edificios de todos los continentes y serían celebrados en Norteamérica en innumerables palacios de justicia, edificios de correos, en las fachadas de ambiciosos arquitectos comunitarios, en el Monticello y en la colina del Capitolio. En la época en que vivió Brunelleschi creó un monumento arquitectónico único, tan representativo de la Florencia renacentista como lo era el Panteón en la Roma de Adriano o Santa Sofía en Bizancio. Utilizando técnicas romanas y una audaz imaginación desde el punto de vista de la ingeniería, construyó la cúpula de la catedral de Florencia, que domina el horizonte y todavía maravilla a los visitantes del siglo xx.

Los ciudadanos de Florencia habían comenzado la construcción de su catedral en 1296, un siglo antes de que Brunelleschi realizara su primer viaje a Roma. En 1334, Giotto había sido honrado por la comisión para que diseñara el campanario, pero las obras habían avanzado lentamente en la estructura central. A comienzos del siglo xv se terminó la nave y comenzaron los trabajos en el gran octógono de la parte oriental. Al elevarse los muros del octógono, los supervisores de las obras se encontraron con un gran espacio abierto de 41,9 metros de anchura, que tenía que ser cubierto con una cúpula. No tenían elección. Pero ¿cómo hacerlo? ¿Cómo habrían disfrutado las ciudades rivales —Pisa, Siena, Milán, Padua— del espectáculo de una ciudad ambiciosa que no podía ni tan siquiera techar su catedral! Pero los sucesivos arquitectos supervisores habían evadido el problema dirigiendo su atención a los restantes aspectos de las obras. Hacia 1413, los muros del tambor octogonal de la parte oriental del edificio habían alcanzado ya toda su altura (54 metros) y había que solucionar el problema.

Brunelleschi anhelaba que le dieran el encargo. En 1417 ya le habían pagado algunos dibujos y había realizado una maqueta de madera del diseño que había realizado. En 1418, los supervisores de las obras anunciaron finalmente la celebración de un concurso público. El principal competidor de Brunelleschi era Ghiberti, su auténtica bestia negra. Los miembros del jurado, totalmente carentes de tacto, deseaban hacerlos trabajar conjuntamente, como ya lo habían intentado en vano anteriormente, y les encargaron a los dos la tarea de supervisar la construcción de la cúpula, con un maestro de obras que trabajaría a sus órdenes. La construcción comenzó el 7 de agosto de 1420 y el 1 de agosto de 1436 se había alcanzado la base de la linterna. El equipo Brunelleschi-Ghiberti no produciría sino problemas. Brunelleschi, que no había olvidado que había perdido en favor de Ghiberti el encargo de las puertas de bronce del baptisterio, dejaría una serie de sonetos hirientes como legado literario. En el curso de los trabajos en la cúpula, Brunelleschi aprovechó cualquier oportunidad para poner en evidencia la incompetencia de su rival. Se fingía incluso enfermo en los momentos cruciales, de manera que Ghiberti tuviera que afrontar en solitario los problemas más difíciles. Afortunadamente, Ghiberti fue destituido en 1425 y Brunelleschi quedó como único responsable de la finalización de las obras.

El problema era de una dificultad sin precedentes, tanto desde el punto de vista de la ingeniería como de la estética. La forma en que lo resolvió Brunelleschi era todavía un misterio para Vasari, que escribió su biografía un siglo más tarde (1550). Vasari relata que los asombrados ciudadanos de Florencia, que deseaban desesperadamente que se construyera la cúpula de su catedral, recordaron la antigua fórmula romana. Tal vez, al igual que habían hecho los constructores del Panteón, deberían llenar de tierra la estructura para soportar la cúpula mientras se elevaba. Luego, esparcirían monedas al azar, lo que serviría de incentivo para que los niños desalojaran la tierra acumulada.

El ingenio de Brunelleschi les evitó tener que recurrir a este y a otros planes absurdos. El arquitecto florentino se ganó sobradamente su celebridad por la originalidad de su plan y por las máquinas que ideó para realizar el trabajo. El gran tamaño del espacio abierto, su altura y el estadio avanzado de la construcción cuando Brunelleschi se hizo cargo del trabajo fueron problemas que se añadieron a la dificultad normal que entrañaba construir una cúpula. El método habitual de construcción consistía en realizar primero un marco de madera (llamado cimbra) para soportar los ladrillos o las piedras mientras se colocaban. Cuando se insertaba en el centro la piedra angular en forma de cuña, se podía retirar la cimbra de madera. Entonces, las piedras quedaban unidas por efecto de la fuerza de la gravedad y la cúpula o el arco permanecían estables gracias a un constante empuje vertical. Pero el tamaño de la cúpula estaba limitado por la longitud y la resistencia de las vigas que se utilizaban para la cimbra, y era imposible encontrar árboles que permitieran construir la cimbra de una abertura de 41,9 metros de anchura. Y aunque se encontraran árboles de ese tamaño, el espacio era tan ancho que el peso de la madera rompería la cimbra antes de que se realizara el revestimiento de piedra.

En 1418 ya se había construido el tambor octogonal de piedra en el que se apoyaría la cúpula. Los ocho lados simétricos, delgados muros verticales, contenían ventanas circulares que completaban el diseño de la nave. Los muros del octógono se derrumbarían si recibían el empuje lateral de la cúpula. Pensados únicamente para sostener la cúpula, esos muros sólo podían soportar un empuje vertical. Por tanto, no cabía pensar en una solución gótica, una cúpula que ejerciera un empuje hacia el exterior y soportada por arbotantes, como los de Notre-Dame de París. Asimismo, los arbotantes romperían el diseño exterior de la catedral, en el supuesto de que se hubiera previsto en la estructura un lugar para apoyarlos, lo cual no ocurría. Por otra parte, el peso de una cúpula de hormigón como la del Panteón habría hecho que se desmoronaran los muros del tambor octogonal en la que se apoyaba. Brunelleschi no pudo, pues, dar rienda suelta a su gusto por los elementos romanos.

Las circunstancias obligaron a un renuente Brunelleschi a aceptar la idea de una cúpula apuntada, en el espíritu gótico. Contemplando el tambor octogonal sobre el que debía situar la cúpula, con sólo sus ocho fuertes apoyos angulares y los delgados muros entre ellos, Brunelleschi realizaría su construcción contando con esas limitaciones. Como era imposible disponer de la cimbra habitual, tenía que encontrar otra forma de soportar la estructura de piedra mientras se construía. Mediante el diseño de la cúpula de dos caparzones, uno interior y otro exterior, reduciría el peso de cada uno de ellos y, al mismo tiempo, realzaría la grandeza de la cúpula exterior. Levantaría una cúpula apuntada soportada en secciones, y con cada uno de los ocho lados del octógono sostenido por grandes nervios de piedra en los ángulos. En cada una de las secciones de piedra habría dos nervios de menor tamaño y una serie de arcos horizontales unirían los nervios de diferente tamaño. En 1425, Brunelleschi ya había elevado la cúpula hasta el punto en el que se combaba agudamente hacia el

interior y en ese momento la inexistencia de la cimbra planteó lo que parecía un problema insuperable.

Ahora tenía que aprovechar la libertad que había conseguido del comité encargado de la construcción para realizar cambios en los materiales y en los métodos, tal como lo exigían los trabajos. Para compensar la inexistencia de la cimbra, construyó la cúpula sobre hiladas horizontales en los soportes seccionales. Cada hilada estaba unida a la de debajo para soportar su propio peso y, asimismo, el anillo que quedaba por encima. Cuando Brunelleschi alcanzó la peligrosa curva de la cúpula hacia el interior tuvo que utilizar materiales distintos. Como la piedra que estaba usando podía resultar demasiado pesada para una estructura sin cimbra, siguió el ejemplo de los antiguos romanos, sustituyendo la piedra por el ladrillo y disponiendo los ladrillos en forma de espiga, tal como había visto en los edificios de Roma. La disposición de los ladrillos fue distinta para la cúpula interior y para la exterior, conforme progresaba el trabajo, reduciendo el grosor de los ladrillos a medida que se levantaba la cúpula. El resultado es un sistema celular, con un espacio cada vez mayor entre las capas, llegando a ser de dos metros en la parte superior. Para realizar tan excepcional trabajo, Brunelleschi hubo de inventar nuevas grúas para alzar la piedra y los ladrillos. Para que los trabajadores no perdieran tiempo en descender para comer, dispuso todo lo necesario para que se pudiera preparar la comida en el lugar de trabajo, sobre la cúpula.

El minucioso estudio que había hecho Brunelleschi de los antiguos arquetipos había dado sus frutos. Cuando las ocho secciones y las hiladas horizontales de ladrillo que las unían estuvieron terminadas, quedaba un óculo superior abierto en el remate, como en el Panteón. El óculo de la cúpula del Panteón, una sólida estructura de piedra artificial (hormigón) podía quedar abierta, pero los nervios de la cúpula de Brunelleschi tendían a abrir el anillo. Era necesario que existiera un pesado «freno decorativo» que presionara sobre los nervios y los mantuviera unidos en la parte superior. Esto explica el tamaño sorprendentemente grande de la linterna. En 1436, cuando la necesidad de construirlo se hizo evidente, se organizó un concurso para el diseño de ese «freno», que ganó Brunelleschi con su diseño de una linterna funcional de elegancia clásica. Su torre octogonal de elevadas ventanas arqueadas uniría los ocho nervios de la cúpula con los extremos de la linterna mediante una serie de ingeniosos arbotantes clásicos. Cada uno de los gráciles arbotantes estaba rematado por una ménsula clásica que terminaba la cúpula gótica con un inconfundible tributo a la antigüedad romana. El remate superior era una torreta cónica ondulada con un crucifijo que dominaba sobre un orbe imperial. ¡Qué símbolo más conciso de que el Renacimiento, según el aforismo de Émile Male, era la «Antigüedad ennoblecida por la fe cristiana»!

La construcción de la linterna comenzó en 1446, sólo unos meses antes de la muerte de Brunelleschi. Su diseño fue realizado por su amigo y discípulo Michelozzo (1396-1472) y todavía domina el paisaje florentino con un monumento a un gran

recreador.

Había otras innumerables formas de recreación, de dar nueva vida a los arquetipos. Giotto encontró su propia forma insuflando humanidad a la Madonna, a Cristo en la cruz, a las narraciones bíblicas y a las historias de los santos. Brunelleschi, por su parte, recurrió a los antiguos romanos para remodelar los edificios de Florencia. León Battista Alberti (1404-1472), prototipo del «hombre universal» del Renacimiento, consiguió su fama dando una nueva actualidad a Vitrubio. Hijo ilegítimo de una adinerada familia de comerciantes que había sido exiliada de Florencia por sus rivales, Alberti nació en Génova, donde su padre administraba los intereses familiares. De niño vivió con su familia en Venecia hasta que fue enviado a un internado en Padua, donde recibió una sólida educación clásica en latín. Precoz estilista latino, a los veinte años Alberti escribió una comedia que los expertos confundieron y publicaron como si se tratara de una auténtica obra romana. A la muerte de su padre, sus parientes expoliaron su herencia y hubo de trasladarse a Bolonia totalmente arruinado. En 1428, una vez revocado el exilio familiar, se trasladó a Florencia, donde utilizó su versátil talento para ampliar el Renacimiento florentino. Una dispensa papal le permitió, a pesar de su condición de hijo ilegítimo, ordenarse como sacerdote, lo que le proporcionó un medio de vida estable. Disfrutaba de dos beneficios *in absentia* en Toscana mientras vivía todavía en Roma, donde entró al servicio del papa, pero fue un clérigo nada santurrón.

El papa Eugenio IV introdujo a Alberti en la galaxia florentina que formaban Donatello, Ghiberti y Brunelleschi, que ampliaron el ámbito de sus intereses a las artes y las ciencias. Al regresar a Roma en 1447, se convirtió en el consejero del papa Nicolás V (1447-1455) en materia arquitectónica para la renovación urbana y la restauración de iglesias. Sin embargo, continuó en estrecho contacto con sus amigos de Florencia, donde sus intereses literarios constituían un complemento perfecto de los de Brunelleschi en el ámbito de la ingeniería. En contraste con el pragmático Brunelleschi, que descubrió cómo los romanos habían encajado las piedras angulares y dispuesto los ladrillos, la pasión de Alberti eran las matemáticas, materia en la que su padre le había ejercitado. Nunca dejó de interesarle el orden racional de las cosas: las relaciones de las dimensiones de las columnas y arquivoltas, el «orden» en la lengua italiana, que dignificó con la primera gramática, la «ciencia» de la criptografía, campo en el que aportó las primeras tablas de frecuencia conocidas... o el diseño de una gran ciudad.

Al igual que Brunelleschi, Alberti embelleció los palacios de su época con columnas, frontones y cornisas de los templos y foros antiguos. Siguiendo el estilo del Coliseo, su obra clásica para los grandes comerciantes de la época fue el palacio Rucellai de Florencia (1446-1451), de tres pisos, construcción en la que dio a un palacio de piedra con la estructura de una fortaleza una elegancia clásica, con pilastras según los órdenes arquitectónicos romanos. La iglesia cristiana en su época, una nave central con dos naves laterales de menor altura, planteaba un problema

estético por lo que respecta a la fachada. El arco de Constantino en Roma, con sus tres arcadas, sugirió a Alberti una solución que adoptó para el Tempio Malatestiano de Rimini (c. 1446) y para la iglesia de Sant'Andrea en Mantua (1470).

El interés de Alberti por la arquitectura aumentó paralelamente a su pasión por las antigüedades romanas. En Ferrara construyó un arco triunfal en miniatura para los Este, para que albergara la estatua del padre de Leonello. Cuando Leonello le instó a racionalizar la arquitectura «purificando» el texto de Vitrubio, Alberti se dedicó con entusiasmo a ese proyecto. En 1443, estudió en la corte papal los restos romanos y luego asesoró al ambicioso papa Nicolás V sobre la reconstrucción de San Pedro y el palacio del Vaticano. El interés que sentía Alberti por los temas romanos le indujo a intentar reflotar las antiguas galeras en el lago Nemi, cuestión sobre la cual escribió un tratado.

El talento y la experiencia capacitaban a Alberti para ofrecer a los arquitectos renacentistas una biblia con su recuperación de Vitrubio, cuyo *Diez libros de arquitectura* no había sido olvidado, aunque se hallaba en paradero desconocido. Pero hacia 1415, Poggio Bracciolini (1380-1459), incansable buscador de textos clásicos, encontró afortunadamente un manuscrito de la obra de Vitrubio, que Alberti sería el primero en utilizar. Siguiendo a Vitrubio, Alberti escribió su propia obra en latín, a la que dio el título de *De re aedificatoria*, que sería el manual clásico de arquitectura durante varios siglos. Para preservar el sabor romano, Alberti llamaba a las iglesias «templos», donde la gente veneraba a «los dioses», expresión con la que naturalmente se refería a Dios, Cristo y los santos. Terminado y dedicado al papa Nicolás V en 1452, fue publicado por su hermano Bernardo en Florencia en 1485, trece años después de su muerte.

El libro de Alberti, profusamente traducido, perduró como guía moderna para recrear la arquitectura clásica que Vitrubio había canonizado. Alberti dio una nueva coherencia a los cinco órdenes clásicos, estudió los materiales y diseños de muros, puentes, castillos y conducciones de agua, así como de las casas, adecuadas a las diferentes clases sociales, y finalmente presentó un plano urbano. Con ortodoxia pitagórica explicó la relación de las proporciones arquitectónicas con las armonías musicales, insistiendo en que la belleza no era una cuestión de gusto personal, sino que estaba regida por las matemáticas y la razón. Era necesario distinguir la belleza de la mera ornamentación, respecto de la cual puso, extrañamente, como ejemplo la columna. Mostraba así cuánto se había alejado de los antiguos romanos.

Vitrubio poseía una capacidad inagotable de pervivencia. Hacia 1530, un excéntrico y adinerado erudito, el conde Gian Giorgio Trissino (1479-1550), de Vicenza, en el norte de Italia, decidió llevar a cabo la reconstrucción de su villa de acuerdo con los principios del estilo clásico. Fanático seguidor de Vitrubio, en esa villa albergaría una especie de academia monástica, a la que acudirían discípulos que estudiarían matemáticas, música y filosofía según un plan vitrubiano. Entre los maestros canteros que trabajaban la piedra en su villa se encontraba el inteligente y

joven Andrea di Pietro della Gondola, a quien adoptó como discípulo y bautizó con el nombre de Palladio, por el nombre de Palas Atenea. Palladio (1508-1580) no decepcionó a su protector, pues se convirtió en apóstol del purismo en el renacimiento de la arquitectura clásica. Aportó la guía clásica para las antigüedades de Roma (*Le antichita di Roma*, 1554) y reconstruyó edificios romanos para las ilustraciones de una nueva edición veneciana de la obra de Vitrubio (1556). A continuación, en 1570, Palladio publicó sus *Cuatro libros de arquitectura*, tomando «a Vitrubio por mi maestro y guía», ajustándose a las armonías pitagóricas actualizadas en los intervalos musicales utilizados en la época de Palladio. Las recreaciones clásicas de Palladio inspirarían la arquitectura de Iñigo Jones en Inglaterra y la arquitectura georgiana en Norteamérica, donde lo «palladiano» sería no sólo un estilo sino un culto, del que Thomas Jefferson fue un discípulo devoto.

Los misterios de la luz: del paseo a la ventana

La elegante conquista del espacio por parte de Brunelleschi, con su cúpula para la catedral de Florencia, dio nueva vida a los métodos de construcción de los pueblos antiguos. Al mismo tiempo, Giotto y otros pintores investigaban una nueva forma de conquistar el espacio, traduciendo el mundo tridimensional a las dos dimensiones de sus frescos y sus tablas. También ellos darían una nueva intensidad a la gloria de sus dios. Mientras que el arquitecto trabajaba con la madera y la piedra, el recurso del pintor era un fenómeno elusivo, incluso misterioso. En la creación, Dios dijo: «Hágase la luz», y las modalidades de la luz serían la clave de cómo Dios difundía su gracia. Hemos visto que la luz fue una clave y un símbolo en la teología «ascendente» y la arquitectura gótica de la luz de Suger en Saint-Denis. El franciscano Roger Bacon (1220-c. 1292) había afirmado en su tratado enciclopédico que escribió hacia 1260, «cómo brillaría la belleza inefable de la sabiduría divina y se obtendrían infinitos beneficios» si «se situara ante nuestros ojos... definida por formas geométricas... mucho mejor de lo que podría expresarlo la mera filosofía». En esta búsqueda moderna de la geometría de la luz, Brunelleschi y Alberti desempeñarían un papel heroico y su técnica de captar el espacio dominaría la pintura occidental durante varios siglos.

Fueron ellos los que redescubrieron los principios de la perspectiva lineal. Los griegos utilizaban el escorzo en los vasos del siglo v a. C. y los pintores helenísticos creaban ilusiones de profundidad. Vitrubio definía la escenografía como «el desvanecimiento del frente y de los lados y la correspondencia de todas las líneas con el punto de fuga, que es el centro de un círculo». Agatarco de Samos (siglo v a. C.), que pintó una «escena» para una tragedia de Esquilo en la época de la guerra del Peloponeso (y que a raíz de ello fue contratado por Alcibíades para que decorara su casa), escribió un libro básico sobre la perspectiva. Seguido luego por Demócrito y Anaxágoras, «marcando un centro en un lugar señalado, es preciso que las líneas

respondan según una ley natural a la dirección de la vista y a la propagación de los rayos, para que unas imágenes determinadas de una cosa indeterminada representen en las decoraciones de un escenario el aspecto de edificios, y que objetos que están pintados sobre planos parezcan alejarse en unos sitios y aproximarse en otros». Aunque en la práctica los antiguos nunca dominaron con gran precisión la perspectiva derivada geoméricamente de Brunelleschi y Alberti, pinturas murales del final del periodo helenístico y de la época romana procedentes de Pompeya y de una casa en el Palatino muestran que habían llegado a dominar una técnica ilusionista y que había sobrevivido.

Pero de alguna forma, el dominio de la perspectiva y la idea de la existencia de un punto de fuga desaparecieron en la Edad Media en un raro ejemplo de pérdida de una técnica bien desarrollada. Dominados como estamos por las vistas gráficas en perspectiva, difícilmente recordamos los argumentos de los filósofos contra esa forma de ver el mundo «en perspectiva». Platón, que tenía su forma particular de enfocar todas las cosas, manifestaba su rechazo de ese «engaño» de los sentidos que Vitrubio ensalzaba como una forma de realizar una «representación fiel de la apariencia de los edificios en un escenario pintado». Si dos objetos o dos personas eran realmente del mismo tamaño, afirmaba Platón, el artista honesto debía representarlas así en su pintura y no pintar una más pequeña que otra simplemente porque se ve desde una distancia mayor. Lamentándose por ese drástico sentido «innovador» de los pintores que utilizaban la perspectiva, ensalzaba el arte egipcio porque no la conocían. En Egipto, afirmaba, «no se permite a ningún pintor o artista que realice innovaciones... y que prescinda de las formas tradicionales e invente otras nuevas». El resultado era que los métodos tradicionales habían sobrevivido inalterados durante «diez mil años... y, sin exagerar, sus pinturas y esculturas no son en absoluto mejores ni peores que las obras de la actualidad». También Plotino elogiaba la honestidad absoluta del arte egipcio, en el que todos los objetos se representaban en sus proporciones reales, no empuñados para provocar la ilusión de la distancia.

Las razones por las que durante la Edad Media se perdió la perspectiva son oscuras, pero su redescubrimiento está bien documentado. No fue obra de un teórico, sino del pragmático e inventivo Brunelleschi. Su primer biógrafo, el cordial Antonio Manetti (1423-1491), escribió sólo algunos años después de la muerte de Brunelleschi, ensalzándolo como «el redescubridor o inventor» de lo «que los pintores llaman en la actualidad perspectiva, porque forma parte de la ciencia que aspira a establecer de forma clara y racional las diferencias de tamaño que los hombres observan en los objetos lejanos y próximos, como edificios, llanuras, montañas y paisajes de todo tipo, y que atribuye a las figuras y a otras cosas el tamaño adecuado que corresponde a la distancia en la que aparecen». Manetti le atribuía las normas a las que los artistas se habían ajustado desde entonces.

Para su extraordinario experimento, Brunelleschi utilizó únicamente una pequeña tabla de unos treinta centímetros de lado y un espejo del mismo tamaño. En la tabla

había pintado en perspectiva una imagen del baptisterio que se levantaba frente a la catedral de Florencia, tal como se veía desde el interior de la puerta central de la catedral. Cubrió con plata bruñida la parte que representaba el cielo para reflejar el paso de las nubes. Brunelleschi practicó entonces en el cuadro un pequeño agujero frente a la posición de sus ojos desde el lugar que ocupaba en el interior de la catedral. El agujero era del tamaño de una lenteja en la parte pintada, pero de mayor tamaño en el reverso, para poder apoyar el ojo contra él y mirar a través.

El espejo que necesitaba para su experimento —exactamente del mismo tamaño que la tabla pintada— sólo podía conseguirse desde fecha reciente. En efecto, en la Edad Media, las mujeres elegantes llevaban en el cinturón espejos redondos portátiles en fundas ornamentadas de marfil y plata, y el espejo (*speculum*) era una de las metáforas medievales preferidas. Pero sólo a principios del siglo XIII se desarrolló la tecnología que permitía realizar un soporte de plata o plomo para el cristal, lo que finalmente posibilitó fabricar espejos planos de gran tamaño. Los vidrieros venecianos prosperaron comercializándolos a comienzos del siglo XIV.

El propio Dante se sentía fascinado por la geometría divina de la luz observada en los espejos. Cuando alcanzó el noveno cielo del Paraíso (el *Primum Mobilé*), se apartó de Beatriz para contemplar a Dios como un punto no dimensional de luz rodeado por nueve esferas brillantes formadas por la jerarquía de los ángeles:

Como el cirio que le está alumbrando
detrás, en el espejo advierte el fuego
quien no lo ve ni en él iba pensando,
y, por ver si de verdad le dice, luego
se vuelve al vidrio y ve que éste concuerda
cual de la nota y el compás el juego;
que hice igual mi memoria bien recuerda
cuando miré a los ojos admirados
a los que Amor me prende con su cuerda ...

En el Purgatorio, deslumbrado por la luz del sol reflejada, hace patente la simetría de Dios:

Como cuando del agua o del espejo
el rayo salta hacia la opuesta parte,
y el modo de subir es muy parejo
al de bajar, haciendo que se aparte
del caer de la piedra el mismo trecho,
según demuestran experiencia y arte;
así me pareció que había hecho
esa luz que me había golpeado,
y el rostro no le tuve ya derecho.

Esta magia del espejo inundaría siglos más tarde los salones de Versalles.

Brunelleschi, provisto de su pequeña tabla pintada y de su espejo, realizó su extraordinario experimento sobre la perspectiva en la plaza de la catedral de

Florenia en un día de 1425. Bajo el pórtico de la catedral y situado frente al baptisterio, colocó contra su ojo la parte sin pintar de la tabla y miró a través del agujero. Con la otra mano sostuvo el espejo proyectado hacia la parte pintada. «Cuando uno lo contemplaba —afirma Manetti—, la plata bruñida..., la perspectiva de la plaza y la fijación del punto de visión hacían que la escena resultara absolutamente real. He tenido el cuadro en mis manos y lo he visto muchas veces, por lo cual puedo atestiguarlo». El «punto de visión» de Brunelleschi era el «punto de fuga» perspectivo. Inspiró a otros artistas a diseñar sus representaciones pictóricas en torno a un punto de fuga, pero Manetti insiste en que ninguno lo hizo como Brunelleschi. Paolo Uccello (1397-1475), absolutamente fascinado por la técnica de la perspectiva, recurrió a la ayuda del matemático Toscanelli, y la aplicó con gran habilidad en la escena de la *Batalla de San Romano* (que se halla en la actualidad en la National Gallery de Londres), así como en el *Diluvio*, de Santa María Novella de Florenia, y en numerosos esbozos. Estaba hasta tal punto absorto en el estudio de la perspectiva que se decía que no hacía otra cosa que dibujar esbozos en perspectiva y que no se detenía ni siquiera para comer. Cuando le llamaba su mujer, Uccello contestaba: «¡Qué dulce es la perspectiva!». El placer de la perspectiva no fue pasajero y otros pintores posteriores del Renacimiento disfrutaron del deleite que producía.

Giotto y otros ya habían encontrado anteriormente su propia forma de captar el espacio. Pero Brunelleschi había inaugurado una geometría pública de la perspectiva. Afortunadamente, su joven amigo León Battista Alberti fue el perfecto complemento del genio pragmático de su mentor. ¿Qué habría sido del experimento de Brunelleschi de no haber tenido a su lado a un artista con conocimientos matemáticos y talento literario?

Por fortuna, también, Alberti era un hombre de amplia formación cultural, con una buena educación clásica y conocedor de la larga tradición de obras occidentales sobre la óptica. El tema de la luz y de cómo llegaba hasta el ojo había fascinado a científicos y filósofos, antiguos y modernos, lo cual hace aún más notable el hecho de que durante la Edad Media desaparecieran las técnicas de la perspectiva. Entre sus antiguos exponentes, además de Vitrubio (c. 25 a. C.), hay que mencionar a Euclides (c. 300 a. C.), cuya obra pionera, *Óptica*, aspiraba a definir los rayos visuales rectilíneos; Ptolomeo, cuya *Óptica* (c. 140 d. C.) había aplicado los principios de Euclides a las leyes de la refracción, y cuya *Geografía* proyectó la forma esférica de la Tierra en un mapa bidimensional del mundo; Galeno (c. 175 d. C.), cuya fisiología errónea del ojo estuvo vigente durante siglos, y, tal vez el más importante, el gran científico árabe Alhazen (c. 1000 d. C.), cuyo tratado apuntaba una atractiva teoría mecanicista de la vista. Más tarde, el *Opus Majus* de Roger Bacon (c. 1260) constituyó un compendio de gran valor. Un emprendedor arzobispo de Canterbury, John Pecham (c. 1230-1292), escribió el tratado *Perspective Communis* (c. 1270), de gran popularidad, que conciliaba las ideas de sus predecesores y que dominaría el

campo de la óptica europea durante el Renacimiento. Lo que quedaba por hacer era centrar todos estos conocimientos en las necesidades del artista.

Esto fue precisamente lo que aspiraba a hacer el tratado *Della Pittura* (1436), que Alberti dedicó a Brunelleschi. Al definir las matemáticas divinas de la perspectiva, estableció la profesión del pintor en el universo del saber humanista. Ahora, el arte no se ocuparía únicamente de simples opiniones, sino de *certezze* (verdades). Esta obra ejercería para los pintores el mismo papel de guía que la de Vitrubio cumplía para los arquitectos. No es una simple revisión de textos antiguos, ni tampoco un libro de recetas, sino la primera obra conocida que relaciona la tarea del artista con las leyes de la óptica y sitúa, por tanto, al pintor por encima del artesano. El pintor se convirtió, así, en artista, por practicar un arte liberal.

El tratado de Alberti, que contaba entonces treinta y cinco años, no sólo transformó la visión del pintor, sino también su profesión. El cuadro dejó de ser una superficie decorativa en la que se exhibían objetos para convertirse en un espacio pictórico que contenía los objetos. Dado que Alberti explicaba cómo los objetos del cuadro debían disminuir de tamaño en proporción directa con la distancia del espectador, su «perspectiva artificial» creó un espacio tridimensional en una superficie bidimensional. Para Alberti y para sus seguidores la pintura se convirtió en una ciencia del espacio.

Otros pintores anteriores habían comenzado con el mobiliario, pero Alberti dedicó su atención a la habitación. Su geometría perspectiva declaró la independencia del espacio:

Ante todo, en la superficie que voy a pintar, trazo un rectángulo del tamaño que deseo, que considero como una ventana abierta a través de la cual se ve el tema que ha de ser pintado, y decido el tamaño que deseo dar a las figuras que voy a pintar... Entonces, establezco un punto en el rectángulo en el lugar que deseo, y [como] ocupa el espacio en el que incide el rayo central, lo llamo punto central [o de fuga]. Ese punto central no debe de estar por encima de la altura del hombre que se ha de representar en el cuadro. Después de situar el punto central, trazo líneas desde él hacia cada una de las divisiones de la base. Esas líneas muestran cómo los volúmenes transversales sucesivos cambian visualmente hasta una distancia casi infinita.

Alberti concebía el plano pictórico como la intersección de una pirámide visual. Su vértice se halla en el ojo y la base en los objetos representados, y su espacio se extiende a través de planos sucesivos hasta el punto de fuga, donde convergen todos los planos (ortogonales). Una línea horizontal a través del punto de fuga define el horizonte. Alberti se ayudaba estableciendo y mirando a través de un *velo*, o red cuadriculada, que Durero y otros utilizaron posteriormente para ayudarse a captar la perspectiva artificial. Este espacio matemáticamente homogéneo dio una nueva unidad y coherencia a cualquier cuadro.

Aunque estos procedimientos pueden parecer oscuros al profano moderno, resultaban sumamente sencillos para los pintores contemporáneos de Alberti, que utilizaron cada vez más esta fórmula para definir el espacio que ocupaba su

composición pictórica. Así como la arquitectura de Saint-Denis revelaba a los fieles el misterio divino de la luz a través de los muros transparentes, la geometría perspectiva de Alberti del espacio ocupado por la luz revelaba la simetría divina del mundo visible. Como explicaba el ascético obispo de Florencia, san Antonio (1446-1459), las leyes de la óptica mostraban el procedimiento que aplicaba Dios para difundir su gracia (*lux gratiae*) a través del universo. La ciencia de la perspectiva, al convertir a los pintores en filósofos, había creado un octavo arte liberal; y el artista, en su condición de intérprete del orden divino en el universo visible, adquirió la dignidad del científico. Toscanelli (1397-1482), el polifacético cosmógrafo florentino cuyos mapas guiaron a Colón y cuyo reloj de sol adornó la cúpula de la catedral de Florencia, calificaba a Brunelleschi de «un nuevo san Pablo». Por su parte, Alberti, entusiasmado por las matemáticas del espacio y de la luz, consideró que el pintor se había convertido «casi en otro Dios», un narciso que veía su propia belleza reflejada en la naturaleza.

El joven Masaccio (1401-1428) asombraba ya a los florentinos con su ilusión perspectiva de una capilla vista a través del muro de Santa María Novella; y los procedimientos matemáticos de Alberti despertaron el interés y el entusiasmo por la perspectiva. La insuperable elegancia y el color del discípulo de Domenico Veneziano, Piero della Francesca (c. 1420-1492) nos inducen a olvidar su extraordinaria contribución al matrimonio de la ciencia y el arte. Al parecer, ya en edad avanzada Piero abandonó la pintura para escribir su tratado *De prospectiva pingendi* (c. 1474-1482). Apoyándose en las técnicas de Alberti aspiraba a demostrar la geometría suprema de la naturaleza. Los numerosos aspectos de la naturaleza, escribió, eran mejor captados por el ojo si se expresaban en formas geométricas sencillas. No es sorprendente que los cubistas del siglo xx le consideraran su profeta. Muchos siglos antes de ellos había anticipado el precepto de Cézanne de que «en la naturaleza todas las formas se basan en el cilindro, la esfera y el cono». Sin embargo, Cézanne iniciaría una revisión y aplanamiento del espacio pictórico del pintor.

Cuando a Alberti se le ocurrió describir la superficie en la que pintaba el artista como «una ventana abierta a través de la cual contemplo lo que allí se pintará», estaba proclamando un nuevo poder del pintor moderno para captar el espacio e imponer un punto de vista personal en el espacio que creaba. Pero confesaba también una limitación al insistir en que la perspectiva se producía únicamente desde un punto de vista. ¿Existe mayor «realismo» en la visión perspectiva moderna que en los cuadros «ingenuos» de una época anterior? ¿O se trata tan sólo de sustituir el paseo por la ventana?

Representaciones pictóricas anteriores como el conocido fresco de la Loggia del Bigallo en Florencia (c. 1350) mostraban los edificios de la ciudad como los habría visto una persona que paseara entre ellos. Ninguno de ellos se mostraba de un tamaño menor porque se hallara a mayor distancia. Esas visiones pre-perspectivas daban un sentimiento táctil del conjunto apiñado de edificios de una ciudad medieval. Ese

sentimiento se perdió en el espacio homogéneo de una visión perspectiva. La visión del paseante era más íntima. Pero Alberti y sus seguidores produjeron una poderosa persistencia de la visión de un artista mirando a través de su ventana. La «perspectiva artificial» del artista dominaría el arte occidental hasta el siglo xx. Había aportado el poder de sustituir las sensaciones variadas de los peatones en el paisaje por la visión única de un artista y, por ende, también, un misterioso poder para sustituir la experiencia por el arte.

Soberano del mundo visible

La perspectiva de Alberti ofrecía solamente el marco: «una ventana abierta a través de la cual contemplo lo que allí se pintará». Al llenar ese espacio el artista se convirtió en soberano de todo el mundo visible. En una historia que relata en sus cuadernos de notas, Leonardo da Vinci (1452-1519) defiende con ardor la supremacía del artista. Al parecer, el rey Matías de Hungría (1443-1490) recibió dos regalos el día de su aniversario. Un poeta compuso un libro de poemas para la ocasión y un pintor le llevó un retrato de su amada. El rey cerró en el acto el libro del poeta y, volviéndose hacia la pintura, fijó su mirada en ella. Muy indignado, le dijo entonces el poeta: «¡Oh, rey!, lee; lee y sentirás algo de mayor sustancia que una muda pintura». Entonces, el rey replicó: «Aquella no contenta al espíritu del oyente o del contemplador, tal como las proporciones de las hermosísimas formas que componen las divinas bellezas de este rostro que tengo ante mis ojos, las cuales, reunidas todas en un único acorde, me dan tanto placer por su divina proporción». Y preguntó: «¿Qué está más cerca del hombre: el nombre del hombre o la imagen del hombre?». «La pintura, la cual sólo comprende las obras de Dios, es más digna que la poesía, la cual sólo comprende las embusteras ficciones de las acciones humanas».

La pintura, pues, era por derecho propio una de las artes liberales porque «no atiende a las meras obras de la naturaleza, sino a infinitas que ésta nunca creó». «El ojo... la ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de la forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la naturaleza. El oído es la segunda, el cual se ennoblece por contar las cosas que el ojo ya vio». Los grandes pintores regalan sus ojos con la naturaleza, pero después del imperio romano los pintores sólo imitaban a otros pintores, hasta que, según explica Leonardo, Giotto el florentino «no sintiéndose satisfecho con imitar las obras de su maestro Cimabue, y habiendo nacido en las montañas y en la soledad habitada sólo por cabras y otros animales similares, y guiado por la naturaleza en sus realizaciones artísticas, comenzó por dibujar sobre las rocas los movimientos y actitudes de las cabras de su rebaño».

«Saber ver» (*saper vedere*) se convirtió en el objetivo de la obra de Leonardo, el lema de su arte y de su ciencia.

Quien pierde la vista, se priva de la visión y belleza del universo y puede ser comparado al que

encerrado queda en un sepulcro donde aún laten la vida y el movimiento. ¿No ves tú entonces que el ojo abarca la belleza del mundo todo? Él es señor de la astrología; él crea la cosmografía; él todas las humanas artes guía y endereza, y empuja al hombre hacia las distintas partes del mundo; él es príncipe de las matemáticas y sus ciencias son acertadísimas; ha medido las distancias y magnitudes de las estrellas; ha descubierto los elementos y sus posiciones; ha predicho las cosas futuras por el curso de las estrellas; él ha engendrado la arquitectura, la perspectiva y la divina pintura. ¡Oh, excelentísimo entre todas las restantes cosas creadas por Dios! ¿Qué alabanzas podrían dar la medida de tu nobleza? ¿Qué pueblo, qué lenguas podrían describir con tino tu verdadera operación?

Leonardo creó su imperio del ojo contando con las ventajas de una niñez en la campiña toscana, un aprendizaje afortunado y la ausencia de prejuicios de tipo libresco. Hijo ilegítimo de un próspero notario florentino, Leonardo nació en la propiedad campestre de su padre en Vinci, en las proximidades de Florencia. Su madre, Caterina, era probablemente una campesina. El padre de Leonardo sólo tuvo hijos con las esposas de su tercer y cuarto matrimonios. Por su parte, Leonardo creció en la casa de su padre como si hubiera sido un hijo legítimo. Según cuenta Vasari, en una ocasión en que un vecino le pidió que pintara un dragón en un escudo, «fue a una habitación donde tenía sus lagartos, grandes y pequeños, grillos, serpientes, mariposas, saltamontes y murciélagos» y basándose en todos ellos pintó «una criatura grande y fea». El joven Leonardo compraba pájaros enjaulados en el mercado y cuando llegaba a su casa los ponía en libertad. Uno de los recuerdos de su infancia, que recoge en su cuaderno de notas (punto de partida de las especulaciones de Freud acerca del artista) se refería a la ocasión en que «mientras yacía en mi cuna, descendió sobre mí un milano real, me abrió la boca con la cola y me golpeó numerosas veces con la cola entre mis labios. Éste parece ser mi destino».

Cuando Leonardo se trasladó a la ciudad con su padre, su educación fue escasa y convencional: el aprendizaje de la lectura y la escritura del italiano de la Toscana y los elementos básicos de la aritmética. Si su padre hubiera sido de clase social elevada y si Leonardo hubiera demostrado tener aptitudes académicas, podría haber sido enviado a la Universidad de Florencia, donde habría estudiado en libros latinos y le habrían preparado para una profesión erudita. En lugar de ello, fue aprendiz en el taller del famoso pintor y escultor Andrea del Verrocchio (1435-1488), y durante doce años adquirió la educación práctica para la que su temperamento le había dotado. Al estudio de Verrocchio acudían los grandes artistas del momento: Botticelli, Perugino y Pollaiuolo. Leonardo, después de ser admitido en el gremio de pintores en 1472, continuó en el taller.

Cuando el maestro Verrocchio asignó al joven Leonardo la tarea de pintar el ángel en su cuadro *Bautismo de Cristo, Madonna con el Niño*, el aprendiz cumplió tan bien su tarea que, según Vasari, «Andrea no volvió a pintar, indignado por el hecho de que un muchacho supiera más de arte que él». Una leyenda similar había circulado respecto a Cimabue y su alumno Giotto, y se contaría también en relación con Francia y Rafael (1483-1520). También circularía esa historia con respecto a Picasso y su padre, que era también su maestro. «Triste discípulo es aquel —escribiría más

tarde Leonardo en su cuaderno de notas— que no aventaja a su maestro». En 1477, Leonardo, que tenía entonces veinticinco años, sostenía su propio estudio gracias a los encargos que recibía. ¿Sería Verrocchio, como afirman algunos, el Juan Bautista de Leonardo? ¿No fue Leonardo una de las obras maestras de Verrocchio?

La escasa erudición de Leonardo junto con su larga preparación en el taller ayudan a explicar la desconfianza que manifestó durante toda su vida hacia los conocimientos librescos y los comentaristas escolásticos. Se sentía a gusto entre artesanos e ingenieros. En 1482, cuando Leonardo contaba treinta años de edad, Lorenzo de Médicis (el Magnífico) le encargó que entregara a Ludovico Sforza, duque de Milán, un arpa de plata con la forma de la cabeza de un caballo, de la que Leonardo era un adepto tañedor. Leonardo permaneció en Milán durante dieciocho años, desde los treinta hasta los cuarenta y ocho años. No está claro por qué Lorenzo, celoso patrón y perspicaz para juzgar el talento, no intentó hacerle regresar. Tal vez Leonardo, el científico-artista-ingeniero, prefería el espíritu emprendedor del Milán de los Sforza a la contaminación neoplatónica del círculo de los Médicis en Florencia. Esos años transcurridos en Milán se cuentan entre los más productivos de su vida, como pintor y organizador de fiestas en la corte y de bodas aristocráticas, lo cual le dejaba tiempo también para dedicarlo a su interés por la anatomía, la biología, las matemáticas, la física y la mecánica. Como afirmaba el propio Leonardo, sus estudios le indujeron a diseccionar unos treinta cadáveres. Disfrutaba de la compañía estimulante de otros sabios y llenaba sus cuadernos de notas con temas para tratados que nunca escribiría, mientras que al mismo tiempo realizaba para los Sforza planos de armas fantásticas y grandes proyectos de arquitectura militar y de ingeniería hidráulica.

Cuando los franceses ocuparon Milán en 1499, el duque se exilió y Leonardo abandonó la ciudad. Tras una breve estancia en Mantua, donde pintó un retrato que le habían encargado, y en Venecia, donde proyectó las defensas de la ciudad contra los turcos, regresó a Florencia. Los seis años que pasó allí se vieron interrumpidos por un viaje al servicio de Cesare (c. 1475-1507), representante típico de la familia de los Borgia, que estaba al frente del ejército de su padre, el papa Alejandro VI, para reconquistar los estados papales de la Romaña y de las Marcas. La ciudad de Florencia contrató a Leonardo como ingeniero en la guerra contra Pisa y le encargó que pintara un gran mural para el Palazzo della Signoria, mientras proseguía sus experimentos científicos.

Reclamado en Milán en 1506 por su nuevo dueño, el rey de Francia, Leonardo pasó allí los siete años siguientes, enfrascado en proyectos relacionados con la arquitectura, la escultura, la ingeniería, la anatomía y la ilustración científica y dedicando muy escaso tiempo a la pintura. Cuando los franceses fueron expulsados de Milán en 1513, fue invitado a trasladarse a Roma y su protector florentino Giuliano de Médicis, hermano del nuevo papa, León X, le proporcionó un estudio en el Belvedere, en el Vaticano. Aunque no consiguió nunca los encargos del papa que

esperaba, Leonardo prosiguió sus estudios científicos y estudió y organizó el escenario romano. Después de tres años solitarios y frustrantes, en enero de 1517 aceptó la invitación de Francisco I (1494-1547; reinó de 1515 a 1547), que tenía a la sazón veintitrés años, para trasladarse a Francia. En ese país vivió sus tres últimos años, cerca del palacio de verano del monarca en Amboise, en el Loira, acompañado de su discípulo preferido, Francesco Melzi, en un pequeño palacio campestre. Detentaba el cargo de «Premier Peintre, architecte et méchanicien du Roi», pero el monarca sólo acudía a él para conversar y para que le asesorara. La etapa de Leonardo en Francia no fue muy productiva. Organizó las fiestas de la corte, prosiguió sin desmayo sus estudios científicos y realizó sus últimos dibujos apocalípticos.

De los múltiples misterios que rodean a Leonardo da Vinci ninguno más notable que la desproporción entre el número de las obras que completó y la magnificencia de su reputación. El respeto que sentimos hacia Leonardo lo es tanto por lo que era como por lo que hizo. Su trayectoria fue errante y desordenada, de hecho no tuvo nunca una trayectoria. Sus esfuerzos y sus obras se dispersaron entre Florencia, Milán, Venecia y Roma en una larga búsqueda de mecenas durante toda su vida. A diferencia de Dante, no tuvo una pasión femenina y tampoco hizo gala de lealtad hacia una ciudad, como fue el caso de Giotto, Dante o Brunelleschi. Tampoco fue un devoto de la Iglesia o de Cristo. Aceptó de buen grado encargos de los Médicis, los Sforza, los Borgia o los reyes franceses, de los papas y de sus enemigos. Carecía del sentido mundano sensual de Boccaccio y de Chaucer, de la imprudencia de Rabelais, de la piedad de Dante y de la pasión religiosa de Miguel Ángel.

Los voluminosos y desordenados cuadernos de notas que escribió de su propio puño y letra desorientan en la misma medida que explican. Prácticamente no contienen información alguna acerca de sus sentimientos personales. No figura en ellos palabra alguna de amor hacia una mujer, ni hacia un hombre. La muerte de su padre la recoge de una forma absolutamente escueta: «El viernes, 9 de julio de 1504, murió mi padre, Ser Piero da Vinci, notario en el Palazzo de Podestá; tenía ochenta años; deja diez hijos y dos hijas». Ningún otro artista ha dejado un registro tan completo de sus pensamientos y, sin embargo, ha dicho tan poco acerca de sí mismo. Las tres mil quinientas páginas de escritura apretada de sus cuadernos de notas que se han conservado son aproximadamente tan sólo la cuarta parte de las que dejó a su muerte. Se han desorganizado cuadernos enteros y por todo el mundo aparecen ahora hojas sueltas. Algunos de los diecinueve cuadernos de notas que se conservan eran de pequeño tamaño y Leonardo los llevaba consigo para realizar anotaciones ocasionales, mientras que otros eran folios de gran tamaño.

Comenzó a escribirlos cuando sólo tenía treinta años. «Será ésta una recopilación sin orden... con la esperanza de ordenarlos más adelante... según los temas de que se ocupan», explica al inicio de un volumen que comenzó a escribir en 1508. «Creo que antes de terminarlos tendré que repetir lo mismo varias veces, y, por tanto, no me

censuras, lector, porque los temas son muchos y la memoria no puede retenerlos y decir: “no escribiré esto porque ya lo he escrito antes”». Cuando murió, dejó sus documentos a quien había sido su amigo durante toda la vida, Francesco Melzi, quien compiló sus escritos en fragmentos distintos. Uno de ellos sería el *Tratado de pintura*.

Si bien la mayor parte de su escritura es clara y legible si se contempla en un espejo, casi todas sus notas están escritas en escritura de espejo, «al revés». Dado que probablemente Leonardo era zurdo, esta forma de escribir debía de resultarle natural. Difícilmente le permitiría mantener en secreto su contenido o engañar a los censores, pues sus textos se hallaban copiosamente ilustrados. Tal vez Leonardo sólo deseaba poner dificultades a quien osara leer sus notas privadas. ¿O se trataba quizá de «monólogos escritos», un nuevo síntoma de su autosuficiencia? «El pintor ha de ser solitario, máxime cuando esté empeñado en especulaciones y consideraciones que, apareciendo de continuo ante sus ojos y su memoria alimentando, han de ser puestas a buen recaudo. Mientras estés solo, te pertenecerás por completo; si acompañado por un camarada, tan sólo a medias». Leonardo nunca abrevió sus escritos para publicarlos. Sus abundantes notas son repetitivas y contradictorias, pero con frecuencia resultan elocuentes e ingeniosas. Kenneth Clark compara los cuadernos de notas de Leonardo con los célebres exámenes chinos en los que se pedía al candidato que escribiera todo cuanto sabía.

¿Corresponden a Leonardo las ideas que aparecen en sus notas, o eran simplemente una antología de sus lecturas? No era un hombre culto, e incluso se autodenominaba *uomo senza lettera*. No aprendió latín hasta 1494, cuando ya tenía cuarenta y dos años. Raramente cita las fuentes, pero los especialistas han encontrado pasajes en latín que bien pueden ser las fuentes de algunas de sus ideas más citadas. Es posible que muchos de sus dibujos «proféticos» de inventos sean tan sólo representación de ingenios que había visto. Pero si, como indica el historiador de la ciencia George Sarton, Leonardo era «casi analfabeto», sus extraordinarios cuadernos de notas resultan aún más asombrosos. El eminente físico francés Pierre Duhem (1861-1916) escribió tres volúmenes sobre los cuadernos de notas de Leonardo y diez más sobre la física medieval, en los que ha mostrado que Leonardo fue el hombre que revisó la ciencia medieval.

Al parecer, Leonardo gozaba con los ensayos experimentales de sus observaciones y disfrutaba proyectando numerosos «tratados», que nunca escribiría, sobre pintura, anatomía, matemáticas, óptica y mecánica. Hay que decir, no obstante, que este hombre, el «más destacado de los aficionados», tenía algo que aportar a todas las ciencias. Lo que nos sorprende es su proyección en todas direcciones.

Sus grandes proyectos de ingeniería tampoco se hicieron realidad. Leonardo se ofreció a Ludovico Sforza como ingeniero militar e inventor de puentes, con una serie de planes secretos para realizar «un infinito número de ingenios para el ataque y la defensa». Cuando regresó a Florencia en 1503 y encontró a la ciudad en guerra con Pisa, ofreció un ingenioso plan para privar a Pisa del acceso al mar desviando el

curso del río Arno. Luego planeó un canal en el Arno para mejorar el acceso de Florencia al mar salvando el tramo del río que no era navegable. Ninguno de esos proyectos resultó viable, pero lo cierto es que la moderna autopista que une Florencia con el mar se construyó siguiendo el trazado que él había realizado. De regreso a Milán, en 1506, elaboró un grandioso plan similar para hacer navegable el río Adda, construyendo una vía fluvial hasta el lago Como y el mar. Diez años después estudió en Roma la posibilidad de desecar las marismas del Pontino, y en los últimos años de su vida, que pasó junto a Francisco I, propuso un plan para desecar pantanos y construir un palacio para la madre del monarca. Ninguno de esos proyectos se realizó en vida de Leonardo.

Existe también una gran ironía por lo que respecta a los proyectos esculturales de Leonardo. Cuando se trasladó por primera vez a Milán, Ludovico Sforza proyectaba, desde hacía tiempo, la construcción de un monumento ecuestre a su padre, Francesco. Hacia 1483, siempre seguro de sí mismo, se jactó ante Ludovico de que sus trabajos de escultura y pintura «pueden compararse con los de cualquier otro, no importa quién sea. Además, realizaría el trabajo del caballo de bronce, que conllevará gloria inmortal y honor eterno a la memoria propicia del príncipe vuestro padre y de la ilustre casa de Sforza». En sus cuadernos de notas de los años siguientes aparecen andamios, ingenios para levantar pesos y métodos de vaciado para el monumental caballo, que tendría ocho metros de altura, el doble de la estatua ecuestre de Colleoni realizada por Verrocchio, y para cuya construcción se utilizarían doscientas mil libras de cobre. «Dime si alguna vez —se preguntaba a sí mismo en su cuaderno de notas— se ha construido algo así en Roma». ¡Pero tampoco se construiría nada así en Milán! El modelo de arcilla de tamaño natural realizado por Leonardo fue exhibido en la plaza de la ciudad con ocasión de la boda de la sobrina de Sforza con el emperador Maximiliano. Luego fue trasladado al patio del Castello. Vasari y otros que lo vieron afirman que no hubo «nunca nada más bello ni más extraordinario». Pero cuando los soldados franceses invadieron Milán lo utilizaron como blanco para sus ejercicios. Entretanto, la guerra había adquirido preeminencia sobre la piedad filial y el bronce que se había reservado para construir el caballo fue vendido al aliado de Ludovico, el duque de Ferrara, para que construyera cañones. «Nada diré acerca del caballo —escribió un resignado Leonardo a Ludovico respecto a los dieciséis años de trabajo invertidos— porque soy consciente de cómo son los tiempos».

Leonardo sabía suficientemente bien cómo eran los tiempos como para cambiar su lealtad y su protector según el momento. Cuando Gian Giacomo Trivulzio (¿1440? -1518), perteneciente a una familia milanesa rival y enemigo acérrimo de los Sforza, conquistó Milán en 1499, Leonardo aceptó con entusiasmo el encargo para su tumba, otra monumental estatua ecuestre. En los cuadernos de notas de Leonardo aparecen los esbozos de un jinete de tamaño natural sobre un alto pedestal que contenía el sarcófago, junto con un brillante estudio anatómico del caballo. Finalmente, comenzó a trabajar en la tumba hacia 1511, con un sistema novedoso para fundir el jinete por

separado. Pero cuando Milán fue ocupada por una fuerza compuesta por españoles, mercenarios papales y venecianos en junio de 1512, la ciudad se sumió en el caos y quedó sin cobrar vida otro de los monumentos de Leonardo.

El catálogo arquitectónico de Leonardo muestra la misma lamentable desproporción entre proyectos y ejecuciones. Sus cuadernos de notas están repletos de elegantes proyectos arquitectónicos y urbanísticos, para la construcción de residencias de los Sforza, de iglesias, de la catedral de Milán, para una residencia de los Médicis en Florencia y para los jardines y una villa para el joven monarca francés en Amboise. Leonardo era aclamado constantemente por sus fantásticas efemérides, por sus carrozas, edificios y trajes para los espectáculos, bailes de máscaras y fiestas, que sólo perviven en los cuadernos de notas de Leonardo y en los diarios de los testigos.

Ciertamente, la reputación de Leonardo como uno de los grandes artistas de Occidente se asienta en su creación pictórica, verdaderamente insuperable. Pero lo que queda de ella es realmente poco. De los sesenta y siete años que vivió lleno de vigor sólo han quedado diecisiete cuadros que pueden atribuírsele con seguridad y varios de ellos están inacabados. La crítica sonrisa de la *Mona Lisa*, el cuadro más famoso de Occidente, todavía nos fascina. Siguiendo las noticias dadas por Vasari, durante siglos se conoció como *La Gioconda*, esposa del florentino Francesco del Gioconda, y se afirmaba que había sido pintada hacia 1503. «Después de trabajar durante cuatro años, la dejó sin terminar... También recurrió a este procedimiento: dado que Mona Lisa era muy bella, mientras pintaba ponía a su alrededor a personas que tocasen instrumentos o cantasen y, de continuo, bufones que le hicieran estar alegre, para que desapareciera ese aire melancólico que con frecuencia dan los pintores a los retratos que pintan». Ahora sabemos que esta fue una de las últimas obras de Leonardo en Florencia, que realizó después de 1514, y que se trata probablemente de un retrato idealizado de una de las amantes de Giuliano de Médicis.

La última cena, que pintó para el refectorio del claustro de los dominicos en Milán (1495-1498), se considera habitualmente como la obra maestra de Leonardo. El escritor contemporáneo Matteo Bandello (¿1480?-1562) afirma:

En muchas ocasiones he visto a Leonardo acudir temprano por la mañana a trabajar en el andamio colocado delante de *La última cena*; allí permanecía desde el amanecer hasta el crepúsculo, sin dejar para nada el pincel, pintando constantemente, sin comer ni beber. Luego, transcurrían tres o cuatro días sin que tocara la obra, pero cada día pasaba varias horas examinándola y criticándola para sí mismo. También le he visto, cuando sentía deseos de hacerlo, salir de la Corte Vecchia mientras trabajaba en el fantástico caballo de arcilla y dirigirse directamente a Santa María de las Gracias. Allí, se subía al andamio, tomaba un pincel y hacía algunos retoques en una de las figuras. Luego, súbitamente, se marchaba e iba a otro lugar.

Leonardo no podría haber pintado esa obra de forma tan discontinua si se hubiera tratado de un fresco, que debía pintarse con rapidez y en el tiempo programado cuando el enlucido todavía estaba húmedo. Pero Leonardo pintó *La última cena* con

aceite y barniz, el muro estaba mojado y la pintura se deterioró rápidamente. En 1556, Vasari afirma que «no se ve nada excepto una confusión de manchas». A lo largo de los siglos siguientes el cuadro fue repetidamente «restaurado». La obra más excelsa de Leonardo, a pesar de los esfuerzos que han realizado los modernos expertos, ha sobrevivido únicamente como un auténtico fantasma de sí misma.

Leonardo consiguió su encargo más importante en Florencia en 1503, a través de su amigo Maquiavelo (1469-1527), que a la sazón era funcionario municipal. Se trataba de pintar un mural monumental (de 8 por 18,5 m, es decir, el doble del tamaño de *La última cena*) para la gran Sala del Consejo del Palazzo Vecchio. Eligió como tema la batalla de Anghiari, donde los florentinos habían derrotado a las fuerzas milanesas del papa en 1441. Leonardo intentó reflejar el momento de la victoria, cuando era capturado el estandarte enemigo. En una ciudad como Florencia, donde pululaba tan gran número de artistas, ser elegido para ese trabajo constituía un gran honor. Pero su alegría se esfumó unos meses más tarde cuando su encarnizado rival, Miguel Ángel, recibió el encargo de pintar la otra mitad del muro. Leonardo, que desde hacía mucho tiempo deseaba realizar la representación pictórica de una batalla, se deleitaba reflejando en su cuaderno de notas visiones de caballos que saltaban y «a los vencidos y abatidos, pálidos, las cejas arqueadas y juntas por el entrecejo, y la frente surcada de muchas y dolientes arrugas; tengan a ambos lados de la nariz algunos pliegues que en arco se remonten desde las aletas hasta el arranque de los ojos; las fosas nasales arremangadas (causando, pues, aquellos pliegues); la boca en un rictus que descubre los dientes superiores, y esos mismos dientes entreabiertos, como para un horrisono lamento». Sus numerosos esbozos preparatorios de hombres y caballos inmersos en la furia de la batalla fueron recogidos en un cartón de ese gran proyecto que no se ha conservado.

La batalla de Anghiari, el encargo que mayor celebridad le dio, probablemente, en vida, nunca llegó a ser pintada, porque Leonardo retrasó el trabajo para aceptar otro encargo, una invitación urgente del gobernador de Milán para que regresara allí durante tres meses «para que nos proporcione una obra —tal vez la versión que existe en Londres de *La Virgen de las rocas*— que le hemos hecho comenzar». Cuando el gobernador de Milán le pidió a Leonardo que permaneciera en la ciudad, el Consejo de Florencia se lamentó de que «Leonardo da Vinci no se ha comportado como debía con esta república, pues ha recibido una importante suma de dinero y muy poco ha hecho de una gran obra que está obligado a realizar, y se ha comportado como un holgazán». Leonardo regresó a Florencia para una breve estancia en 1507, no para cumplir su compromiso sino para entablar un proceso legal contra sus hermanos por la propiedad de su padre.

Aunque no se esforzó por realizar la batalla de Anghiari, Leonardo había preparado la pared, que, sin embargo, pronto se desconchó. Tanto Leonardo como Miguel Ángel dibujaron los esbozos en el muro del palazzo y Benvenuto Cellini afirmó que eran «la escuela del mundo». La posteridad sólo puede juzgar la obra de

Leonardo por algunos de los esbozos que se conservan, así como por un esbozo de Rubens a partir de un grabado de un fragmento que realizó otro artista.

La *Mona Lisa*, *La última cena* y otras pinturas «inacabadas» compensan con su calidad la falta de cantidad. Durante sus años de juventud en Florencia, Leonardo pintó el *San Jerónimo* y la *Adoración de los Magos*, esta última composición de gran tamaño. Ambas quedaron sin terminar, cuando a los treinta años se trasladó a Milán. Allí realizó la maravillosa *Virgen de las rocas*, notable por el *sfumato*, la misteriosa neblina que se convirtió en el rasgo característico de la pintura de Leonardo. Los escritos científicos de Leonardo quedaron eclipsados por el *sfumato* que domina su pintura. Pues la ciencia del arte había hecho «la obra del pintor... más noble que la de la naturaleza, su amante».

Esa cualidad «inacabada» de la obra de Leonardo es un aspecto esencial de su personalidad de artista, que se autodenominaba discípulo de la experiencia. Mientras que la revelación y el dogma podían ser concisos y claros, la experiencia se estaba siempre revisando. Las obras más características de Leonardo y sus creaciones preferidas a lo largo de toda su vida fueron cuadernos de notas y dibujos fragmentarios que expresaban su genio más espontáneamente que sus pinturas acabadas. No es sorprendente que muchos de sus croquis fantasiosos de grandes monumentos nunca llegaran a concretarse en el bronce, pues él disfrutaba más con el primer encuentro que con la ejecución laboriosa.

El dibujo, aunque no tuviera el prestigio de un cuadro ni permitiera conseguir el mismo precio, era el medio ideal para experimentar y para la «abundancia fragmentaria» de Leonardo. Una nariz, una oreja o una barbilla grotescas podían no merecer un cuadro pero constituían un material perfecto para un dibujo. No se trataba de caricaturas, sino de ejercicios de su imaginación, que captaban todo el espectro de la experiencia visual. Mediante esa libertad del dibujo expresó finalmente sus visiones apocalípticas de las fuerzas de la naturaleza: «visiones del fin del mundo» y del «diluvio». Pocos dibujos medievales han sobrevivido en la actualidad, porque entonces el artista no gastaba desenfadadamente un costoso fragmento de papel para realizar un apunte de sus impresiones momentáneas. Pero la atmósfera experimental del Renacimiento encontró gusto e incluso prestigio para los dibujos y los bocetos. La capacidad de alcanzar un logro, para el que los dibujos eran claves, llegó a ser más venerada incluso que el propio logro.

Leonardo, que nunca pretendió ser un científico eminente, aplicó el arte a todas las ciencias. A diferencia de lo que ocurría con Galileo, su interés no radicaba en abstraer principios a partir de la experiencia, sino en la propia experiencia del mundo visible. Leonardo creó su propio sistema de exposición científica, a la que denominaba *dimostrazione*. De esta forma se convirtió, inopinadamente, en el pionero de la ilustración científica moderna. Los dibujos de Leonardo, ya representaran el sistema vascular, las vértebras del hombre, la estructura de las alas de un ave o una nueva máquina para levantar peso, verificaban la función, la

estabilidad y el movimiento de cada una de las partes. «No lea mis principios quien no sea matemático», escribió en el margen de uno de sus estudios anatómicos. Valoraba las matemáticas por sus «frutos» visuales, y para él «la mecánica es el paraíso de las ciencias matemáticas».

«Ocasionalmente —afirmaba Vasari respecto a Leonardo— de una forma que trasciende a la naturaleza, una persona está maravillosamente dotada por el cielo con belleza, gracia y talento con tanta abundancia que los demás hombres quedan muy por detrás de él». La vida de Leonardo sería una competencia dramática entre la ciencia y el arte. En el imperio del ojo, el pintor era el creador soberano. «Si el pintor quiere contemplar bellezas que lo cautiven —afirmó Leonardo—, es muy dueño de crearlas, y si quiere ver cosas monstruosas y que espanten, o bien bufonescas y risibles o, incluso, conmovedoras, de ellas puede ser señor y dios».

«El divino Miguel Ángel»

Un legado del Renacimiento, la creencia en el genio, algo más raro que la habilidad o el talento, transformaría las artes. El genio nos ha transportado del respeto hacia el talento ejercitado, que manipula la experiencia que está ante nosotros para que todos puedan conocerla, hacia el respeto ante el yo singularmente inspirado. De la admiración al respeto, de la imitación de la naturaleza a su recreación. Del artista que realiza el encargo de un patrono al patrono que espera las creaciones del artista. «El talento —afirmaba James Russell Lowell— es lo que se halla en el poder de un hombre; el genio es aquello en cuyo poder está un hombre».

En la antigua religión romana, el *genius* (en latín, el que engendra) era el espíritu que perpetuaba un hogar o una familia. Pasó a significar el espíritu custodio de un gremio, un lugar o un individuo, a quien una persona podía venerar en su aniversario. A partir de Augusto se veneraba el *genius* de un emperador. El espíritu de una mujer o de una diosa se conocía y se veneraba como una «Juno».

La Europa medieval no concedió gran valor a la originalidad. Si se hubiera demostrado que Leonardo da Vinci había copiado el contenido de sus cuadernos de notas de otros libros, ello sólo habría servido para incrementar el respeto por su erudición y no habría desencadenado acusaciones de plagio. El «individualismo» —«una nueva expresión a la que ha dado vida una nueva idea»— no pasó a formar parte del vocabulario inglés hasta 1835, en que Tocqueville utilizó este término para describir la situación que había encontrado en Norteamérica. Pero el «genio» que sugiere originalidad tenía raíces más profundas. Encarnado de forma insuperable en Miguel Ángel, el creador impredecible sin parangón ha hechizado las artes en la Edad Moderna.

Suger, Dante y Giotto eran admirados por la extraordinaria inmortalidad de sus obras, pero antes del siglo XVI el término «divino» raramente se aplicaba a artistas o poetas aún vivos. En su tratado de pintura (1436), Alberti ya advertía en el artista un

poder «divino». También Leonardo afirmó que la obra del pintor era «más noble que la de la naturaleza», y para él el pintor era «un segundo dios». El pintor portugués Francisco de Hollanda señaló en Roma, en 1538, que «en Italia no prestan atención al renombre de los grandes príncipes, sino que sólo a un pintor aplican el calificativo de divino».

Durante la Edad Media, el artista era una persona que ejercitaba sus habilidades y llevaba una vida disciplinada. Los primeros gremios de pintores de finales del siglo XIII supervisaban las vidas y las obras de sus miembros, sus actividades religiosas, sus contratos como aprendices y su relación con los patronos. En Florencia, desde 1293, sólo tenía derechos como ciudadano aquel que era miembro de un gremio y era muy raro que alguien desafiara al gremio. Cuando Brunelleschi se negó a pagar sus cuotas al gremio de constructores en 1434, estuvo encarcelado durante once días, hasta que las autoridades consiguieron su libertad para que trabajara en la catedral. Los gremios estaban perdiendo poder monopolístico, pero no fue hasta 1571 cuando se publicó un decreto que eximía a los miembros de la Academia florentina de la obligatoriedad de pertenecer a un gremio. La Reforma protestante, que rechazaba la presencia de imágenes en las iglesias, privó a pintores y escultores del que tradicionalmente había sido su mejor patrono. Pero aproximadamente por la misma época una serie de banqueros mercantiles, como los Médicis, crearon una demanda más variada, ofreciendo al artista una nueva oportunidad para la originalidad.

Los papeles del patrono y del artista se estaban transformando extrañamente. Cuando la marquesa Isabella d'Este de Mantua, que coleccionaba obras de los mejores pintores de la época, contrató al Perugino el 19 de enero de 1503 para que realizara una pintura alegórica que tenía que entregar en el mes de junio de ese mismo año, especificaba todavía en el contrato los menores detalles. «Eres libre de omitir figuras pero no de añadir nada por decisión personal». Pero advertimos el espíritu moderno en sus tratos con Leonardo da Vinci. En 1501 escribió al vicario general de los carmelitas de Florencia, diciendo: «Su reverencia podría averiguar si estaría dispuesto a realizar una pintura para nuestro estudio. Si acepta, le permitiríamos que decidiera el tema y el momento, pero si rechaza la oferta, podría inducirle al menos a pintar un pequeño cuadro de la Madonna, tan dulce y santa como su propia naturaleza». Por su parte, Giovanni Bellini permitió a la marquesa, en Venecia, en 1506, que especificara el tamaño de la pintura, pero insistió en que todo lo demás debía de quedar al albedrío de su imaginación. En ese mismo año, Alberto Durero de Nuremberg (1471-1528), que casualmente se hallaba en Venecia, se sintió admirado ante esa independencia de los artistas italianos. «Aquí soy un caballero — escribió— y en mi patria un mero parásito».

Aun cuando los pintores de la corte quedaron exentos de las restricciones gremiales, necesitaban un permiso para aceptar encargos por su cuenta. Pintaban siempre por encargo y, como otros artesanos, cobraban por horas. Pero hacia finales

del siglo xv los mejores artistas italianos disfrutaban de una desahogada posición económica y se les pagaba como profesionales. Leonardo obtenía un importante estipendio anual en Milán y también, más tarde, del rey de Francia. Rafael y Tiziano podían permitirse un lujoso tren de vida. El propio Miguel Ángel recibió tres mil ducados por pintar el techo de la Capilla Sixtina y su obra le reportaba importantes ingresos. Cuando se negó a cobrar por los trabajos realizados en San Pedro ya era un hombre rico, lo cual hace aún más notable su modesto estilo de vida. Artistas de renombre, como Giovanni Bellini y Tiziano, poseían sinecuras o cargos remunerados y escasas obligaciones.

Cuando el artista no era ya un simple artesano que trataba de superar los logros que otros habían alcanzado, su vida comenzó a resultar interesante, digna de que otros escribieran y leyeran sobre ella. No sabemos de ningún artista occidental antes de Brunelleschi cuya vida fuera escrita por un contemporáneo. Como hemos visto, la nueva era fue anunciada con énfasis en la voluminosa y amena obra de Giorgio Vasari (1511-1574) que lleva por título *Vidas de los pintores, escultores y arquitectos más eminentes* (1550). Aunque a Vasari se le califica habitualmente como el primer historiador del arte en Occidente, sería más exacto decir que fue el primer historiador de artistas, porque su obra es la glorificación de una serie de genios artísticos individuales. En el curso de una animada cena en Roma, en 1546, en casa del cardenal Farnesio, alguien planteó a Vasari el reto de escribir un relato de «todos los artistas ilustres desde el tiempo de Cimabue hasta el presente». Vasari, discípulo y amigo de Miguel Ángel (se escribían regularmente cuando estaban separados) y artista competente, se sentía perfectamente a gusto con los principales artistas de su época. Nadie supo ver con mayor claridad la nueva función del artista.

Vasari agrupó a los artistas en tres periodos, en cada uno de los cuales destacan una serie de genios artísticos. El primer periodo, encabezado por Cimabue y Giotto, supuso «un nuevo inicio, abriendo el camino hacia las realizaciones de mayor calidad que luego seguirían; aunque sólo fuera por ello debo hablar de ellos en forma positiva y concederles un lugar más destacado que el que merecerían sus obras si se juzgaran de acuerdo con las normas estrictas del arte». El segundo periodo, en el que se incluían Uccello, Botticelli y Mantegna, «suponía una importante mejora en cuanto a la invención y ejecución, con una mejor labor de diseño, mejor estilo y un acabado más cuidadoso... A pesar de todo, cómo pretender que en el segundo periodo hubo un artista perfecto en todo... Ciertamente, esos logros corresponden al tercer periodo, respecto del cual puedo afirmar con seguridad que el arte ha alcanzado las mayores metas por lo que respecta a la imitación de la naturaleza y ha progresado de tal forma que existen más razones para temer que pueda producirse un retroceso que para esperar que se consigan nuevos progresos». Este tercer periodo se inicia con Leonardo. «Es inherente a la naturaleza de estas artes que progresen paso a paso a partir de un inicio modesto, para alcanzar finalmente la cumbre de la perfección»: en Miguel Ángel.

Basándose en fuentes impresas, en manuscritos, entrevistas y en crónicas de viajes adornadas con leyendas, anécdotas y rumores, Vasari publicó en Florencia, en 1550, dos volúmenes en los que incluía 133 biografías. El éxito de esta obra y la relación cada vez más íntima que Vasari tenía con Miguel Ángel le indujeron a publicar una edición ampliada e ilustrada (1568) en tres volúmenes, que constaba de 161 biografías. Esta obra serviría de marco para los historiadores del arte en siglos posteriores. Vasari inspiró la caricatura clásica del artista típico que se refleja en la *Autobiografía* de Benvenuto Cellini (1500-1571), e indujo a otro discípulo de Miguel Ángel, Condivi, a escribir una biografía crítica de su héroe.

La historia de los artistas de Vasari alcanza su punto culminante con la vida de su maestro e ídolo Miguel Ángel, que es varias veces más extensa que la biografía de cualquier otro de los artistas. En ella, Vasari retrata al artista genio, al creador moderno, al dios soberano. Su «divino Miguel Ángel» era expresión irónica de una religión secular del arte. Anteriormente, en la época de Giotto, «todos los artistas de vigor y distinción luchaban por ofrecer al mundo la prueba de los talentos con que la fortuna y su propio temperamento feliz les habían dotado».

Mientras tanto, el señor benévolo del cielo contemplaba con clemencia la tierra y veía que cuanto se hacía carecía de valor... y pensó salvarnos de nuestros errores. Al fin, decidió enviar al mundo a un artista que dominaría todas las artes... para que todo el mundo pudiera admirarle y tomarle como el ejemplo perfecto en la vida, el trabajo y el comportamiento y en todo cuanto hiciera, y sería considerado divino... Y... decidió que Miguel Ángel fuera florentino, para que uno de los ciudadanos de Florencia pudiera alcanzar la perfección de los logros por los que la ciudad ya tenía justa fama.

Pocos datos hay respecto a su familia y sus circunstancias que puedan explicar esta elevación a la divinidad.

Miguel Ángel nació el 6 de marzo de 1475 y era hijo de Lodovico Buonarroti, ciudadano importante y alcalde de la aldea de Caprese, próxima a Arezzo, que pertenecía a una familia que tenía como gran orgullo descender de los condes de Canossa.

Una destacada natividad, realmente —señala Condivi—, que indicaba la grandeza que alcanzaría ese niño y que llegaría a ser un gran genio, pues el planeta Mercurio, con Venus en la segunda casa, que entraba en la casa de Júpiter con aspecto favorable, era promesa de lo que más tarde sucedería, que sería el nacimiento de un genio insigne y portentoso, capaz de alcanzar el éxito en todas sus empresas, pero principalmente en las artes que deleitan a los sentidos, como la pintura, la escultura y la arquitectura.

La familia pronto se trasladó a Florencia. La madre de Miguel Ángel murió cuando éste sólo tenía seis años y al artista le agradaba resaltar que su nodriza era hija de un cantero y esposa de un cantero. «Si en mi cerebro hay algo bueno —comentó Miguel Ángel a Vasari— es porque nací en medio del aire puro de tu paisaje de Arezzo, y porque mamé con la leche de mi madre el amor al martillo y al cincel con los que esculpo mis estatuas».

Lodovico Buonarroti hizo ingresar a sus otros cuatro hijos en el gremio de la lana y de la seda, pero pudo permitirse enviar a Miguel Ángel a la escuela, donde el muchacho robaba tiempo a sus estudios para dedicarlo a satisfacer su obsesión por el dibujo, de la que su padre y sus hermanos mayores intentaban curarle con azotes ocasionales. Finalmente, después de perder la esperanza de obligar a su hijo a abandonar el dibujo para centrar su atención en un objetivo más elevado, Lodovico le colocó como aprendiz en el taller del pintor Domenico Ghirlandaio, cuando tenía catorce años. El precoz Miguel Ángel realizaba copias de las obras de grandes pintores que eran imposibles de distinguir de los originales, luego las envejecía con humo y las cambiaba por los originales que ambicionaba.

Transcurrido un año abandonó el obrador del pintor para entrar en una curiosa escuela artística que había creado Lorenzo el Magnífico en los jardines mediceos. Lorenzo, que había coleccionado esculturas antiguas y empleado a un alumno de Donatello como maestro, esperaba ahora, reuniendo a jóvenes talentos como Miguel Ángel, establecer una nueva escuela de escultores y pintores. Ya en su niñez, Miguel Ángel había esculpido prodigiosos relieves, como la *Madonna de la escalera* y la *Batalla de los centauros*. Lorenzo de Médicis, que descubrió el raro talento de Miguel Ángel en el «arte supremo», la escultura, integró al muchacho en su escuela. Al materialista Lodovico Buonarroti todavía le resultaba difícil advertir la diferencia entre un cantero y un escultor, y consideraba que ninguno de esos dos oficios era adecuado para un vástago de los condes de Canossa. Otro aprendiz de los Médicis, el envidioso Torrigiano, dejó su impronta en el rostro de Miguel Ángel. En uno de sus numerosos enfrentamientos, por los que Torrigiano fue exiliado de Florencia, el puño de Torrigiano aplastó la nariz de Miguel Ángel. A la muerte de Lorenzo de Médicis en 1492, Miguel Ángel regresó al lado de su padre, pero, excepto por un breve periodo de tiempo, siempre fue conocido como un partidario de los Médicis en la turbulenta escena política florentina.

Mientras vivió en casa de su padre, entre 1492 y 1494, Miguel Ángel escuchó con frecuencia los sermones que pronunció el elocuente Savonarola (1452-1498) en la catedral de Florencia. El apasionado y persuasivo Savonarola era enemigo declarado de las artes que habían hecho la grandeza de Florencia y desconfiaba de los clásicos antiguos. «Lo único bueno que debemos a Platón y Aristóteles —predicaba Savonarola— es que aportaron numerosos argumentos que podemos utilizar contra los herejes. Sin embargo, ellos y otros filósofos están ahora en el infierno. Una anciana sabe ahora más sobre la fe que Platón». Savonarola expulsó a los Médicis de Florencia en 1494 y estableció una dictadura «democrática» que encabezó personalmente. En 1497, organizó en la Piazza della Signoria su célebre «Hoguera de las vanidades», alimentándola con trajes y máscaras de carnaval, pelucas y cosméticos, espejos, naipes e instrumentos musicales, todo tipo de obras de arte, junto con ejemplares de los «corruptos» poetas latinos e italianos, entre los que se hallaba Boccaccio. Cuando los Médicis huyeron de Florencia también lo hizo Miguel

Ángel, primero a Bolonia y luego, en 1496, a Roma, «el escenario más amplio en el que un hombre podría mostrar su genio». Allí aceptó algunos encargos, como un Baco para un banquero y la *Pietá* para un cardenal, siendo esta su primera obra importante de temática cristiana, que en definitiva ocuparía toda su vida y que se convertiría en uno de los atractivos de San Pedro. Entretanto, en Florencia, Savonarola, después de haber agotado el poder de su elocuencia, fue torturado, ahorcado y quemado en la hoguera. Cuando Miguel Ángel regresó en 1501 a la república de Florencia se le encargó que esculpiera el *David* (tenía entonces veintiséis años), que llegaría a ser el símbolo de la ciudad, y en 1504 le pidieron que pintara un fresco en el Palazzo Vecchio, enfrente del de Leonardo. Esta composición al fresco, *La batalla de Caseína*, conoció el mismo destino que la composición gemela de Leonardo, pues quedó inacabada y no sobrevivió.

Cuando accedió al solio pontificio (1503-1513) el ambicioso e impetuoso Julio II (1443-1513), adquirió la condición de mecenas y catalizador del arte renacentista y se convirtió en un elemento fundamental en la vida de Miguel Ángel, al que hizo regresar a Roma para encargarle el diseño y construcción de su tumba, que sería la admiración del mundo. Miguel Ángel permaneció en Roma hasta 1514, año en que el papa Médicis León X le envió de nuevo a Florencia, donde él y otro papa Médicis, Clemente VII, le encargarían la realización de varios proyectos para ensalzar a su familia. En 1534, Miguel Ángel partió de Florencia para dirigirse a Roma, donde los diversos proyectos de los papas le mantuvieron ocupado hasta su muerte, en 1564.

El contraste que existe entre Leonardo y Miguel Ángel es una alegoría de las artes en la época moderna. Leonardo dejó numerosas notas de sus observaciones sobre la naturaleza y el mundo que le rodeaba, pero muy pocas sobre sus sentimientos y su vida interior. En cambio, Miguel Ángel nos ha hecho llorar, en sus cartas, sus poemas, a través de las biografías de sus amigos y alumnos Vasari y Condivi, así como en conversaciones con Francisco de Hollanda y otros, vividas revelaciones y elocuentes crónicas de sí mismo. Leonardo, que se autodenominaba «discípulo de la experiencia», fue un héroe del empeño por recrear el mundo a partir de las formas y sensaciones externas, pero Miguel Ángel, profeta del yo soberano, supo encontrar misteriosos recursos interiores. Estas dos grandes figuras del arte renacentista italiano representan el proceso moderno que lleva del artesano al artista. Podría decirse que Leonardo desempeñaría la función de Aristóteles, la función del organizador pragmático y estudioso de la experiencia, mientras que la de Miguel Ángel sería, como Platón, la búsqueda de la idea perfecta.

El platonismo y neoplatonismo que debió de desconcertar a Leonardo en Florencia fue lo que atrajo a Miguel Ángel. En los poemas y en las cartas que escribió al bello Tommaso Cavalieri, su representación terrenal de «la idea divina» expresaba las ideas de Marsilio Ficino y Pico della Mirandola y otros miembros de la academia platónica a quienes habría conocido en la casa de Lorenzo de Médicis. Pero la religión de Leonardo era la religión del escepticismo científico, la fe de un

descubridor. Al parecer, Leonardo fue discípulo de Nicolás de Cusa (1401-1464), pionero en el campo de las matemáticas y hereje, que había demostrado que la *Donación* de Constantino era una falsificación, que había inventado una «ciencia total» a partir del conocimiento de los objetos, que toleraba la diversidad religiosa y afirmaba que las verdades de todas las religiones se basaban en meras conjeturas.

Cuando estaba en la veintena, Miguel Ángel cayó bajo el hechizo del fanático Savonarola y nunca se recuperó. Fue seducido hacia el discipulado menos plausible en la historia del arte. La *Pietà* de su primer viaje a Roma había marcado el que habría de ser el tema recurrente de su vida. La piedad de Miguel Ángel, a pesar de los intereses seculares y, a veces, poco edificantes de los papas para los que trabajaba, se profundizó con el paso de los años. Aunque combinaba temas paganos y cristianos, seguía compartiendo la estrechez de miras cristiana de Savonarola con respecto a los antiguos. La fe de Miguel Ángel se reforzó en Roma a partir de 1536, cuando trabó conocimiento con una viuda brillante y encantadora, la marquesa Vittoria Colonna. Cuando la conoció, Miguel Ángel tenía sesenta años y se enamoró de su «espíritu divino», y a su vez «ella le correspondía amándole tiernamente». Vittoria, discípula del teólogo español Juan de Valdés (¿1500?-1541) y defensora de las ideas de la reforma alemana, convirtió, al parecer, a Miguel Ángel al dogma teológico de la justificación por la fe. Miguel Ángel la veneró durante sus últimos años en Roma y ella encendió su pasión religiosa, como lo atestiguan los poemas, cartas y dibujos que hizo para ella.

Las principales obras de Miguel Ángel no eran simples encargos que realizaba, sino que tenían una aureola de preternaturalidad, de su extraordinaria habilidad para superar a todos sus competidores. La obra maestra más conocida de sus primeros años, el *David*, en el que denominaba «el arte supremo» de la escultura, revela su habilidad para hacer lo que otros no conseguían: si otros artistas necesitaban un fragmento de mármol especialmente adecuado para su diseño, Miguel Ángel podía hacer una obra maestra con un trozo de mármol ya utilizado por otros. En 1463, las autoridades de la catedral de Florencia habían adquirido un bloque de mármol blanco de cinco metros y medio de altura para tallar una figura que rematara un arbotante exterior de la cúpula de Brunelleschi. Dos escultores bien conocidos, uno de Siena y otro de Florencia, habían trabajado con ese bloque de mármol, pero habían desistido en su empeño y el material había sido almacenado. Cuarenta años más tarde todavía buscaban un escultor, y en 1501 decidieron recurrir a Miguel Ángel, a la sazón de veintiséis años de edad, para que esculpiera la gigantesca figura que habría de ocupar un lugar destacado en la puerta del Palazzo della Signoria. Condivi relata lo ocurrido.

Como no podían sacar nada de valor de esa pieza de mármol, Andrea del Monte creía que podría conseguir el bloque de mármol y les pidió que se lo regalaran... pero los operai, antes de entregárselo, enviaron a buscar a Miguel Ángel y le comunicaron el deseo y la oferta de Andrea y, después de escuchar su opinión de que podría hacer algo con ese material, finalmente se lo ofrecieron. Miguel Ángel lo aceptó y consiguió realizar la estatua que antes hemos mencionado sin añadir ninguna otra pieza, ajustándose de tal forma al tamaño del bloque que sobre la cabeza y en la base se aprecia la superficie antigua del

mármol... Recibió 400 ducados por hacer este trabajo y lo terminó en 18 meses.

El trabajo que desarrolló Miguel Ángel en Florencia durante esos meses se consideró proverbial: cómo midió y examinó la pieza ya trabajada para ver qué podía hacer, cómo realizó pequeños modelos de cera y dibujos por partes, cómo dormía vestido para ahorrar tiempo y cómo finalmente produjo la figura gigantesca a partir de un material abandonado durante medio siglo.

Ese sorprendente logro escultórico sería superado por su obra maestra pictórica. También en este terreno fue el genio que superó a todos los demás y que incluso se superó a sí mismo. Cuando el papa Julio II convocó a Miguel Ángel a Roma en 1505 para que diseñara y construyera para él una tumba que asombrara que trabajaba, se profundizó con el paso de los años. Aunque combinaba temas paganos y cristianos, seguía compartiendo la estrechez de miras cristiana de Savonarola con respecto a los antiguos. La fe de Miguel Ángel se reforzó en Roma a partir de 1536, cuando trabó conocimiento con una viuda brillante y encantadora, la marquesa Vittoria Colonna. Cuando la conoció, Miguel Ángel tenía sesenta años y se enamoró de su «espíritu divino», y a su vez «ella le correspondía amándole tiernamente». Vittoria, discípula del teólogo español Juan de Valdés (¿1500?-1541) y defensora de las ideas de la reforma alemana, convirtió, al parecer, a Miguel Ángel al dogma teológico de la justificación por la fe. Miguel Ángel la veneró durante sus últimos años en Roma y ella encendió su pasión religiosa, como lo atestiguan los poemas, cartas y dibujos que hizo para ella.

Las principales obras de Miguel Ángel no eran simples encargos que realizaba, sino que tenían una aureola de preternaturalidad, de su extraordinaria habilidad para superar a todos sus competidores. La obra maestra más conocida de sus primeros años, el *David*, en el que denominaba «el arte supremo» de la escultura, revela su habilidad para hacer lo que otros no conseguían: si otros artistas necesitaban un fragmento de mármol especialmente adecuado para su diseño, Miguel Ángel podía hacer una obra maestra con un trozo de mármol ya utilizado por otros. En 1463, las autoridades de la catedral de Florencia habían adquirido un bloque de mármol blanco de cinco metros y medio de altura para tallar una figura que rematara un arbotante exterior de la cúpula de Brunelleschi. Dos escultores bien conocidos, uno de Siena y otro de Florencia, habían trabajado con ese bloque de mármol, pero habían desistido en su empeño y el material había sido almacenado. Cuarenta años más tarde todavía buscaban un escultor, y en 1501 decidieron recurrir a Miguel Ángel, a la sazón de veintiséis años de edad, para que esculpiera la gigantesca figura que habría de ocupar un lugar destacado en la puerta del Palazzo della Signoria. Condivi relata lo ocurrido.

Como no podían sacar nada de valor de esa pieza de mármol, Andrea del Monte creía que podría conseguir el bloque de mármol y les pidió que se lo regalaran... pero los operai, antes de entregárselo, enviaron a buscar a Miguel Ángel y le comunicaron el deseo y la oferta de Andrea y, después de escuchar su opinión de que podría hacer

algo con ese material, finalmente se lo ofrecieron. Miguel Ángel lo aceptó y consiguió realizar la estatua que antes hemos mencionado sin añadir ninguna otra pieza, ajustándose de tal forma al tamaño del bloque que sobre la cabeza y en la base se aprecia la superficie antigua del mármol... Recibió 400 ducados por hacer este trabajo y lo terminó en 18 meses.

El trabajo que desarrolló Miguel Ángel en Florencia durante esos meses se consideró proverbial: cómo midió y examinó la pieza ya trabajada para ver qué podía hacer, cómo realizó pequeños modelos de cera y dibujos por partes, cómo dormía vestido para ahorrar tiempo y cómo finalmente produjo la figura gigantesca a partir de un material abandonado durante medio siglo.

Ese sorprendente logro escultórico sería superado por su obra maestra pictórica. También en este terreno fue el genio que superó a todos los demás y que incluso se superó a sí mismo. Cuando el papa Julio II convocó a Miguel Ángel a Roma en 1505 para que diseñara y construyera para él una tumba que asombrara al mundo y que debía completar en cuatro años, el propio Miguel Ángel se trasladó a las montañas de Carrara para seleccionar y extraer el mármol necesario para esculpir las cuarenta figuras que formaban el proyecto y que eran de mayor tamaño que el natural. Miguel Ángel permaneció en Carrara durante ocho meses «con dos trabajadores y su caballo y sin cobrar salario alguno, excepto la comida». Escudriñó las vetas ondulantes del mármol para buscar grandes bloques sin manchas y las hizo cargar en barcos, con enorme trabajo. Cuando Miguel Ángel llegó a Roma, se sintió atónito por el hecho de que el papa se negó a recibirle. Bramante había convencido al pontífice para que reconstruyera la basílica entera de San Pedro en lugar de realizar su grandiosa tumba.

Condivi califica adecuadamente este episodio como el primer acto en la tragedia de la tumba. Constituyó el bautismo de Miguel Ángel en la turbia política del arte vaticano. Es irónico que ese melodrama sirviera para que Miguel Ángel realizara su obra maestra. Bramante (1444-1514) y Rafael, con quien tenía relaciones de parentesco, se sentían celosos de Miguel Ángel, les irritaba que éste pusiera al descubierto los errores de Bramante y les molestaba el favoritismo del papa (que le había llevado incluso a construir un puente levadizo privado entre sus estancias y las de Miguel Ángel). Tramaron entonces un plan que les permitiría dedicar los recursos que el papa había reservado para la tumba en su propio proyecto de reconstrucción de San Pedro. Recordaron al papa que la construcción de una tumba en vida acarrearía mala suerte y podía causar una muerte prematura. Su proyecto apartaría a Miguel Ángel del primer plano durante algunos años y le obligaría a realizar una tarea para la que no estaba preparado. Una vez desacreditado, Miguel Ángel no volvería a ser un enemigo a tener en cuenta en otros proyectos. Esta maniobra de diversión constituyó la más espectacular victoria pírrica en la historia del arte.

El proyecto que persuadió a Julio II para que asignara a Miguel Ángel era relativamente oscuro pero de una gran dificultad. Se trataba de pintar al fresco el techo de la capilla privada que el tío de Julio, el papa Sixto IV, había construido

veinticinco años antes (1473-1481), y que sólo llegó a ser conocida por el público cuando empezó a utilizarse para las elecciones papales. La capilla ya había sido abundantemente decorada con frescos del Perugino, Botticelli, Ghirlandaio y otros artistas. A Miguel Ángel se le encargaría la decoración de la bóveda de cañón que constituía el techo, una superficie curva interrumpida por ocho ventanales cuya existencia creaba espacios triangulares y lunetas que planteaban extraordinarias dificultades.

De esta forma —cuenta Vasari— Bramante y otros rivales de Miguel Ángel pensaban que desviarían sus energías de la escultura, arte en el que sabían que era la autoridad suprema. Esto, afirmaban, le plantearía una dificultad insuperable, pues carecía de experiencia en la pintura al fresco, lo que supondría, según creían, que su trabajo como pintor fuera menos valioso. Sin duda, pensaban que su obra no podría compararse con la de Rafael e incluso en el caso de que tuviera éxito el hecho de obligarle a llevarla a cabo le indispondría con el papa; así, de una u otra forma conseguirían su propósito de liberarse de él.

Miguel Ángel aceptó el proyecto, no sin protestar que la pintura no era la manifestación artística que prefería.

El trabajo constituía realmente un desafío desde todos los puntos de vista. Como Miguel Ángel nunca había utilizado los colores ni había pintado al fresco, tuvo que recurrir a sus amigos para que le enseñaran la técnica. Tuvo que derribar el andamiaje que Bramante había construido, que habría hecho que quedaran espacios sin pintar en el techo, y construyó su propio andamio. Aunque pensaba contratar a algunos ayudantes, había decidido diseñar y pintar todo el techo personalmente. El impaciente Julio II intentó repetidamente realizar el seguimiento de los trabajos y solicitó que le informaran de cuándo estarían terminados. «¡Cuando me satisfaga como artista!», fue la proverbial respuesta. «Finalmente —relata Vasari— el papa amenazó diciendo que si Miguel Ángel no terminaba el techo rápidamente le haría arrojar del andamio. Entonces, Miguel Ángel, que tenía buenas razones para temer la cólera del papa, no perdió tiempo en realizar todo cuanto le pedía».

Tras cuatro años de un febril trabajo en solitario, el techo fue descubierto en 1512. «He terminado la capilla que estaba pintando —escribió a su padre—. El papa ha quedado satisfecho». También lo estuvieron las multitudes que acudían en tropel. «Ejecutó los frescos con gran dificultad —recordaba Vasari— pues tenía que trabajar mirando siempre hacia arriba, lo que deterioró su vista de tal forma que no podía leer ni mirar dibujos excepto con la cabeza dirigida hacia atrás y eso duró después durante varios meses». Sus enemigos habían favorecido la producción de la obra maestra que rápidamente le convirtió en el genio del arte de la época. En ese difícil espacio curvo, fragmentado por lunetas y triángulos, Miguel Ángel consiguió representar la historia de la tierra desde la creación hasta Noé, rodeada de antepasados y profetas de Jesús, para revelar finalmente la liberación del alma. Los retorcidos desnudos dramatizan la agonía del cuerpo que se prepara para la liberación espiritual, en la versión de Miguel

Ángel de la doctrina neoplatónica de que el cuerpo es tan sólo el vehículo del alma. La obra ya habría resultado notable en una superficie continua, pero desarrollada en ese espacio era un testimonio inequívoco del genio. «No existe obra alguna que pueda compararse con ésta por su excelencia, ni podría existir —exclamó Vasari— y apenas es posible imitar siquiera lo que Miguel Ángel consiguió. El techo constituye una auténtica guía para nuestro arte, de inestimable valor para todos los pintores, que devuelve la luz a un mundo que durante siglos había estado sumido en la oscuridad». Los siglos posteriores no han desmentido este juicio.

Miguel Ángel apenas pudo disfrutar la aclamación popular, pues Julio II murió cuatro meses después de que el techo fuera descubierto. Sus herederos renovaron el contrato para la realización de una tumba, ampliada, para Julio II en Roma, pero Miguel Ángel regresó a Florencia, donde a su vez los Médicis le encargaron realizar un grandioso monumento funerario. Miguel Ángel pasaría una gran parte de los años que le quedaban de vida dividido entre el monumento mediceo y la prometida tumba de Julio II, que los herederos nunca dejaron de solicitar. Continuó beneficiándose de la rivalidad existente entre las familias papales, cuando en 1534 el papa Farnesio Paulo III le encargó que pintara el muro situado detrás del altar de la Capilla Sixtina. Esta composición, *El juicio final*, que comenzó en 1536, fue terminada en 1541. Esta obra representaba la segunda venida de Cristo y el juicio de la humanidad por las fuerzas giratorias del universo, en la línea de su poeta favorito, Dante. «Para cualquier crítico perspicaz, *El juicio final* demuestra la fuerza sublime del arte, y las figuras de Miguel Ángel encarnan pensamientos *del artesano al artista* y emociones que sólo él ha sabido expresar... —afirma con entusiasmo Vasari—. Todos estos detalles dan testimonio del sublime poder del arte de Miguel Ángel, en el que la habilidad se combina con una gracia natural intrínseca. Las figuras de Miguel Ángel conmueven incluso a quienes nada saben de pintura».

En 1546, el papa Paulo III, que había cumplido ya setenta y nueve años, recurrió con plena confianza a Miguel Ángel, que tenía entonces setenta y un años, para que fuera el arquitecto principal y supervisor de la reconstrucción de San Pedro. Miguel Ángel objetó una vez más «que la arquitectura no era su vocación». Pero por deseo del papa aceptó el encargo «contra su voluntad». Pese a las protestas sobre su falta de preparación en el terreno de la arquitectura, Miguel Ángel ya había diseñado varios edificios notables en Florencia. Había construido para el papa Médicis Clemente VII la sacristía nueva o Capilla Medicea, en la iglesia de San Lorenzo y, por otra parte, su Biblioteca Laurentina fue la primera gran biblioteca diseñada en Occidente (1524), siguiendo criterios estrictamente seculares y no según los cánones de la arquitectura religiosa. Su célebre vestíbulo, un espacio cerrado con una escalera exenta en el centro, serviría de modelo para las monumentales escaleras de los siglos XVII y XVIII. La escalera no desembocaba en un espacio dividido en tres naves, según el modelo habitual de los edificios religiosos, sino en una larga sala de lectura de forma rectangular. Diseñada con criterios de simplicidad para favorecer la concentración de

los lectores, en el futuro sería el prototipo de un sinnúmero de salas de lectura en muchas bibliotecas.

Pero la tarea que había que realizar en San Pedro era de una magnitud sin precedentes desde la erección de las catedrales medievales. La reconstrucción de la basílica había comenzado hacía ya cuarenta y un años y se había retrasado como consecuencia de los cambios introducidos en el proyecto, pues en un principio se pensó adoptar la planta de cruz griega propuesta por Bramante (1506), que luego fue sustituida por la planta de cruz latina, más completa, propuesta por Sangallo (1530). Sin importarle el rechazo que podía provocar en cuantos habían trabajado en la basílica durante los decenios anteriores, Miguel Ángel ordenó que se volviera al diseño sencillo de Bramante, porque lo consideraba «claro, abierto, luminoso e independiente del palacio del Vaticano». Cuando el papa ordenó a todo el mundo que sólo aceptaran las órdenes de Miguel Ángel, éste, «ante la gran confianza que el papa depositaba en él, deseó demostrar su buena voluntad solicitando que se expresara en el decreto papal que dedicaba su tiempo por amor a Dios y sin otra recompensa».

Este iba a ser su gran proyecto durante los diecisiete años siguientes. Resistió todos los intentos que se hicieron para apartarle del trabajo, puesto que como la terminación de San Pedro era una misión religiosa, fracasar en ella supondría «una gran desgracia y un pecado». Sin embargo, lo cierto es que el trabajo no se completó en vida de Miguel Ángel. El proyecto era tan vasto e intervinieron en él tantos arquitectos que no resulta fácil identificar las partes de la obra que hay que atribuir a Miguel Ángel. Pero su planteamiento escultural de la arquitectura y su convicción de que los edificios eran organismos con vida propia se reflejarían en San Pedro, una vez acabado. La cúpula se inspiró en la de la catedral de Florencia de Brunelleschi y la fachada no fue diseñada por Miguel Ángel. Sin embargo, se conservó la idea sencilla y grandiosa que tenía Miguel Ángel para ese edificio: una cúpula del cielo sobre los cuatro puntos cardinales de la tierra.

La veneración de Miguel Ángel comenzó hacia 1540, cuando el gran creador tenía tan sólo sesenta y cinco años. Los papas ratificaron sus proyectos para la basílica de San Pedro y tomaron todo tipo de medidas para impedir que sufrieran el menor cambio. Hacia 1552 se habían publicado ya tres series de diálogos imaginarios con él y aparecieron varias biografías cuando aún vivía. Nadie reconocería más exageradamente sus talentos que sus contemporáneos. Vasari escribió en 1568 que Miguel Ángel tenía «un gran dominio en las tres artes que Dios no había concedido a nadie más, ni en el mundo antiguo ni en el moderno, en todo el tiempo que el sol lleva girando alrededor del mundo». La cualidad imponente y pasmosa del artista y de su obra inspiró el adjetivo *terribilitá*. Según Vasari, «el genio de Miguel Ángel se le reconoció en vida y no, como ha ocurrido con tantos otros artistas, después de su muerte. Como hemos visto, Julio II, León X, Clemente Vil, Paulo III, Julio III, Paulo IV y Pío IV, todos ellos supremos pontífices, deseaban tenerle junto a ellos en todo momento; lo mismo ocurría, como sabemos, con Solimán, emperador de los

turcos, Francisco de Valois, rey de Francia, el emperador Carlos V, la Signoria de Venecia y por último... el duque Cosme de Médicis; todos ellos le hicieron ofertas muy honrosas, simplemente para poder utilizar sus grandes talentos».

El creador, el artista genio, que ya no pintaba por encargo y a tanto la hora, como un asalariado de la corte o de la catedral, había llegado a ser una fuente de inspiración, codiciado tanto por el papa como por los príncipes. El techo de la Capilla Sixtina y *El juicio final* daban fe de la nueva independencia del artista. Para Miguel Ángel, que ocupaba una posición intermedia entre cliente y patrono, esto fue una agonía personal. Mientras que Leonardo había pasado una gran parte de su vida en busca de patronos, Miguel Ángel fue casi siempre el buscado. El proyecto funerario que Julio II propuso a Miguel Ángel en 1505 le perseguiría durante los cuarenta años siguientes. Modificó el diseño al menos en seis ocasiones, conforme se modificaron sus propios sentimientos religiosos, y el propio Julio II vacilaba. Tras la muerte del papa, la familia Rovere continuó solicitando sus servicios, mientras que los papas de la familia Médicis le presionaban con sus propios proyectos. «Estoy tan solicitado — se quejaba Miguel Ángel— que no tengo tiempo ni para comer».

Miguel Ángel era perfectamente consciente del temor reverencial que inspiraban su persona y su arte. «Cuando viene a verme Buonarroti —solía decir el papa Clemente VII— siempre me siento y le pido que se siente al instante, pues estoy seguro de que lo hará igualmente si no le concedo permiso». Los ejemplos que se contaban acerca de su *terribilitá* eran innumerables. Tras su repentina marcha de Roma en 1506, cuando Julio II había cambiado de idea acerca de la tumba, el papa envió a cinco caballeros tras él, que le dijeron que el papa se sentiría disgustado si no regresaba al instante. «Entonces, le respondí al papa que regresaría en cuanto cumpliera los compromisos que había contraído conmigo; de otra forma no podía esperar volverme a ver». Esto provocó un incidente diplomático entre el papado y la ciudad de Florencia. Miguel Ángel no se sintió satisfecho hasta que la Signoria de Florencia aceptó finalmente escribir al papa afirmando que si causaba algún perjuicio a Miguel Ángel «se lo estaría causando a esta Signoria». En ese momento, Julio II se dirigía a Bolonia, que estaba más cerca de Florencia que de Roma, y cuando Miguel Ángel se encontró allí con él el papa consideró que ya había cedido ante el artista. El obispo «que había presentado a Miguel Ángel al papa, comenzó a excusarse por él, afirmando a Su Santidad que esos hombres eran criaturas ignorantes, sin más valor que el de su arte, y que debería perdonarle. El papa perdió la calma al oír esas palabras y golpeó al obispo con una maza que llevaba, mientras le gritaba: “eres tú el ignorante, al insultarle en una forma que jamás osaríamos hacerlo”».

En sus últimos años, Miguel Ángel se mostraba terriblemente colérico y el trato con él era sumamente difícil. «La pintura y la escultura, el trabajo y la buena fe — escribió a unos amigos en 1542— han sido mi ruina y continuamente voy de mal en peor. Mejor habría sido para mí si durante mi juventud me hubiera dedicado a fabricar mechas, pues no me hallaría en este estado mental». Y cuando tenía sesenta y

cuatro años escribió: «Diréis que soy viejo y loco, pero os responderé que no hay mejor forma de mantenerse sano y libre de la ansiedad que estando loco». Miguel Ángel parecía disfrutar con su agonía, como explica en los versos de uno de sus últimos sonetos:

 Mi alegría es la melancolía
 y mi reposo es este malestar.

*(La mia allegrez e la maniconia
g'l mio riposo son questi disagi).*

La *terribilitá* de Miguel Ángel, el poder terrorífico del artista inspirado, dejaría su huella en el futuro del arte. El genio de Miguel Ángel inspiró a otros a convertir al genio en un fetiche.

El mundo pictórico: el camino espiritual del Tao

Hemos visto cómo el arte occidental escapaba por poco del ataque de los iconoclastas sobre las imágenes en el segundo concilio de Nicea en el año 787 y cómo así el cristianismo era fuente inspiradora durante siglos de pintores. La experiencia china nos muestra otra esperanza no cumplida que habría cambiado el centro de atención de los artistas en Occidente. En China, con el gran perfeccionamiento de la fabricación del papel en el siglo II d. C. y su posterior uso extendido, la caligrafía (utilizando los antiguos pincel y tinta de escribir) se transformó en un arte y se unió a la pintura de forma que caracterizó durante siglos la pintura china. En Europa esta unión nunca tuvo lugar, y la pluma y el papel sustituyeron el estilete y la pluma de caña que habían utilizado los antiguos mesopotámicos para escribir en tablillas de arcilla blanda. La pintura occidental siguió el camino del pincel, mientras la escritura siguió el camino de la pluma.

En China, el camino del pincel continuó siendo el camino tanto de la pintura como de la escritura, con consecuencias cruciales para la poesía y las artes gráficas. Mientras los pintores chinos generalmente tenían aspiraciones filosóficas más sublimes que las de los artistas de Occidente, sus obras eran menos variadas en cuanto a temas, colorido y materiales. Sus anhelos y sus triunfos no ofrecían nada parecido a la tendencia occidental de innovación y su herencia no resulta fácil de entender para la mentalidad occidental.

Los pintores chinos no serían ni artesanos ni artistas en el sentido occidental, pues ni serían trabajadores especializados contratados por horas para llevar a cabo una tarea determinada, ni excéntricos inspirados a los que se les encargaba crear una obra única. Ya en los siglos VIII y IX, el camino del pincel, el camino de la caligrafía, se había convertido en el camino del erudito, que hizo de la pintura un afán de la clase educada, un aliado más cerca del poeta que del delineante. Aproximadamente después del año 1000 d. C., cuando existía una distinción teórica entre pintores

eruditos y pintores profesionales, muchos de los pintores más importantes eran profesionales. Sin embargo, la obra del pintor continuó siendo ejercicio de la sabiduría tradicional, para señores eruditos que seguían a los venerados antiguos en armonía con las fuerzas de la naturaleza. Así, los chinos consideraban a sus pintores facultativos del arte de vivir, que incluía dos habilidades artísticas superiores a la pintura: la caligrafía y la poesía.

La corriente taoísta en el pensamiento chino asignó al hombre la tarea de buscar la unidad con la naturaleza y el cosmos, renunciar al yo en armonía con el «no ser». En busca del camino, el pintor tenía su cometido, el tema e incluso los materiales. Sólo el hombre instruido en el uso del pincel para escribir estaría capacitado para usar el pincel en la pintura. No es sorprendente, por lo tanto, que la escultura china (que suponía trabajo físico y por eso no era para señores) no se considerara una de las bellas artes.

La historia de la pintura china no dio famosos Giotto o inconformistas Picasso. Muchos de los grandes maestros se distinguieron primero como funcionarios del gobierno, como eruditos o como poetas, y con frecuencia eran célebres calígrafos. Y a medida que el arte de la caligrafía y el de la pintura se desarrollaron, estas artes prescribían la disciplina para garantizar una mente tranquila, una memoria culta. Todas las actividades de los eruditos eran actos de reverencia hacia la naturaleza, o considerados como una metáfora de la nobleza del hombre. Las normas de la ceremonia, explicaba el Antiguo Libro de los Ritos, aunque «se originan en el cielo, su movimiento llega a la tierra. Su distribución se extiende a todos los aspectos de la vida». Todos los actos de la comunidad y del individuo deben ser actos de reverencia y sacrificio (en el sentido de tributar una ofrenda o un homenaje).

Mientras la dinastía Song (960-1279) conoció parte de la mejor pintura china realista y figurativa, también vio el nacimiento de pintores de carácter sin ninguna duda taoísta. Para ellos, el paisaje, un tema literario, dominó al principio debido a la tradicional asociación del erudito ermitaño con el paisaje salvaje, así como el simbolismo de los pinos, el bambú, las rocas, las montañas y el agua en movimiento. No cabía esperar que el pintor buscara el punto panorámico más bello y permaneciera allí para reproducir lo que veía en su pintura. En lugar de eso, debía pintar lo que recordaba su memoria. El lema era: «La idea precede al pincel». El erudito Song y poeta-pintor Su Shi (Su Dongpo, 1036-1101) explicaba: «Para pintar el bambú uno debe llevarlo dentro. Coge el pincel, mira fijamente [el papel], entonces imagina en la mente lo que se va a pintar. Sigue la visión rápidamente, levanta el pincel y persigue directamente lo que se ve, como el halcón que se precipita sobre la liebre el menor descuido y se escapará». El erudito chino, que desde edad temprana memorizaba y aprendía a reproducir las formas de los personajes escritos, había cultivado la facultad «eidética», la capacidad de reproducir automáticamente, intensamente y con todo detalle una imagen recordada.

Pero, para captar la memoria eidética y unir al pintor con el Tao de la naturaleza,

la pintura tenía que ser espontánea, en vez de hecha con deliberación y por etapas. La memoria «fotográfica», la imagen eidética, como explica el psicólogo G. W. Allport, «a diferencia de la imagen-memoria visual revive la anterior impresión óptica cuando se cierran los ojos... con claridad alucinante». Al mirar hacia el interior para ver el tema que se va a pintar, los artistas chinos se preparaban con una buena y tranquila disposición de ánimo. Lo que el pintor dibujaba no era un pájaro determinado o un pino o un bambú, sino un compuesto combinado en la memoria. Podía haberse preparado para esto, buscando tranquilidad de ánimo y armonía con los ritmos y las renovaciones de la naturaleza, paseando meditabundo por el bosque o las montañas. Perseguía el objetivo de Chang Tsé, «la sabiduría interior y la majestad exterior» que significaba «haber conseguido el fin de cultivarse uno mismo».

Una vez preparado espiritualmente, el artista daría el paso decisivo y pondría el pincel sobre el papel. Sus materiales le obligaban a la espontaneidad, al ser necesario pintar rápidamente en un solo proceso continuo. El pintor occidental que aplicaba óleo sobre la madera o sobre la tela vivía en otro mundo. Hemos visto cómo Leonardo da Vinci, cuando trabajaba en su *La última cena*, podía volver cuando se le antojaba a «coger un pincel y dar unos toques a una de las figuras» o cómo Miguel Ángel dedicó cuatro años al techo y cinco años a *El juicio final* de la Capilla Sixtina. La proverbial paciencia de los chinos encontró otra expresión —esperando el momento de la concentración—.

«Al pintar cualquier paisaje —dijo el paisajista del siglo XI Kuo Hsi— el artista debe concentrar sus poderes para unificar la obra. De lo contrario, no llevará el sello característico de su alma... Si un pintor se obliga a sí mismo a trabajar cuando se siente perezoso, sus obras serán débiles y apocadas, sin decisión». Este momento de decisión era crucial, ya que las pinceladas de tinta del pintor sobre el papel absorbente no podían borrarse o retocarse. La urgencia que apremiaba a Monet para captar la imagen visual de un momento antes de que la luz cambiara, también acosaría al pintor chino, pero por motivos completamente diferentes. Tenía que captar la imagen interior y no podía trabajar en laboriosas etapas.

A pesar de, o quizá a causa de, esta célebre cualidad interior, la pintura china acusó una extraordinaria continuidad durante los siglos, en la interminable busca del Tao. Aunque las técnicas del pincel de pintores individuales cambiaban, sus temas se seleccionaban de una lista convencional y se pintaban según una fórmula. La atemporalidad de la pintura china, aunque a escala más breve, es tan impresionante como la de la escultura egipcia.

Los textos clásicos habían codificado las normas de la pintura china. Los más influyentes de estos textos fueron los *Seis principios*, del artista de finales del siglo V, Hsieh Ho (dinastía Ch'i del Sur, 479-501), significativamente titulados *Notas sobre la clasificación de los cuadros antiguos*. Los *Seis principios* fueron una guía para pintores y críticos durante un milenio y medio. Expresando el antiguo Tao de la pintura, los principios tenían la intención de perpetuar el camino durante los siglos y,

no obstante, permitir alguna variación estilística. Al prescribir la espontaneidad, Hsieh Ho expresó la paradoja de la pintura china y desafió la traducción definitiva a la jerga de la crítica del arte occidental. Una traducción, de Susan Bush y Hsio-yen Shih, capta el espíritu de Hsieh Ho:

¿Cuáles son estos Seis Elementos? Primero, Resonancia de Espíritu que significa vitalidad; segundo, bone method que consiste en [una manera de] utilizar el pincel; tercero, Correspondencia con el Objeto que significa la descripción de las formas; cuarto, Conveniencia con el Género que tiene que ver con la colocación de los colores; quinto, División del Proyecto, es decir, la situación y la disposición; y sexta, Transmisión por Copia, o sea, la copia de modelos... Pero, mientras las obras de arte pueden ser hábiles o torpes, la estética no sabe nada de antiguo y moderno.

Parece ser que el primer principio se convirtió en el más importante porque exigía que el pintor revelara el *ch'i*, el Aliento del Cielo (o de la naturaleza), en la obra de su pincel.

En la dinastía Song, las artes de la pintura y de la caligrafía florecieron a la vez. Pero sus obras no se valoraban mucho en Occidente y rara vez los viajeros europeos se traían de vuelta sus cuadros. El emperador Song Huizong (que reinó entre 1100 y 1126), notorio por ser mejor artista que emperador, fundó la primera academia china de pintura según el modelo de la escuela de Confucio. Él mismo enseñaba a los alumnos, escogía temas para concursos y juzgaba las obras. Reunió su insuperable colección de 6400 cuadros de 231 maestros, muchos de ellos contemporáneos. Uno de sus propios cuadros, su célebre *Paloma posada sobre la rama de un melocotonero*, sobrevive para mostrarnos su elegante y meticulosa observación de la naturaleza. El emperador acabó su vida en el exilio, en el desierto de Manchuria. Y la conquista mongol acabó los días de gloria del arte Song, pero no los de la pintura china.

El catálogo de la colección del emperador Huizong mostraba una variedad de temas taoístas y budistas, retratos, dragones y peces, paisajes, animales, flores y pájaros, bambú de tinta, y plantas y frutas. El vínculo de la pintura con la caligrafía apareció en el bambú de tinta. El simple trazado de líneas sobre bambú no se consideraba una categoría independiente, pero las pinceladas que pintaban el bambú de cultivo se dignificaron así, pues la vida debía leerse en un bambú de tinta debidamente pintado. Cada parte significativa tenía que hacerse con una sola pincelada. Algunos pintores de la dinastía Yuan (1279-1368) convirtieron la pintura del bambú en una profesión. Viajaron por China y Annam para ver las diversas especies en estado natural y estudiaron las antiguas obras clásicas de la pintura del bambú, que les servirían de guía. A mediados del siglo XIV, los cuadros en que aparecía la imagen del bambú azotado por el viento se hicieron populares como emblemas de la resistencia al vendaval de la conquista mongol y constituyeron el tema de algunos de los mejores pintores.

Pero incluso cuando los temas son parecidos a los de los cuadros occidentales, su significado es diferente. Parece ser que en China sobrevivió la creencia de que sólo había un número limitado de temas adecuados y que éstos podían ser representados

en un cierto número de técnicas siempre hacia el Tao en pintura. Una hermosa relación de los intereses chinos fue el libro publicado en Nankín en 1679, curiosamente titulado *El manual del jardín de la semilla de mostaza*, según el nombre de la casa de sus editores. Una obra de colaboración de tres hermanos basada en un álbum de cuadros que había pertenecido a su familia durante generaciones, resumía las tradiciones y se convirtió en el manual oficial de los pintores. Aunque pretendía ser una guía para principiantes, ejerció gran influencia, se vendieron numerosas ediciones y atrajo la atención de Occidente por sus grabados en madera maravillosamente coloreados.

Del mismo modo que los *Seis principios* habían expresado las aspiraciones de los pintores chinos mil años antes, ahora *El manual del jardín de la semilla de mostaza* recapitulaba los elementos técnicos y la técnica del pincel de la pintura china en los siglos intermedios. Al leerlo, el estudiante occidental de arte se encuentra en un país extraño. A la inexperta mirada occidental, el pintor chino parece menos un creador original que un intérprete —como un inspirado músico occidental que toca las composiciones de los grandes artistas ante oyentes expertos. Aunque empieza exhortando que «el fin de todo método es que parezca que no hay método», el manual pasa a enumerar y a especificar. Después de los seis principios de Hsieh Ho, continúa enumerando «los seis elementos esenciales y las seis cualidades», seguidas de «los tres fallos» (todos relacionados con el manejo del pincel) y «las doce cosas que se deben evitar». Luego se describen los usos del pincel, junto con los métodos de preparar la tinta y los colores. Las dieciséis pinceladas diferentes varían desde «pinceladas como fibras de cáñamo enredadas» a aquellas que son «como grandes cortes de hacha» o «cortecitos de hacha» y las que son como «huesos de cráneo» o «como dientes de caballo». De un modo parecido, existe un repertorio de puntos—desde «el puntear como diminutos remolinos» hasta «puntear según la forma de la flor del ciruelo». A continuación hay un libro para cada uno de los nueve tipos de temas, empezando con los árboles (el primer elemento esencial de un pintor de paisajes), siguiendo con las rocas (todas las cuales tienen tres «caras»), hasta las personas y las cosas, la orquídea, el bambú, la ciruela, el crisantemo, las hierbas, los insectos y las plantas en flor, plumas y pieles y plantas en flor. Se amonesta al principiante contra lo «banal», pues «en pintura, es mejor ser inexperto (joven en *ch'i*) que estúpido. Es mejor ser audaz que vulgar». Y también dice que «se tenga cuidado para evitar los efectos atenuantes de simplemente copiar los métodos de los antiguos».

Trazando claramente el camino del Tao, *El manual del jardín de la semilla de mostaza* guía al pintor hacia el simbolismo de todas sus figuras. «Cuando los árboles... crecen entre las rocas, son regados por los manantiales o se aferran a riscos cortados, las raíces de los árboles viejos quedan al descubierto. Son como ermitaños, los Inmortales de las leyendas, cuya pureza se muestra en su apariencia, delgadas y nudosas por la edad, huesos y tendones salientes. Tales árboles son maravillosos».

«Al estimar a la gente, su calidad de espíritu (*ch'i*) es tan básica como la manera en que se forman; y así ocurre con las rocas, que son la estructura de los cielos y de la tierra y también tienen *ch'i*. Por eso, a veces se dice de las rocas que son “las raíces de las nubes”. Las rocas sin *ch'i* son rocas muertas, del mismo modo que los huesos sin el mismo espíritu vivificador son huesos desnudos y secos. ¿Cómo podría pintar una persona culta una roca sin vida?... Las rocas deben estar vivas». Y así también las flores. «El crisantemo es una flor de temperamento orgulloso; su color es bello, su fragancia persiste. Para pintarla, uno debe retener en su corazón una idea de la flor entera y completa. Sólo de esta manera puede transmitirse esa misteriosa esencia en un cuadro». «Y todas las plantas del mundo compiten unas con otras por su belleza y dan placer a los corazones y las miradas de los hombres. Ofrecen una gran variedad. En términos generales, las plantas con tronco serán descritas como si tuvieran una noble elegancia, las hierbas una gracia suave. Las hierbas agradan al corazón y a la vista enormemente».

Además, la composición expresaba el orden de la naturaleza, con una tensión entre el dar y el tomar, lo pasivo y lo agresivo, el anfitrión y el invitado. En un conjunto de árboles, el árbol «anfitrión» debe estar doblado con las ramas extendidas y el árbol invitado recto y delgado. Si se añade un tercer árbol, no debe ser exactamente paralelo. Tal grupo de árboles puede ser anfitrión en relación con otro grupo «invitado» en otro lado del cuadro. «Distíngase bien la forma en que se disponen las ramas, el *yin* y el *yang* de éstas; las que están delante y las que están detrás, las de la izquierda y las de la derecha; distínganse bien las tensiones creadas por algunas ramas que avanzan, mientras otras parecen retirarse». El principio de anfitrión-invitado de árbol a árbol puede aplicarse igualmente bien a la relación de roca a roca, montaña a montaña u hombre a hombre.

El énfasis espiritual de la pintura china se expresa también en su peculiar forma de perspectiva. Mientras Occidente desarrolló la perspectiva central, el punto de fuga de Brunelleschi y Alberti, los chinos no lo hicieron. En vez de eso, los chinos captaron el espacio en su pintura con una perspectiva lineal invisible que disminuía los objetos en la distancia y con una perspectiva aérea panorámica que hacía que los objetos más distantes fueran cada vez más confusos. Los chinos desarrollaron y clasificaron tres puntos de vista personales, todos relacionados con los modos de contemplar el paisaje: la perspectiva «a distancia llana», en que el espectador mira hacia abajo desde un punto panorámico alto; la perspectiva «a distancia profunda», en que la vista del espectador parece penetrar en el paisaje; y la perspectiva «a distancia alta», en que el espectador alza la mirada. Esto explica por qué el observador occidental se siente extraño cuando mira un cuadro chino. Y también por qué parece que los cuadros chinos no necesitan marco, ya que el punto de vista del pintor ya proporciona una especie de marco. El pintor chino desea evitar lo que fingiría ser una exposición completa y finita como la que supone el punto de fuga. «Todos los paisajes —declaraba el crítico del siglo XI Shen Kua— tienen que contemplarse desde

el ángulo de la totalidad... para ver más de una capa de montaña de una vez... para ver la totalidad de sus interminables extensiones».

El tema del pintor chino, además, es bastante distinto al del pintor occidental. Los pintores occidentales han explotado el sufrimiento de Cristo en la cruz, la maternidad de María, las torturas de los santos mártires y las escenas de batalla. Pero los pintores chinos, la mayor parte del tiempo, se quedaron con su tradición de interesantes imágenes de la naturaleza en las categorías conocidas. Para el pintor chino de la dinastía Song, la pintura occidental podría haberle parecido como las llamativas decoraciones de los templos budistas realizadas por diestros artesanos. La pintura paisajista, que en Europa parecía menos significativa que la pintura figurativa, en China no fue un simple contexto de los acontecimientos históricos, del drama ritual o de un sentimiento nacional. El papel de explícitos temas religiosos, históricos o mitológicos de Occidente lo desempeñaba el propio paisaje (sus árboles, rocas, ríos, montañas y pájaros) en China. La tradición resultó ser el consabido tema universal y atraía tanto al público como al pintor. El poeta historiador Laurence Binyon (1869-1943) explica que, el hecho de que grandes y famosos maestros hayan tratado el mismo tema a su manera, «pone a prueba la originalidad [del pintor] de un modo mucho más severo... que si hubiera partido de su propio camino en la deliberada búsqueda de la originalidad». El artista es como un hábil intérprete que da su propia expresión a una obra de música que goza de gran respeto.

El tipo de impresionismo chino no se basaba como en Occidente en la ciencia de la vista, sino en el alma del pintor. Cuando los chinos clasificaban las obras de arte según la clase que denota su calidad y utilizaban términos traducidos como «clase divina» o «clase maravillosa», por «divino» no entendían lo que significa en Occidente, puesto que los chinos no reconocían ninguna divinidad suprema. Para ellos «genio» no significaba «inspirado por Dios» (como en el «divino Miguel Ángel»), sino más bien una cualidad de espíritu innata reveladora de aptitudes individuales superiores (con las que el hombre había sido dotado por el cielo o la naturaleza), realizada por cultura personal. Lo que querían decir con «logro individual» era diferente de lo que nosotros consideramos «originalidad». Sin embargo, parece que los expresionistas abstractos de Occidente, en las obras de Mark Tobey, Morris Graves y Franz Kline, han aprendido el expresionismo caligráfico de los chinos.

Mientras el vínculo con la caligrafía excluía a los indoctos de la habilidad del pintor erudito, invitaba a los gentileshombres aficionados. La vida bohemia del artista era inconcebible. Y la pintura china fue un reino de rica paradoja cuando el pintor que buscaba olvidar el yo encontró exactamente su manera de conciliar el pasado y el presente en un «arcaísmo revolucionario». «Cuanto más grande era la estética y el logro técnico —observa F. W. Mote— se creía que el individuo creativo estaba al mando del pasado o bajo el mando del pasado —puesto que eran lo mismo». Los artistas chinos tendían a seguir el estilo de uno de los grandes maestros de un periodo

anterior y a veces los copiaban pincelada a pincelada. «Falsificación» adquirió una nueva ambigüedad. El proverbial talento para copiar de los artistas chinos hace que actualmente marchantes de arte formales anden con pies de plomo al ofrecer «auténticos» cuadros antiguos chinos. Buscando una continua relación con el pasado y colgando las obras de los grandes maestros en la pared alternativamente según las estaciones o los festivales, los chinos crearon una demanda continuada que mantuvo talleres de trabajo de fabricación en serie de obras hechas por pintores profesionales. Estos artistas seguidores del Tao demostraron una habilidad singular para hacer tanto originales nuevos como copias de copias.

Mientras los pintores occidentales se habían puesto en el camino del tránsito, atrevido y a veces temerario, del artesano al artista, los chinos hallaron la originalidad en sus muchos métodos de venerar la naturaleza y su pasado. Sus caminos no conducían ni al soberano del mundo visible de Leonardo donde el hombre tenía poder para recrear la naturaleza, ni al intento de Picasso de superar la naturaleza; más bien para someterse y compartir el temor reverencial de Confucio, que confesaba ser heredero antes que progenitor. «Transmito antes que creo [de crear], amo y creo en los antiguos».

La inspiración de la naturaleza y de los maestros del pasado dio una especie de continuidad, originalidad y espiritualidad especiales a los pintores de la tradición Tao. Concillaron pasado y presente, arte y naturaleza, poesía y pintura, de un modo que ilustra perfectamente la obra del último maestro Shitao (1641-c. 1717). Al animarse súbitamente a hacer una serie de dibujos trasponiendo doce poemas que Su Shi (Su Dongpo, 1036-1101), seis siglos antes, había escrito sobre las diferentes estaciones del año, Shitao recordaba:

Este álbum ha estado sobre mi escritorio casi un año y ni una sola vez lo había tocado. Un día, en que una tormenta de nieve azotaba fuera, me acordé de los poemas de Dongpo que describían las doce escenas y me inspiré tanto que cogí el pincel y empecé a pintar cada una de las escenas de los poemas. En lo alto de cada dibujo copié el poema original. Cuando los canto, el espíritu que les dio vida surge espontáneamente de mis cuadros.

Capítulo IX

MÚSICA PARA LA COMUNIDAD

Todo arte aspira siempre a la condición de la música

Walter Pater (1873).

La música es otro planeta

Alphonse Daudet (c. 1890).



La música protestante

No es sorprendente que Johann Sebastian Bach (1685-1750), el primer coloso de la música en una época que idolatraba al artista genio, insistiera en que el compositor era fundamentalmente un artesano. En Europa otros oficios se habían perpetuado en la misma familia y con frecuencia —como en el caso de los Carpenter, Shoemaker, Smith y Wagner— el nombre de la familia procedía del oficio. Plenamente consciente de que descendía de siete generaciones de músicos, compuso su propia «genealogía de los Bach musicales», y se consideraba heredero de una tradición artesanal. En esa época ilustrada se tenía la idea de que la razón laboriosamente ejercitada producía resultados en el campo de la ciencia. ¿Por qué no habría de ocurrir lo mismo con el arte? «El genio —observaba el biólogo francés Buffon— no es sino una gran aptitud para la paciencia». Bach lo decía a su manera: «He tenido que trabajar mucho; cualquiera que trabaje así de duro conseguirá llegar así de lejos».

Bach creía que existía una forma correcta de componer cualquier pieza musical, incluso para lo que se llamaba «una fantasía libre». Según contaba su hijo Carl Philipp Emanuel (1714-1788), cuando Bach escuchaba el inicio de una fuga comentaba «qué mecanismos contrapuntísticos sería posible aplicar y cuál de ellos debería aplicar el compositor». La satisfacción del compositor no consistía en lanzarse a realizar atrevidas originalidades, sino en producir lo que de él se esperaba.

Con su ejercicio de la enseñanza, Bach demostró su convicción de que el arte de componer se podía enseñar. Instruía a sus alumnos en un oficio espiritual, no tan sólo en una técnica instrumental. Para subrayar ese aspecto, no permitía a sus alumnos que compusieran con el instrumento musical. Observaba las normas tan estrictamente que los manuscritos de sus obras destacaban por su limpieza y falta de correcciones. Si sus alumnos seguían las reglas de la polifonía, les aseguraba, sus composiciones serían como «personas que conversan en selecta compañía». No soportaba a los quijotescos «caballeros del teclado» que pretendían seguir su propio camino y ofreció una guía a sus hijos y a otros compositores noveles con su *Pequeño libro de órgano*, su *Clave bien temperado* y su *Arte de la fuga*.

Las elaboraciones que hizo Bach de la técnica contrapuntística parecían justificar los temores hacia la música «sin palabras» que habían expresado san Agustín, Gregorio Magno y otros. Habían creído correctamente que cuando de la música desaparecieran las palabras podría convertirse fácilmente en un ídolo. Al convertirse en una forma de creación en sí misma, la música transmitiría encantos musicales en lugar de verdades celestiales. Entonces, la audiencia se conmovería no ante «las palabras cantadas», sino por el «propio canto». El temor de las imágenes que casi había prevalecido contra el arte visual en la Iglesia sobrevivió durante mucho tiempo con respecto al arte musical.

El desarrollo del arte musical en Occidente tendría una historia dual, la historia de la liberación del temor a los instrumentos y de la elaboración de la música vocal.

Hemos visto que desde la Antigüedad hasta la Edad Media la «música» siguió una trayectoria hacia un significado mucho más limitado: de la música pitagórica de las esferas a la música gregoriana de la palabra. Pero los esfuerzos piadosos para mantener a los creadores musicales en ese estrecho sendero fracasaron inevitablemente. La propia Iglesia católica encontró formas de admitir la música de los instrumentos y las iglesias protestantes señalaron el camino, al tiempo que aportaban nuevas formas populares de la música de la palabra. Durante la Edad Moderna, la música se secularizó cada vez más a medida que se convirtió en un terreno de creación en expansión. La música de iglesia sería tan sólo un pequeño curso de agua en los torrentes cada vez más amplios de la composición y la interpretación.

Johann Sebastian Bach estaba capacitado, por su talento y por sus valores y deficiencias personales, no sólo para enaltecer las posibilidades de la música de iglesia, sino para introducirla en las salas de conciertos, pues Bach, como afirmaba Albert Schweitzer en su estudio clásico de 1908, era el perfecto modelo de los artistas «objetivos», que «son perfectos hijos de su tiempo y sólo trabajan con las formas y las ideas que su tiempo les ofrece... y no experimentan una compulsión interior a abrir nuevos caminos». Por el contrario, los artistas «subjetivos», como el contemporáneo de Schweitzer, Richard Wagner, originan «su propia ley, se sitúan en oposición a su época y crean nuevas formas para la expresión de sus ideas». Bach, que fue el último gran compositor de la música de iglesia, fue también aclamado como la primera gran figura de la música moderna. Sería, pues, como una especie de puente viviente tendido entre la música de la palabra y la música de los instrumentos.

En su época, Bach era más admirado como organista y experto en órganos que como compositor. Fue el órgano el instrumento que superó el tabú e introdujo la música instrumental en las iglesias cristianas. El órgano era un instrumento antiguo, conocido en la Alejandría helenística (siglo III a. C.) y en el imperio romano. Los técnicos alejandrinos habían ideado una ingeniosa máquina llamada *música para la comunidad hydraulus*, que utilizaba una prensa hidráulica y registros de madera para producir el sonido en los tubos. Este complicado sistema fue sustituido hacia el siglo VIII por fuelles neumáticos. En el reinado de Carlomagno, los tubos de órgano de cobre o bronce participaron en la aclamación del emperador. En el siglo IX el órgano era conocido en las iglesias y los monjes de los monasterios alemanes construían estos instrumentos. El gran órgano de la catedral de Winchester, construido hacia el año 950, tenía al parecer unos cuatrocientos tubos y veintisiete fuelles y hacían falta dos organistas y un gran número de hombres para hacer funcionar los fuelles. El órgano comenzó a desempeñar un papel cada vez más importante en la misa, las horas canónicas y otros rituales. Pero una parte del clero se quejaba de que el ruido de los fuelles y el crujido de la maquinaria hacían que el órgano de Canterbury sonara «más como un rayo que como dulce música».

En el siglo XIII, las incómodas palancas de corredera ya habían sido sustituidas

por un moderno teclado con acoplamientos mecánicos para dirigir el acceso del aire y se había difundido más el uso del órgano. Chaucer afirma en su cuento del «Capellán de monjas» que «su voz era más dulce que la del órgano que sonaba en la iglesia los días de misa». Los escrúpulos que ya existían con respecto a la música instrumental fueron totalmente superados por la grandeza y los refinamientos del timbre único del órgano, que «llegaba más allá de las puertas de la iglesia». El órgano era también especialmente adecuado a la arquitectura de las iglesias, pues su efecto dependía de una acústica intensa y de la reverberación, preferiblemente con una trayectoria hacia los oyentes a la línea de la vista. Donde mejor sonaba la música de órgano era en los edificios con muros y suelos de piedra, que hacían resonar la música, y en espacios amplios elevados, largos y estrechos.

El siglo XVII y los inicios del XVIII, la época de Bach, constituyeron la edad de oro del órgano, y fue en el norte y el centro de Alemania donde se construyeron algunos de los mejores órganos. Estos órganos barrocos, adecuados especialmente también a la música polifónica de la época, no han sido superados. Gottfried Silbermann (1683-1753), a quien se considera el mejor constructor de órganos de todos los tiempos, trabajó en Dresde, ciudad que Bach visitó repetidamente y en cuyos órganos tocó en numerosas ocasiones. El declive del oficio de constructor de órganos en el siglo XIX marcó el declive de la música de órgano en Europa.

Nacido en 1685 en el seno de una familia de músicos, en Eisenach, Turingia, muy cerca de la Sajonia de Silbermann, Johann Sebastian Bach comenzó naturalmente su actividad musical en el órgano. El primero de los Bach que se dedicó a la música fue un panadero que probablemente procedía de Hungría. La leyenda afirma que llevaba la guitarra al molino de harina, donde tocaba mientras se molía el grano, sin importarle el ruido de la maquinaria, o tal vez adaptándose al ritmo de ésta. En Eisenach, el apellido familiar se convirtió en sinónimo del arte que practicaba. Los músicos de la población continuaron siendo conocidos como «los Bach» (*die Baache*) mucho después de que hubiera abandonado el pueblo el último de los Bach. La familia sustentaba firmes convicciones luteranas y fue el último de los grandes miembros de la familia Bach dedicado a la música, Johann Christian (1738-1782; «el Bach inglés»), el primero en abrazar la religión católica. Se convirtió para poder optar al puesto de organista de la catedral de Milán.

El padre de Johann Sebastian era músico municipal y de la corte de la ciudad ducal de Eisenach. Murió su madre y luego también su padre, quedando, pues, huérfano cuando tenía diez años. En 1695, fue enviado a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph (1671-1721), que era alumno del famoso organista y compositor Johann Pachelbel (1653-1706), organista de la aldea de Ordruff, que le dio las primeras lecciones en el teclado. Cuando Bach comenzó a impacientarse debido a la lentitud con que progresaba su aprendizaje consiguió en secreto el texto de otros compositores para clave más avanzados, que copiaba durante la noche. Su hermano Johann Christoph le consiguió un puesto en el coro de la Michaeliskirche de

Luneburgo, donde permaneció, incluso después de que le sobreviniera el cambio de la voz, gracias a sus aptitudes con diversos instrumentos. Tenía sólo dieciocho años cuando le pidieron que probara el nuevo órgano de la Neuekirche en Arnstadt, y a continuación fue nombrado organista de la iglesia.

Pero su pasión por el órgano no tardó en causarle problemas. En octubre de 1705 consiguió un mes de permiso para dirigirse a Lübeck para oír la interpretación de su ídolo Dietrich Buxtehude (1637-1707), a quien se consideraba entonces como el organista más destacado de la Alemania septentrional. Bach se sentía tan absorto por la música que escuchaba que permaneció allí tres meses, regresando a Arnstadt en enero de 1706. El hecho de haber permanecido ausente durante más tiempo del permitido se sumó a otros agravios que ya experimentaban sus patronos de Arnstadt, irritados ante las variaciones que introducía en los himnos y que hacían imposible que la congregación de fieles pudiera cantar en acompañamiento del órgano. Por otra parte, Bach se enemistó con los cantores e intérpretes de otros instrumentos que no estaban a la altura de sus exigencias. Las palabras ofensivas que dirigió a uno de los miembros del coro desembocaron en un enfrentamiento en la calle, en el curso del cual Bach desenvainó su espada. Fue acusado también de haber «hecho música» en la iglesia con una «joven extranjera». En esa época no se permitía que las mujeres cantaran en la iglesia.

El enfrentamiento con el Consejo eclesiástico de Arnstadt, al que ofendió, y con la congregación, a la que no gustaban sus innovaciones litúrgicas, le indujo a trasladarse a Mühlhausen en 1707. Allí contrajo matrimonio con su prima, cuyo padre también era organista. Al parecer, era la «joven extranjera» de la iglesia de Arnstadt. Durante su breve estancia en Mühlhausen, Bach comenzó a mostrar sus habilidades para los instrumentos de teclado. Cuando aún no tenía veintitrés años ya había compuesto la *Toccatá y Fuga en «re» menor*, el *Preludio y Fuga en re mayor* y el *Pasacalle en «do» menor*, que figuran entre sus más célebres obras para órgano. Compuso, además, una cantata (*Gott ist mein König*, Dios es mi rey), su primera obra publicada. Sin embargo, dos años después, tras haberse quejado del salario que recibía y haberse visto envuelto en disputas teológicas, abandonó su puesto.

El traslado de Bach a Weimar en 1708 fue más productivo pero no estuvo exento de problemas. Como organista y músico de la corte del autoritario duque Wilhelm Ernst, tenía un cúmulo mayor de obligaciones. Continuó componiendo toccatas, fugas y fantasías para órgano, disfrutando especialmente el pedal de treinta y dos pulgadas del órgano de Weimar y finalmente fue promovido al puesto de *Konzertmeister* en 1714. Ese nuevo puesto le obligaba a componer una nueva cantata todos los meses. En esa época, el músico de iglesia, como el músico de corte, no sólo tenía que interpretar la música de otros sino también componer sus propias obras, y Bach comenzó a componer algunas de sus más brillantes obras de música vocal, un amplio conjunto de cantatas luteranas, de las que se han conservado aproximadamente doscientas. Incorporó a la música vocal sacra recitativos y arias en un estilo

cuasioperístico —elementos que había escuchado en las obras de Vivaldi y otros compositores— y redujo la importancia del coro.

Bach no estaba contento en Weimar, a pesar de que aumentaron repetidas veces sus emolumentos. Cuando recibió una invitación para convertirse en director musical del príncipe Leopoldo de Kóthen, cuñado del duque de Weimar, éste, sintiéndose ultrajado, le retuvo encarcelado durante un mes y luego ordenó que le despidieran. Pero en Weimar, y cuando aún no había cumplido los treinta y dos años, ya había creado un corpus musical que habría reportado la inmortalidad a un compositor menos importante. Entre sus obras figuraban el *Pequeño libro de órgano*, diecisiete de sus dieciocho «grandes» preludios corales y la mayor parte de los preludios y fugas para órgano.

Kóthen, donde no se le exigía que compusiera música de iglesia, y donde su principal responsabilidad era interpretar música de cámara y obras para orquesta, ofreció a Bach el incentivo necesario para componer un mayor número de obras de música profana, como sonatas para violín y clave, los *Conciertos de Brandeburgo* (que ultimó en Kóthen pero que dedicó al margrave de Brandeburgo), el *Pequeño libro de clave*, el *Clave bien temperado* (dos volúmenes, cada uno de los cuales consta de veinticuatro preludios y fugas), cantatas para las ocasiones festivas y diferentes *suites* de danzas y conciertos.

La súbita muerte de su esposa en 1720 fue para Bach un motivo más de desazón en Kóthen, pero volvió a casarse felizmente en 1721 y se convirtió en un padre de familia modélico, que engendró veinte hijos, la mitad de los cuales murieron antes de alcanzar la condición de adultos. La unión matrimonial del duque de Kóthen con una mujer que no sentía interés alguno hacia la música (Bach la llamaba *amusa*, enemiga de las musas) sólo sirvió para confirmar la decisión de Bach de protagonizar un nuevo cambio. Solicitó el puesto de organista de la Jakobuskirche de Hamburgo, pero no pudo realizar la donación que le habría asegurado el nombramiento. Con todo, esto habría sido menos oneroso que la exigencia habitual de que el nuevo organista contrajera matrimonio con una mujer perteneciente a la familia del organista anterior.

En 1723, después de superar una prueba relativa a su ortodoxia luterana, fue nombrado cantor y director musical de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, centro cultural cosmopolita donde permanecería hasta su muerte en 1750. Además de dirigir una escuela de coro para niños tenía importantes obligaciones como compositor, director e intérprete. Entre sus diferentes tareas figuraba el acompañamiento del coro en los funerales y la composición de obras musicales para las cuatro iglesias. El cumplimiento de estas obligaciones permitió a Bach crear las obras que le consagraron como un destacado compositor religioso. Durante los primeros cuatro años compuso unas 150 cantatas para los domingos y las festividades principales, pero perturbó la paz dominical al azotar a los muchachos por su deficiente interpretación de los solos más difíciles y defendió a las autoridades eclesiásticas con sus coléricas disputas sobre el programa de estudios. De cualquier forma, entre las

composiciones que realizó en Leipzig figuran algunas de sus obras maestras: *La pasión según san Juan* (1723; escrita en Kóthen) y *La pasión según san Mateo* (1729), que asombró a la congregación de fieles por su carácter operístico elaborado.

Descontento con sus condiciones de trabajo y con el coro incompetente que habían puesto a su disposición, en 1730 se quejó a las autoridades, que respondieron amenazándole con reducir sus emolumentos. Una vez más volvió a buscar un puesto en otra parte. La presencia de un nuevo rector comprensivo en la escuela alivió momentáneamente su descontento y su nombramiento como director del *collegium musicum* de la ciudad le permitió entrar en contacto con músicos ya maduros y con una audiencia más amplia. A partir de ese momento comenzó a prestar menos atención a las cantatas y a dedicarse a la composición de piezas para clave, para su *Clavier-Übung* (cuatro volúmenes, 1731-1742), obra en la que figuraban composiciones tales como el *Concierto italiano*, piezas para órgano y las *Variaciones Goldberg*. Nuevos enfrentamientos con las autoridades de la escuela y el *collegium* hubieron de ser resueltos en los tribunales. Mientras tanto, Bach encontró otras formas de dar rienda suelta a su talento, realizando recitales de órgano en Dresde y otras ciudades. Al mismo tiempo, continuó revisando y ampliando sus obras para clave, con una segunda colección para el *Clave bien temperado* (1742) y perfeccionando los preludios corales anteriores.

Con la esperanza de ser nombrado compositor de la corte, Bach dejó a un lado sus escrúpulos teológicos y creó su obra más famosa. La *Misa en si menor*, de la que a veces se dice que es «la pieza musical más prodigiosa que ha dado la música occidental» fue compuesta para Augusto III, elector de Sajonia, que era católico. El oficio religioso luterano había abreviado la misa católica, incluyendo tan sólo las dos primeras partes, el Kyrie y el Gloria, y fueron esos dos fragmentos los que envió Bach a Augusto en 1733. Pero por alguna razón, Bach se sintió impulsado a ampliar esas secciones hasta componer una misa católica completa. Dado que tiene una duración de tres horas no es adecuada para la liturgia ordinaria y en la actualidad se interpreta como una «misa concierto». Bach creó la *Misa* a partir de sus composiciones anteriores —un Sanctus de 1724, un Kyrie y Gloria de 1733 y otros elementos— y la completó hacia 1747. Los cinco años que trabajó en ella hasta ultimarla son un periodo más largo que el que dedicó Miguel Ángel al techo de la Capilla Sixtina. Es posible que Bach no pensara nunca ofrecerla completa en una única función. Ciertamente, nunca se interpretó en su integridad en vida de Bach. Casi un siglo más tarde se realizó la interpretación completa de su *Misa en si menor* y desde entonces se ha mantenido como una de las cimas de la música religiosa moderna.

El hijo de Bach, Carl Philipp Emanuel, era músico en la corte de Federico el Grande en Potsdam. En 1747, Federico invitó a Bach a sus estancias reales en el momento en que solía escuchar música de cámara. Según relató luego un testigo, el propio rey se acercó al piano que había en la estancia e interpretó «en persona y sin

ningún preparativo un tema para que el *Kapellmeister* lo ejecutara en una fuga. Esto lo hizo con tal entusiasmo el... *Kapellmeister* que no sólo su majestad mostró su satisfacción, sino que todos los presentes se sintieron asombrados. El señor Bach ha encontrado el tema que le han propuesto de tanta belleza que está decidido a escribirlo como una fuga y a grabarlo en cobre». Este tema se convirtió en la *Ofrenda musical* de Bach (1747) —su regalo personal a Federico el Grande— en numerosas piezas reunidas en torno al tema del rey. La obra final de Bach, inacabada, fue *El arte de la fuga*, que es un estudio exhaustivo de los usos del contrapunto en su época.

Si Bach cultivó las formas musicales profanas, su destacada obra fue al mismo tiempo una culminación de la música de iglesia y resultado de las limitaciones de esta última. La incapacidad de Bach para adaptarse a una cómoda rutina fue la causa de que la suya no fuera una carrera convencional como músico municipal, de la corte o eclesiástico. Los reformadores protestantes recelaban de las formas artísticas que habían florecido en la Iglesia de Roma.

Martín Lutero (1483-1546) amaba la música, compuso melodías que han sobrevivido y se propuso que la música desempeñara una función más importante en el culto congregacional. Sin embargo, Lutero recelaba del órgano por su pasado «papista». Por su parte, Juan Calvino (1509-1564), más decidido que Lutero a erradicar cualquier huella de la liturgia y de la música católicas, prohibió el uso de instrumentos musicales (incluidos los órganos) incluso como entretenimiento. En 1586, una serie de reformadores ingleses pidieron que se derribaran las iglesias «donde se distorsiona gravemente el oficio divino interpretando música con órgano y cantando los salmos de un lado a otro de la iglesia, con los chillidos de los cantantes del coro, que se disfrazan con sobrepellices blancos». El entusiasmo protestante en Inglaterra llevó a la destrucción de muchos de los mejores órganos. Los constructores de órganos se ganaban la vida como carpinteros y los tubos de los órganos se cambiaban por jarras de cerveza. Sin embargo, sobrevivieron algunos de los primeros órganos, entre ellos el de la catedral de San Pablo. Se decía que Cromwell, que era un gran amante de la música, había hecho trasladar el órgano del Magdalen College de Oxford a Hampton Court para su disfrute personal.

La función del órgano en el culto protestante suscitó el interés de Albert Schweitzer, el más ferviente y culto de los discípulos de Bach, que trabajó con ahínco para descubrir, conservar y restaurar órganos. El propio Schweitzer pudo haber seguido la carrera de organista, pero decidió convertirse en un médico misionero y cuando se trasladó a África se llevó consigo un órgano revestido de zinc para protegerlo así de la humedad del clima. Pasó seis años (1905-1911) trabajando en las obras clásicas de Bach y editó su música para órgano.

Lutero había encontrado razones teológicas de peso para incorporar la música vocal —la música de la palabra— al oficio reformado. En 1564 describió la maravillosa excelencia de la polifonía contrapuntística:

Cuando la música natural es realmente realzada y refinada por el arte, el hombre contempla y puede examinar con gran asombro, hasta cierto punto (pues no se puede captar ni comprender totalmente), la sabiduría grande y perfecta de Dios en su maravillosa obra musical, en lo que tiene de más singular y asombroso, el hecho de que un hombre cante una melodía simple o tenor (como la llaman los músicos), junto al cual cantan tres, cuatro o cinco voces, que es como si se jugara y brincara con deleite en torno a esa simple melodía o tenor, y se adorna maravillosamente dicha melodía con numerosos recursos y sonidos, realizándose por así decirlo una danza celestial, de forma que quienes la comprenden y se sienten conmovidos por ella deben maravillarse y creer que no hay nada más extraordinario en el mundo que esa melodía adornada con numerosas voces.

Cuando la congregación de fieles cantaba expresaba el sacerdocio de todos los creyentes. Los himnos congregacionales traducían el culto a la lengua vernácula, del latín de Roma a la lengua popular. Lutero había asistido a la escuela en Eisenach, y fue en la vecina población de Wartburg donde realizó su traducción histórica de la Biblia al alemán (1521-1522). Fue allí también donde se dice que escribió «Ein feste Burg is unser Gott», que Heine ha calificado como la Marsellesa de la Reforma y que Bach utilizó para componer una de sus más excelsas cantatas.

Es plausible que los iconoclastas pudieran haber ganado la batalla contra la música, como casi habían triunfado en la lucha contra las imágenes un milenio antes. El concilio de Trento (1545-1563), que fue la expresión de la Contrarreforma católica, podía haber desterrado la música de iglesia aplicando medidas draconianas, pero finalmente se limitó a condenar todo aquello que fuera «impuro o lascivo» para preservar la casa de Dios como la casa de la Oración. Según una famosa leyenda, el concilio estaba a punto de aprobar una norma contra la polifonía, pero Giovanni Perluigi de Palestrina (¿1525?-1594), que era el compositor más importante de Roma en esa época, compuso una misa para seis voces para demostrar que la polifonía era compatible con el espíritu respetuoso y que no impedía la comprensión del texto sagrado. Se creía que la misa de Palestrina había evitado la norma contra la polifonía. Sin embargo, parece ahora que la legendaria misa (que se publicó finalmente en 1567) fue escrita cuando el papa Marcelo II dio instrucciones a Palestrina de que creara una misa decorosa para la Semana Santa, en la que el texto pudiera ser comprendido.

El concilio de Trento reflejó la lucha entablada entre la música de la palabra y la música instrumental. La principal objeción a la polifonía era que ignoraba los textos sagrados, y el concilio decretó finalmente que en el futuro la música de iglesia debía escribirse de forma más sencilla para que pudieran comprenderse fácilmente los textos. Sin duda, el genio de Palestrina influyó decididamente en la conservación de la música en la iglesia de Roma. Palestrina, que tomó el nombre de la pequeña ciudad cercana a Roma donde nació, pasó su vida en Roma como maestro de coro y organista en diversas iglesias y finalmente en el Vaticano. Supervisó la revisión de la música en la liturgia, siguiendo las instrucciones del concilio de Trento de purificar los cantos eliminando todos sus «barbarismos, oscuridades y elementos superfluos», debidos a la «torpeza, negligencia o incluso maldad de los compositores, copistas e impresores».

La prolífica obra de música eclesiástica de Palestrina incluía 102 misas, 450 motetes y composiciones litúrgicas y 56 madrigales espirituales. Sin embargo, «se avergonzaba y afligía» por haber escrito música para poemas de amor. Hizo surgir un auténtico «estilo palestriniano», un contrapunto de voces en ritmo continuo con una nueva melodía para cada frase del texto. Palestrina, probablemente el compositor más célebre de la música occidental antes de Bach, fue un hito en la historia de la música de Occidente al ser el primer músico considerado como un paradigma por compositores posteriores. Si no el salvador de la polifonía, sin duda fue el príncipe indiscutido de la música católica de Roma.

Si la Reforma protestante mantuvo una actitud ambigua con respecto al órgano y la música instrumental, reforzó la música de la palabra. Los «corales», himnos para ser cantados con la congregación, pasaron a ser la principal manifestación de la música de la iglesia protestante. Como afirmó Lutero en 1524, en ningún momento pretendió «que en nombre del Evangelio se eclipsen todas las artes hasta hacerlas desaparecer, como pretenden algunas personas animadas de un excesivo celo religioso, pero querría ver todas las artes, especialmente la música, al servicio de Aquel que las ha otorgado y creado». Bajo la influencia italiana, el motete, que se transformó en la cantata, de mayor duración y más compleja, adoptó características de la ópera, conjugando el coro, los solos e incluso los instrumentos. Precediendo a los sermones en palabras, se convirtieron en los «sermones musicales» de Bach. Se han conservado aproximadamente dos centenares de composiciones de Bach en esta forma. La mayor parte de ellas sólo utilizan un coro, pero algunas son para solistas, con recitativos y arias.

La brillante música de Bach es superior también a la de los restantes compositores modernos por lo que respecta a su variedad. En cuanto a la música instrumental, compuso tríos para órgano, además de unos 170 preludios corales para órgano, así como música para clave (clavicordio o clavicémbalo). Su célebre *Clave bien temperado* estaba formado por dos volúmenes de 24 composiciones cada uno, en los doce tonos mayores y menores. Sus numerosas *suites* para clave adoptaban los estilos francés e italiano. Los seis deliciosos *Conciertos de Brandeburgo* (1721) y las *Variaciones Goldberg* (1742) todavía gustan extraordinariamente a audiencias que no acuden a la iglesia. Todas estas composiciones destacan por su intrincada técnica contrapuntística en los estilos de la época.

La música vocal de Bach —la música de la palabra— alcanzó una grandiosidad que habría preocupado a Lutero y no ha sido superada por lo que respecta a la música de la iglesia. En ocasiones, adaptaba a los textos sagrados sus cantatas profanas, que él denominaba drama para música. Sus pasiones —composiciones que recogían el relato evangélico en forma de oratorios para los oficios de Pascua— eran triunfos dramáticos. La *Pasión* basada en el Evangelio según san Juan (1724) incluía 14 corales con fragmentos líricos añadidos e incluso algunos versos del propio Bach. *La pasión según san Mateo* (1729), para dos coros, solista, dos orquestas y dos órganos,

es una epopeya cristiana sobrecogedora de 24 escenas que relatan los últimos días de la vida del Salvador. Está narrada por el evangelista, una parte de tenor en forma de recitativo. Los coros representan a la multitud con sobrecogedor realismo. Hay, además, escenas menores con corales devocionales que se supone eran cantados por la congregación de los fieles. Aunque Bach nunca escribió ninguna ópera, son pocos los elementos operísticos que no aparecen en sus pasiones, y con una coherencia dramática que raramente se aprecia en la ópera.

Bach el artesano contribuyó también notablemente a perpetuar su oficio con obras didácticas. El *Clave bien temperado* ejemplificaba la variedad de composiciones barrocas para teclado y pretendía ser un alegato en pro de la escala temperada de semitonos iguales frente a la antigua «escala natural».

«Cuanto más pertenece un hombre a la posteridad, en otras palabras a la humanidad en general —escribió Schopenhauer en su ensayo sobre la “Fama” (1891) —, más extraño resulta a sus contemporáneos... Es más probable que la gente aprecie al hombre que es útil a las circunstancias del periodo breve en el que vive y al gusto del momento, al que pertenece y con el cual vive y muere». Según el criterio de Schopenhauer, Bach demuestra su atractivo para la humanidad en general, pues sólo lentamente alcanzó la preeminencia entre los compositores modernos. Sus obras de «divina matemática» pusieron de relieve su dominio de la técnica contrapuntística establecida de la época anterior. Pero el estilo musical estaba en proceso de transformación durante los tres decenios en los que compuso un gran número de sus obras, de forma que en sus últimos años de vida, las primeras obras que había compuesto en Weimar y Kóthen debían de parecer anticuadas. Una serie de compositores nuevos rechazaban el contrapunto y producían melodías populares, simplificando las complejas estructuras que Bach había construido. Aun antes de su muerte, su música empezaba a resultar impopular. Además, Bach compuso sus cantatas, sus pasiones y su *Misa* en un periodo en el que el gusto era cada vez más «ilustrado» y laico. En el periodo subsiguiente, habría que encontrar la audiencia musical en la corte de los duques y los príncipes y luego en las salas públicas de conciertos, donde la audiencia tenía que pagar.

La aparición de una conciencia «alemana» en los inicios del siglo XIX posibilitaría que Bach fuera idolatrado como un genio alemán (¡a pesar de sus raíces húngaras!). Aunque Bach forzó al límite el dogma luterano y pietista con su estilo operístico, con la vistosidad de las pasiones y con la composición de la *Misa en si menor* para un príncipe católico, lo cierto es que también componía por encargo para el consistorio, para las autoridades eclesiásticas, para pequeños príncipes o para conseguir su favor. De su *Arte de la fuga* sólo se habían vendido treinta ejemplares en 1756, y durante unos cincuenta años no se publicó por separado ninguna composición completa de Bach. Su nombre se asociaba cada vez más con el de sus hijos y discípulos. Bach era admirado con nostalgia. El propio Mozart participó en Viena en 1782 en una serie de conciertos dominicales en la casa del barón Van Swieten, donde se interpretaban

obras de Hándel y Bach. Luego escribió un preludio y fuga, y cuando se lo envió a su hermana (el 20 de abril de 1782) le explicó que lo había compuesto a instancias de su esposa Constanza. «Como me había oído con frecuencia improvisar fugas, me preguntó si alguna vez había escrito una, y cuando le contesté negativamente, me riñó por no escribir la música más bella e intrincada y no dejó de rogarme hasta que escribí una fuga para ella, y así es como vio la luz». Cuando Mozart visitó Leipzig en 1789 tuvo la oportunidad de escuchar el motete de Bach para dos coros titulado «Canta una nueva canción para el Señor», y se sintió realmente asombrado. «¿Qué es esto? —exclamó—. ¡He aquí algo de lo que se puede aprender!».

También Beethoven era un entusiasta de la música de Bach. Cuando llegó a Viena por vez primera, llamó la atención por su virtuosa interpretación del *Clave bien temperado*. Continuamente buscaba ejemplares de las obras de Bach y proyectó un concierto benéfico en favor de la única hija superviviente de Bach. Para él, Bach era el padre de la armonía y «su nombre no debería de ser *Bach* [arroyo], sino *Meer* [mar]». Goethe, después de oír a un amigo interpretar algunas obras de Bach en el órgano, afirmó: «Es como si la armonía eterna se expresara en su interior, como podría haberlo hecho en el seno de Dios antes de la creación del mundo».

No deja de ser irónico que el renacimiento histórico de Bach fuera fruto del mismo espíritu de ilustración que le hacía parecer el músico anticuado de un periodo anterior. El interés creciente hacia el pasado histórico expresado en el *Siglo de Luis XIV* de Voltaire (1751) y en la *Historia del arte antiguo* de Winckelmann (1764) se transmitió también a la comunidad cada vez más numerosa de amantes de la música. El redescubrimiento de la música de iglesia de Bach se debe al brillante y precoz compositor de origen judío Félix Mendelssohn (1809-1847), que tenía a la sazón veinte años de edad. *La pasión según san Mateo*, cuya primera versión data de 1729, es una de las obras más grandiosas, complejas y difíciles de Bach. El joven Mendelssohn contó con cantores e intérpretes aficionados y profesionales y con toda la comunidad berlinesa amante de la música para conmemorar el centenario de su primera interpretación. Aunque era inexperto en el arte de la dirección realizó numerosos ensayos y la interpretación constituyó un éxito espectacular. Como afirmó Eduard Devrient, uno de los intérpretes profesionales, los admiradores de Bach «no deben olvidar que este nuevo culto de Bach data del 11 de marzo de 1829 y que fue Félix Mendelssohn quien dio nueva vitalidad al más grande y más profundo de los compositores». Cuando el acontecimiento despertó celos en la comunidad musical berlinesa, el padre del joven compositor se apresuró a enviarle a un largo viaje. Luego, gracias al estímulo que supuso la iniciativa de Mendelssohn, las repetidas versiones de *La pasión según san Mateo* en otras ciudades dieron inicio a la misteriosa fama de Bach en la música moderna. Estimuló también el programa masivo de la Bach Gesellschaft (patrocinada por Robert Schumann y fundada en 1850) para publicar las obras completas de Bach. Johannes Brahms (1833-1897) afirmó que los dos acontecimientos de mayor importancia a los que asistió durante su

vida fueron el establecimiento del imperio alemán y la terminación de las publicaciones de la Bach Gesellschaft. En 1950, dos siglos después de la muerte de Bach, se fundó en Gotinga un nuevo Instituto Bach para realizar una edición revisada.

Bach era plenamente merecedor de esa aclamación postuma. Aun cuando encarnaba el espíritu religioso europeo en la música, abrió el camino que durante los próximos siglos llevaría a la música desde la iglesia hacia la sala pública de conciertos. Como explicó Bach, las únicas características de su música barroca servían tanto a Dios como a la audiencia.

El bajo [o continuo] es el fundamento más perfecto de la música, y se interpreta con ambas manos de manera que la mano izquierda interpreta las notas escritas mientras la derecha añade consonancias y disonancias, para elaborar una armonía agradable para gloria de Dios y para el deleite legítimo del espíritu; y el objetivo y la razón final, de toda la música, y por ende también del bajo, no deben ser otros que la gloria de Dios y la recreación de la mente. Cuando esto no se observa, no existe auténtica música sino tan sólo un ruido demoníaco.

La música de los instrumentos: de la corte al concierto

El arte de la música instrumental modificó la relación del intérprete con la audiencia. El drama occidental había nacido cuando en la antigua Grecia se separaron los espectadores de los participantes, y la *orchestra*, que en un principio fuera un lugar de danza para un ritual comunitario, se convirtió en un sitio donde algunos danzaban mientras otros contemplaban el acontecimiento. De la misma forma, la música moderna que alcanzaría el cénit en la sinfonía separaría a la audiencia de los compositores musicales. Dado que los cantos gregorianos eran cantados por el clero, la importancia que concedió Lutero a la música interpretada por la congregación aspiraba a permitir que todos afirmaran su fe mediante el acto del canto. Pero la complicación de los instrumentos musicales, cada vez más especializados y que exigían una mayor habilidad, abrió un abismo creciente entre el intérprete y la audiencia. Ahora, ésta oía la afirmación de otro.

Producto de ese desarrollo de la música instrumental, gran creación de la música occidental, fue la sinfonía. El término «sonata» (del latín *sonare*, sonar) por oposición a la «cantata», composición para varias voces (del latín *cantare*, cantar) aparece por primera vez en la lengua inglesa hacia 1694, en una composición musical para instrumentos. Los grandes creadores de la sinfonía tenían a su alcance una nueva forma musical junto con un grupo nuevo de instrumentos en una orquesta, en unas comunidades dispuestas a aplaudir su trabajo. Todos estos elementos aparecieron lentamente a partir del Renacimiento, gracias a algunas figuras que conocemos y a muchas otras que permanecen en el anonimato.

Durante la época barroca (1600-1750, con músicos tales como Monteverdi, Purcell y J. S. Bach), el término «sonata» designaba un nuevo tipo de composición instrumental en estilo «abstracto». Esto significaba música sin palabras y que no

hacía referencia a ninguna otra cosa fuera de sí misma. A finales del siglo XVII, la sonata había surgido ya y había comenzado a ser fijada en las obras del violinista y compositor italiano Arcangelo Corelli (1653-1713). Sus dos versiones se clasificaban no por su música sino por su función social. La primera era la *sonata da chiesa*, o sonata de iglesia (con una introducción lenta, un allegro, un movimiento lento cantabile y un finale «binario» melódico). La segunda versión era la *sonata da camera*, o sonata de cámara, que incluía temas de danza. Un estilo clásico quedó prefigurado en las sonatas a solo para instrumentos de teclado de Domenico Scarlatti (1685-1757) y Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

El término «sinfonía» y sus variantes fueron utilizados por vez primera en el siglo XVII para designar las distintas formas de la música instrumental, pero luego se utilizó principalmente para la obertura de la ópera italiana en tres movimientos (rápido, lento, rápido). Estas oberturas comenzaron a ser interpretadas en conciertos al margen de las óperas a las que pertenecían. Entretanto, la sinfonía para orquesta de tres movimientos (o de cuatro) se convirtió en una forma musical propia, totalmente distinta de la obertura y con un carácter singular. El término «sinfonía» pasó a significar entonces sonata para orquesta. Habría sido imposible sin la nueva abundancia de instrumentos musicales.

En Europa occidental comenzó hacia el siglo XV la práctica de construir «familias» enteras de instrumentos. Una familia típica, como la de las chirimías (instrumentos de viento de madera con doble lengüeta), incluía instrumentos de muy distinto tamaño, desde el más pequeño hasta el más grande. De la función social de la música da testimonio el hecho de que los instrumentos se diferenciaban en *haut* (altos) y *bas* (bajos). Los instrumentos altos se utilizaban para la música al aire libre y los instrumentos bajos se reservaban para ocasiones más íntimas, generalmente bajo techo. El *shawm* se llamó luego *hautbois* (madera alta), que dejó su impronta en la versión moderna del mismo instrumento, el oboe (transcripción correcta de la forma en que se pronunciaba la palabra francesa en el siglo XVIII).

Una de las claves que explica la nueva y floreciente tecnología de instrumentos musicales es el piano. El «pianoforte» (abreviado posteriormente en «piano») aparece por vez primera en inglés hacia 1767. El «pianoforte», abreviatura de *piano e forte*, que significa «bajo y alto», designaba un nuevo instrumento en el que, a diferencia del clavecín, se podía variar el tono. El clavecín sólo se podía puntear, pero el sonido del piano era producido por martillos que se controlaban desde un teclado y que golpeaban unas cuerdas de metal. La fuerza variable del martillo, controlada por apagadores y pedales, provocaba las gradaciones de tono. El primer piano que funcionó con éxito, hacia 1726, fue construido por el fabricante de clavecines italiano Bartolomeo Cristofori (1655-1731). Se le describía entonces como un «clavecín con bajos y altos», y contenía ya todos los elementos esenciales del piano moderno. La vida activa de Haydn como músico abarcó los años transcurridos desde la invención del piano hasta casi el momento en que alcanzó su forma moderna. Haydn prefería

los pianos vieneses a los ingleses. Por su parte, Mozart también estaba interesado en la mecánica del piano, todavía en proceso de desarrollo en su época, y contribuyó a su mejora. Hizo construir un pedal para su piano que utilizaba cuando improvisaba y también para el bajo continuo de sus conciertos. Beethoven creía que las posibilidades musicales del piano todavía no se comprendían perfectamente y contribuyó a revelarlas.

Cuando el hierro sustituyó a la madera en el armazón que contenía las cuerdas, aumentó la tensión de éstas y la fuerza de los sonidos. Cuando la Revolución industrial inició la producción en masa empezaron a construirse pianos de diferentes formas y tamaños. Transcurrido un siglo, la presencia del piano en el salón de estar de la casa se convirtió en un símbolo de elegancia para la clase media, y las jóvenes casaderas tenían que tomar lecciones de piano. A medida que aumentó el número de los amantes de la música, el poder y la versatilidad del piano atrajeron el talento de los mejores compositores.

Ahora bien, el piano era tan sólo uno más de un amplio conjunto de instrumentos nuevos y de instrumentos antiguos perfeccionados que constituirían la orquesta sinfónica moderna. El violín, que deriva de la viola medieval y que apareció durante el Renacimiento, fue enormemente perfeccionado por Antonio Stradivari (1644-1737), Giuseppe Guarneri (1698-1744) y otros. El arco moderno fue inventado por François Tourte (1747-1835), y el violín alcanzó su forma actual a comienzos del siglo XIX. Las trompetas y las trompas se perfeccionaron y se hicieron más versátiles al añadirles una mayor sección de tubo, y los clarinetes alcanzaron importancia en la sección de instrumentos de viento hacia 1800. No hubo instrumento alguno de la orquesta moderna, desde el trombón hasta el arpa, que no adquiriera mayor volumen y sutileza a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Cuando la sonata, cada vez más compleja, exigió nuevos instrumentos de todo tipo apareció la gran orquesta moderna, un conjunto de instrumentos para interpretar sinfonías. Las orquestas de mediados del siglo XVIII eran, por lo general, conjuntos de solistas con un intérprete en cada parte y con escasa interdependencia de las diversas partes. La gran orquesta para la sala de conciertos exigía otro tipo de música. Mientras tanto, la música de cámara, tal como la habían desarrollado Haydn, Mozart y Beethoven, alcanzó una intimidad y una variedad expresiva que no tenía cuando era tan sólo sinónimo de música instrumental. La «música de cámara» adquirió una condición elitista e incluso arcana por contraste con la música pública que comenzaba a florecer.

La «orquesta», un gran nuevo instrumento de instrumentos, fue creación de esos compositores occidentales «clásicos» y producto de sus sinfonías. Lentamente, a partir del Renacimiento, cuando fue tomando fuerza la música «sin palabras», se desarrolló el arte de la «orquestación», o utilización de los instrumentos por sus propiedades musicales especiales. Hasta entonces la música, que no se componía para instrumentos concretos, se interpretaba con aquellos instrumentos de los que se

disponía. Un organista de la catedral de San Marcos de Venecia, Giovanni Gabrieli (1557-1612), fue, tal vez, el primer compositor occidental que fijó instrumentos concretos para las distintas partes de la composición. La aparición de la ópera en Italia hacia 1600 y la creación de orquestas para las óperas, con el fin de reforzar los efectos dramáticos, entrañaron una mayor presencia de los instrumentos de cuerda para conseguir un equilibrio con respecto a los de viento y percusión. El *Orfeo* de Claudio Monteverdi (1567-1643), interpretado en Mantua en 1607 con una orquesta de unos cuarenta instrumentos, fue, según se afirma, la primera ocasión en que un compositor especificó qué instrumentos se debían utilizar y en qué momento.

No fue hasta el siglo XVII cuando la palabra «orquesta» dejó de utilizarse únicamente en el sentido que la usaban los antiguos griegos para designar el espacio que había frente al escenario donde danzaba la comunidad y donde cantaban y danzaban los coros dramáticos. Ahora se utilizaba para designar a una compañía de músicos que interpretaban música instrumental concertada. Y ahora Byron se mostraba condescendiente con el «impertinente tendero, cuyo emocionado oído sufre con las orquestas a las que paga por escuchar». El término «orquestar» no se incorporaría a la lengua inglesa hasta finales del siglo XIX.

La orquesta sinfónica moderna surgió de la orquesta de la ópera italiana y de las orquestas de la corte de Inglaterra y Francia, que en un principio sólo poseían instrumentos de cuerda, pero que gradualmente añadieron instrumentos de viento y de otro tipo. A mediados del siglo XVIII, la orquesta sinfónica moderna elemental tenía sus cuatro secciones: instrumentos de viento, metal, percusión y cuerda. Sorprendentemente, estas características de la orquesta sinfónica moderna no adquirieron forma en una gran capital sino en la ciudad —con cualidades de ave Fénix— de Mannheim, en la orilla derecha del Rin, en el suroeste de Alemania. Fundada en 1606 con arreglo a un esquema de tablero de ajedrez de bloques rectangulares, Mannheim fue destruida en 1622 durante la guerra de los Treinta Años, para ser reconstruida y demolida una vez más por los franceses en 1689. Pero de nuevo se levantó esa indestructible comunidad situada convenientemente en la confluencia del Rin y el Neckar. A mediados del siglo XVIII, Mannheim se convirtió en el centro cultural del elector palatino. El elector Karl Theodor (gobernó entre 1743 y 1759; residió en Mannheim de 1743 a 1778) sentía una encendida pasión por la música, que le llevó a llamar a algunos de los mejores intérpretes y compositores para crear una orquesta que se convirtió en prototipo de la orquesta sinfónica moderna. Esta escuela de Mannheim, que floreció hasta el brusco traslado de la corte a Munich en 1778, adaptó la obertura dramática italiana a la nueva forma de la sinfonía e ideó nuevos efectos instrumentales. Músicos de toda Europa acudieron a reconocer el «signo de Mannheim» (una *appoggiatura* melódica) y el «cohete de Mannheim» (un crescendo orquestal controlado que componía una rápida figura melódica ascendente).

La sinfonía clásica adquirió allí la forma que sería perfeccionada por Haydn,

Mozart y Beethoven, y Mannheim anunció la era de los conciertos públicos, en que las orquestas sinfónicas se convertirían en símbolos y catalizadores del orgullo cívico. Al multiplicarse estas orquestas en el siglo siguiente, el deseo de música por parte del público alcanzó connotaciones más históricas y más cosmopolitas. En los conciertos no sólo se interpretaban ya obras encargadas para la ocasión o música sagrada tradicional. Se interpretaron también obras anteriores. Los conciertos de música antigua celebrados en Londres (1776-1848) señalaron el camino hacia ese «historicismo», dramatizado por Félix Mendelssohn cuando en 1829 interpretó diversos fragmentos de *La pasión según san Mateo* de Bach con ocasión del centenario del estreno de la obra. Mannheim sería destruida de nuevo en la segunda guerra mundial, pero una vez más demostró su capacidad para renacer. ¿Acaso el pasado frívolo de la ciudad ayuda a explicar su disposición a aceptar las nuevas formas musicales?

El fundador de la escuela de sinfonistas de Mannheim fue el enérgico Johann Stamitz (1717-1757), cuya dirección la hizo famosa en toda Europa. Su orquesta, grande para la época, incluía veinte violines, cuatro violas, cuatro violonchelos y cuatro contrabajos, dos flautas, dos oboes y dos fagots, cuatro trompas, una trompeta y dos timbales. El historiador viajero Charles Burney (1726-1814) se sintió hasta tal punto impresionado que bautizó a esta orquesta como «un ejército de generales». Stamitz alcanzó nuevos efectos melodramáticos con todas las posibilidades de estos instrumentos para el crescendo, diminuendo, sforzando, tremolo, y virtuosas interpretaciones de violín, que iban desde el susurrante pianissimo hasta el explosivo fortissimo. Añadió un segundo tema contrastante a los movimientos allegro de la sonata, y aumentó el número de movimientos de tres a cuatro, añadiendo un finale rápido después del minueto. Estos cuatro movimientos serían habituales en las sinfonías de Haydn y Mozart, pero Beethoven sustituiría el minueto por un scherzo.

La orquesta sinfónica, cuyo tamaño y coste habían aumentado, necesitaba mecenas. Exigía nuevas composiciones musicales complejas y, asimismo organización, dirección y una audiencia entusiasta. En la época de Beethoven, el director comenzó a adoptar un nuevo papel creador. Otras formas artísticas como el drama y la arquitectura también exigían dirección, organización y participación comunitaria, pero el escritor, el pintor y el escultor podían crear por sí mismos, no necesitaban ningún otro intérprete y tampoco escenario alguno, sino tan sólo papel, lienzo o piedra. La música compartía con la pintura, la escultura y la arquitectura la peculiaridad de poder ser también un arte «marco» o ambiente. La clasificación de los instrumentos en «altos» (para el exterior) y «bajos» (para el interior) revelaba esa función. La música transformó la atmósfera al tiempo que se producían otros acontecimientos. En tanto que el libro exigía un lector concentrado, la música permitía grados diversos de desatención. Ese carácter de la música, que la hacía útil para el culto, el ritual, las fiestas, las bodas y las coronaciones, explica también su prolongada subordinación a las necesidades de la Iglesia y de la corte. Esa

maravillosa versatilidad explica la observación de Walter Pater de que «todo arte aspira siempre a la condición de la música».

Así como el canto gregoriano utilizó la música para la iglesia, la sinfonía y su orquesta señalaron la aparición de la música instrumental como una forma artística por derecho propio, que ya no dependía de los príncipes y de la iglesia sino de un público constituido por amantes de la música. Haydn, Mozart y Beethoven tuvieron una importancia crucial en esa historia por su papel de creadores de la sinfonía moderna. Sus vidas coincidieron, se conocieron y se influyeron mutuamente, pero su trayectoria y su producción fueron espectacularmente diferentes. En sus vidas dramatizaron los cambiantes recursos y oportunidades de la música occidental.

Joseph Haydn (1732-1809), a quien con frecuencia se designa como el padre de la sinfonía, encontró su oportunidad y su desafío en un pequeño pero rico principado de la región occidental de Hungría. Su carrera muestra cuánto se podía alcanzar dentro de los límites estrechos de la protección de una corte principesca, en la que pasó sus treinta años de madurez.

Mi príncipe siempre se sentía satisfecho con mis obras. Como director de una orquesta podía hacer experimentos. Yo era libre de cambiar, mejorar, añadir o suprimir, en fin, de permitirme todas las audacias posibles. Aislado del mundo, no había nadie que me presionara, lo que me permitió ser original.

La historia de la vida de Haydn es la historia de cómo consiguió y utilizó ese escenario para su música. Luego consiguió salir al mundo exterior.

Nacido en 1732 en el seno de la familia de un carretero, en un pueblecito de la zona oriental de Austria, próximo a la frontera húngara, tuvo la fortuna de impresionar al maestro del coro de la catedral de San Esteban de Viena, que realizaba una gira en busca de nuevos valores para el coro. La belleza de la voz de Haydn, que a la sazón tenía ocho años, y su notable habilidad para los trinos le valieron la recompensa de un puñado de cerezas, que nunca olvidaría, y la invitación para formar parte de la escuela del coro de San Esteban. Allí adquirió una vasta experiencia musical pero no recibió instrucción en materia de teoría musical. Cuando cambió su voz, tuvo que abandonar el coro y a los diecisiete años se encontró solo en la gran ciudad. Daba clases a jóvenes alumnos y actuaba como músico en bailes y serenatas, al tiempo que aprendía teoría musical en las obras de C. P. E. Bach y otros compositores. Gracias a las recomendaciones de sus alumnos aristócratas, en 1758 fue nombrado director musical en la capilla de un miembro de la pequeña nobleza bohemia, el conde Morzin. El hecho de que Morzin llegara a la conclusión de que no podía hacer frente al gasto que suponía una orquesta de dieciséis instrumentos resultó afortunado para el joven Haydn, cuya primera sinfonía, que compuso para el conde Morzin, ya había impresionado a un patrono más poderoso, el príncipe Paul Antón Esterhazy.

El príncipe Paul Antón (1710-1762) heredó, junto con el título de príncipe del Sacro Imperio Romano, una tradición familiar de hospitalidad y mecenazgo. Su

castillo barroco de Eisenstadt, situado a 50 km de Viena, contaba con doscientas habitaciones para invitados (que eran la audiencia de sus conciertos), para los visitantes de su galería pictórica, para los lectores de su biblioteca, y para sus compañeros en los paseos por el campo, un paisaje con grutas y cascadas artificiales. El príncipe tocaba el violín y el chelo y admiraba al joven Haydn, a quien contrató como ayudante de director de su grande y activa orquesta. El contrato, que lleva la fecha del 1 de mayo de 1761, obligaba a Haydn «a comportarse de forma ejemplar, a no exhibir una familiaridad indebida y a evitar toda vulgaridad comiendo, bebiendo y en la conversación», a velar para que reinara la armonía entre los músicos y «a instruir a las cantantes a fin de que no olviden en el campo lo que aprendieron con sacrificios y grandes gastos en Viena». Entre las obligaciones musicales figuraba la de «presentarse diariamente en la antecámara, antes y después del mediodía, para saber si Su Alteza está dispuesta a una audición musical o no», a «componer toda la música que Su Alteza juzgara conveniente pedirle... y a no componer para persona alguna sin que Su Alteza lo sepa o lo autorice por adelantado».

El hermano del príncipe, Nikolaus «el Magnífico», que heredó el título y la tradición familiar de mecenazgo en 1762, eclipsó a todos los príncipes que pudieran competir con él. A su regreso de Francia, decidió construir su propio Versalles. Para demostrar su poder sobre la naturaleza eligió una zona pantanosa infectada de insectos, que hizo desecar y limpiar, como emplazamiento del prodigioso castillo al que dio el nombre de Esterhaza. Un libro ilustrado que escribió el propio príncipe Nikolaus reflejaba sus encantos. Además de las habituales amenidades campestres de parques, grutas y cascadas, en el castillo había una biblioteca con «7500 volúmenes, todos ellos ediciones exquisitas, a la que se añaden novedades diariamente», manuscritos, «grabados antiguos y nuevos de los mejores maestros», una galería de pintura «con gran número de cuadros originales de primera clase de famosos maestros italianos y holandeses», un teatro de marionetas «en forma de gruta» y una lujosa sala de ópera con capacidad para 400 personas.

Todos los días, a las seis de la tarde, se interpreta una ópera seria o buffa italiana o una comedia alemana, a la que siempre asiste el príncipe. Es imposible describir con palabras el deleite que experimentan los ojos y los oídos en esas ocasiones. Cuando comienza la música, su conmovedora delicadeza y la fuerza de los instrumentos penetran en el alma pues es el gran compositor, el propio *herr* Haydn, el que dirige la orquesta. Pero la audiencia se siente también abrumada por la admirable iluminación y por la perfección del escenario. Al principio vemos cómo descienden lentamente hacia la tierra las nubes en las que se hallan sentados los dioses. Luego, los dioses se elevan y se desvanecen al instante, y después todo se transforma de nuevo en un jardín delicioso, un bosque encantado o, tal vez, una sala gloriosa.

En 1776, cuando Esterhaza había sido ya terminado y Haydn fue nombrado director musical, el príncipe Nikolaus fue verdaderamente merecedor del título de «el Magnífico».

Haydn contribuyó a la celebridad de Esterhaza al atraer a los mejores cantantes de Italia y a músicos de todas partes para su elogiada orquesta (que contaba entre 16 y

22 intérpretes). «Si deseo disfrutar de una buena ópera —afirmó la emperatriz María Teresa (1717-1780)—, voy a Esterhaza». Haydn escribió una sinfonía (número 48) y preparó una representación de su ópera *Philemon und Baucis* en el teatro de marionetas, con ocasión de la visita de la emperatriz. Tras un baile de máscaras y unos impresionantes fuegos de artificio llegaba el finale en el que un sinnúmero de campesinos ataviados con ropas de gran colorido bailaban danzas populares. El presente que con más orgullo entregó Haydn a la emperatriz estaba constituido por tres gallos que había derribado milagrosamente de un solo disparo.

Haydn tenía la responsabilidad de organizar celebraciones similares al menos una vez al año, y escribió la mayor parte de sus óperas para tales ocasiones. Las intensas celebraciones incluían en ocasiones imitaciones de ferias campestres y actuaciones de aldeas enteras con sus propios grupos de músicos y bailarines. Los músicos de Haydn, a quienes se contrataba para la temporada sin sus familias, se agotaban por efecto de las frecuentes actuaciones y de los interminables ensayos que alargaban su estancia hasta bien entrado el otoño. «Papá» Haydn cuidaba de ellos e intentaba persuadir al príncipe para que enviara a los músicos de regreso con sus familias. Esperando que el príncipe comprendiera el mensaje, escribió incluso una sinfonía titulada *Los adioses*, en el curso de la cual los instrumentos enmudecían uno tras otro cuando cada uno de los músicos apagaba su vela.

Haydn pasó aproximadamente treinta años —la mayor parte de su vida adulta— en esa prisión dorada, sin que le faltaran intérpretes para sus composiciones y auditorios que las apreciaran. Su vida familiar no era feliz. Durante los primeros días en que enseñaba música en Viena se había enamorado de una de sus alumnas, hija de un peluquero, pero ella no le correspondió e ingresó en un convento. Entonces, Haydn permitió que su familia le convenciera para que contrajera matrimonio con la hermana mayor de aquella muchacha, que carecía de atractivo y tenía un carácter violento. No tuvieron hijos y ella no «se preocupaba lo más mínimo de si su marido [era] un artista o un zapatero». Esto indujo a Haydn a componer un canon para el conocido poema de Lessing:

Si en el mundo entero
existe una mujer vil,
¡qué triste que cada uno de nosotros
haya de pensar que es la suya!

Haydn trataba de aliviar sus penas cazando y pescando en aquellos parajes que tanto amaba. A medida que fue creciendo su fama se multiplicaron los encargos de nuevas composiciones, desbordando incluso su extraordinario poder de creación. Su deseo de satisfacer a los admiradores le inducía a vender la misma obra a diferentes personas o (como en el caso de sus sinfonías de París) a editores de distintos países.

Haydn no consiguió por propia iniciativa liberarse de Esterhaza, ampliar su perspectiva vital y obtener la audiencia que correspondía a su fama cada vez mayor.

Si el príncipe Nikolaus el Magnífico hubiera seguido con vida, es posible que Haydn hubiera pasado el resto de sus días en Esterhaza. Pero en septiembre de 1790 murió el que había sido patrono de Haydn durante veintiocho años. Le sucedió su hijo, el príncipe Antón, que no tenía interés alguno por la música y que despidió a todos los músicos con la excepción de Haydn y de algunos más para que se encargaran de los oficios de la capilla. Haydn, a quien se le había concedido una pensión, se sentía ahora libre para abandonar Esterhaza. Tuvo tanta prisa por trasladarse a Viena que olvidó recoger muchas de sus pertenencias. Recibió entonces halagadoras invitaciones del rey de Nápoles y de otros. Finalmente, Haydn, que tenía casi sesenta años, se sentía tentado a salir al mundo. Afortunadamente, la invitación que atendió fue la de John Peter Salomon (1745-1815), violinista nacido en Alemania y organizador de conciertos que se había establecido en Londres. Le ofreció un atractivo encargo —una ópera para el teatro real, seis sinfonías y veinte composiciones nuevas de menor fuste— por el que recibiría 1200 libras. Si bien es cierto que las orquestas londinenses estaban entonces a la cabeza de Europa por lo que respecta a la música instrumental, lo cierto es que Haydn demostró valor al elegir Londres en vez de Nápoles. Renunciando a la seguridad que le ofrecía la corte del rey de Nápoles, Haydn prefirió el riesgo que entrañaba el público veleidoso. Sabía el italiano pero no sabía una palabra de inglés, y además tenía que hacer frente a la terrible travesía del canal de la Mancha que, incluso un siglo más tarde, indujo a Brahms a rechazar un título honorario en Cambridge. «Oh, papá —le advirtió Mozart— no has sido educado para vivir en un mundo más amplio, y hablas muy pocas lenguas». «Pero mi lengua —replicó Haydn— se entiende en todo el riundo».

Haydn llegó a Londres el día de Año Nuevo de 1791 y le pareció que «esa grandiosa y enorme ciudad de Londres, con sus bellezas y maravillas», producía «el más profundo asombro». Su integración en el mundo enriquecería su música, pues en sus sinfonías de Londres hace gala de un dominio de los instrumentos y de un ingenio que eran superiores a los de su producción anterior. El público de Londres respondió con enfervorizado entusiasmo. Fue agasajado por la realeza y la Universidad de Oxford le concedió el grado de doctor *Honoris causa*. Haydn se transformó durante esos dieciocho meses. En su camino de regreso a Viena se detuvo en Bonn, donde conoció a Beethoven, que tenía entonces veintidós años, y a quien aconsejó que fuera a Viena para completar su instrucción. En la carta que dirigió al elector de Bonn instándole a apoyar la estancia de Beethoven en Viena, afirmaba que, a juzgar por lo que ya había escuchado, «Beethoven llegará a encumbrarse como uno de los principales compositores europeos y yo me sentiré orgulloso de llamarme su maestro».

Tras pasar menos de un año en Viena, Haydn regresó de nuevo a Londres para obtener un nuevo triunfo. Allí produjo la última de sus doce brillantes sinfonías «de Londres». El rey y la reina intentaron convencerle para que se asentara en Inglaterra. Los británicos se sintieron ofendidos porque su situación de dios de la ciencia

musical en Londres no fue argumento suficiente para que se quedase. Mientras tanto, el príncipe Nikolaus II, que había heredado el título de la casa de Esterhazy, llevó a Haydn a Viena para intentar reconstruir la orquesta familiar.

De alguna forma, Haydn no estaba preparado todavía para aventurarse con el público, pero la experiencia inglesa le había estimulado a componer ochocientas páginas de música y le había servido para ampliar sus expectativas. En 1791 se había sentido conmovido al escuchar los oratorios de Händel con ocasión de la conmemoración de este músico en la abadía de Westminster. De regreso en Viena, experimentó con esa forma musical. El resultado fueron dos oratorios, ambos derivados de textos ingleses. La composición de *La creación*, con un libreto basado en *El paraíso perdido* de Milton y en el Génesis, le acercó más que nunca, afirmó, a su Creador. El oratorio fue un gran éxito cuando se presentó en 1798. En 1801 había completado ya otro oratorio sobre el texto del largo poema de James Thomson *Las estaciones*. En estas obras, Haydn ensalza con grandiosidad los placeres rurales que había disfrutado en los treinta años vividos en Esterhaza. Para elevar la moral de sus compatriotas durante el asedio de Napoleón, compuso, según el modelo inglés del «God saves the King», el himno nacional austríaco, «Gott erhalte Franz den Kaiser», cuya melodía fue utilizada posteriormente por los alemanes para componer el «Deutschland über Alles». Haydn utilizó este tema para el «cuarteto del emperador» e interpretó tres veces el himno en el piano cuando sintió que se aproximaba su muerte.

Los últimos años de la vida de Haydn estuvieron llenos de reconocimientos. En el concierto que tuvo lugar en Viena con ocasión de su setenta y seis cumpleaños, Beethoven reconoció a su maestro arrodillándose ante él y besándole la mano. Cuando Napoleón ocupó Viena dispuso una guardia de honor ante la casa de Haydn, y cuando murió el músico en 1809 el ejército francés de ocupación se sumó a las honras en su honor. El amplio legado de falsas atribuciones atestiguó también su renombre. Su legado auténtico era enorme: 108 sinfonías, 68 cuartetos de cuerda, 60 sonatas para piano, 25 óperas (de las que se conservan 15) y 4 oratorios.

En sus sinfonías, Haydn dio forma a lo que se llamaría el estilo clásico, que sería remodelado y redondeado por Mozart, Beethoven y otros. En sus doce sinfonías *Salomon*, que escribió para ser interpretadas en Londres y que tanto éxito tuvieron, la orquestación alcanza una nueva entidad, con usos nuevos para las trompetas, los timbales, los clarinetes, los chelos y los instrumentos de viento. Al recrear la sonata en su forma sinfónica, Haydn estaba convirtiendo la orquesta en un nuevo instrumento compuesto.

La carrera de Haydn, el último producto refinado de la comunidad del mecenazgo principesco, presenta un fuerte contraste con la de su sucesor en la creación del estilo clásico. Haydn tenía casi cuarenta años cuando alcanzó la fama y la fortuna. En cambio, los talentos de Mozart fueron explotados y exhibidos por toda Europa cuando tenía seis años. Haydn pasó la mayor parte de su vida amparado en un

cómodo mecenazgo, mientras que Mozart no dejó nunca de buscarlo. Sin embargo, colaboraron en la tarea de dar forma a la sinfonía en sus nuevos recursos orquestales para crear un estilo clásico. Al final de su vida, el propio Haydn experimentó el nuevo mundo público de los aficionados a los conciertos, pero Mozart vivía en ese mundo. Los dos músicos, como admiradores mutuos, asistieron a la aparición de comunidades europeas de creadores, amantes y aficionados de los conciertos musicales.

Leopold Mozart describió a su hijo, Wolfgang Amadeus, como el «milagro que Dios permitió que naciera en Salzburgo». No había mejor lugar que Salzburgo, en Austria, para que pudiera nacer un prodigio musical en 1756. Tampoco podría haber existido un padre más eficaz para ese prodigio. Leopold Mozart, competente violinista y autor de un famoso tratado sobre la interpretación del violín, era lo bastante experto como para distinguir el genio de su hijo y al mismo tiempo lo bastante perspicaz y humilde como para dedicarse por completo a cultivar ese genio. Su naturaleza dominante inhibiría tristemente la personalidad de Wolfgang, pero enriquecería su talento y el sentido de su misión en la vida. Leopold, que era también compositor, abandonó esa actividad en deferencia a la precocidad de su hijo. Después de la primera aparición en público de Wolfgang en la Universidad de Salzburgo, en 1762, su padre comenzó una serie incesante de giras, exhibiendo al niño y a su precoz aunque menos dotada hermana, Nannerl (que había nacido cinco años antes que Wolfgang). Después de causar sensación en la corte imperial de Viena, visitaron diversas ciudades del sur de Alemania, Renania, Bruselas, París, Munich, Holanda, Berna y Ginebra. Tres giras por Italia les llevaron a las ciudades principales, desde Milán a Nápoles. Entre los seis y los quince años, Wolfgang pasó más de la mitad del tiempo viajando, impresionando a las diferentes audiencias con sus virtuosas interpretaciones en los instrumentos de teclado, en el órgano y el violín, tocando de memoria e improvisando variaciones, fugas y fantasías. Lo más sorprendente era la capacidad de Wolfgang para escribir música a una edad en que otros no habían sino comenzado a leerla. A los seis años había compuesto minuetos, antes de cumplir los nueve su primera sinfonía, a los once el primer oratorio y a los doce su primera ópera. Así fue como escribió más de las seiscientas composiciones que se catalogaron en 1862 y que numeró un erudito austríaco, Ludwig von Köchel (1800-1877), que clasificó cada una de ellas con una «K» y un número.

Si Wolfgang era digno de ver y escuchar, también veía y escuchaba gran número de composiciones que enriquecían su obra. Las giras que realizó le introdujeron en la música que se componía y se escuchaba en toda Europa, donde había un estilo italiano y un estilo alemán claramente diferenciados. Bach nunca había visitado Italia, ni tampoco lo había hecho Haydn, que había pasado la mayor parte de su vida en una aldea austríaca. Mozart tendría la posibilidad de conjugar la ligereza de la música vocal y la ópera bufa italianas con la seriedad de la música instrumental alemana, la sonata y la sinfonía. Ningún otro compositor consiguió unir con tanto éxito la

homofonía italiana con la polifonía alemana para crear, de esta forma, una música europea.

No es fácil separar el asombro que producía el niño de la admiración que despertaba su música. En Schönbrunn, donde la familia imperial tocaba instrumentos musicales, se deleitaron con el niño que besó a la emperatriz y se sentó en su regazo al tiempo que preguntaba: «¿De verdad me quieres?». Goethe, que tenía entonces catorce años, recordaba cuando escuchó la música del «hombrecillo, con su peluca empolvada y su espadín ceñido». En el Versalles de Luis XV fue *madame* de Pompadour la única que no se dejó impresionar. «La emperatriz me besa —dijo Wolfgang—. ¿Quién es esta que no quiere besarme?». En Inglaterra, Jorge III sometió al niño a difíciles pruebas en el teclado y el maestro de música de la reina Charlotte, J. C. Bach, le hizo participar en juegos musicales. Los conciertos de Londres fueron un gran éxito de taquilla y la Royal Society recibió para sus *Philosophical Transactions* el «informe de un joven músico muy notable», con pruebas documentales de la edad de Wolfgang y anécdotas respecto a cómo «en ocasiones corría por la habitación con un palo entre las piernas como si fuera un caballo».

Después de las giras llovieron los encargos: música para el archiduque Fernando en Milán y para la consagración de Hieronymus Colloredo como arzobispo de Salzburgo. Pero este nuevo arzobispo se mostraba menos tolerante con respecto a las ausencias de su *Konzertmaster* Leopold para ir de gira con su hijo. En 1772, a los dieciséis años, Mozart compuso en Salzburgo, en unos pocos meses, 8 sinfonías, 4 divertimentos y algunas obras sacras. Fue nombrado *Konzertmaster* honorario, pero el arzobispo planteó exigencias poco razonables. Wolfgang compuso sin cesar en Salzburgo entre 1774 y 1781, mientras que él y su padre buscaban refugio del tiránico arzobispo. A Wolfgang no le permitían todavía viajar solo y Leopold decidió que fuera su esposa, *frau* Mozart, quien le acompañara a Mannheim y París. Durante el camino, Wolfgang se enamoró de Aloysia Weber, una soprano de dieciséis años, pero su padre se opuso al matrimonio. *Frau* Mozart murió en París y Wolfgang regresó lleno de tristeza a Salzburgo. Cuando Aloysia se negó a casarse con Wolfgang, éste cortejó a su hermana menor, Konstanze. «No es fea —señaló— pero al mismo tiempo dista de ser bella. Toda su belleza consiste en dos pequeños ojos negros y una hermosa figura. No tiene ingenio, pero posee el suficiente sentido común para poder cumplir con sus obligaciones de esposa y madre». El brillante estreno de *Die Entführung aus dem Serail* (*El rapto del Serrallo*) el 12 de julio de 1782, en Viena, indujo a Mozart a considerar que estaba en condiciones de poder mantener a una esposa y contrarió a su padre casándose con Konstanze tres semanas más tarde.

Pese a que su fama era cada vez mayor y los encargos más numerosos, Mozart nunca se hizo rico. Fue siempre poco previsor y extravagante, vivió al día y nunca disfrutó de un bienestar sosegado. En 1781, cuando Mozart abandonó el servicio del arzobispo, que le había obligado a comer con los sirvientes, su dimisión fue

confirmada con «una patada en el culo... por orden de nuestro digno príncipe arzobispo». Ese mismo año conoció a Haydn. Durante los cuatro años siguientes, Mozart compuso los seis cuartetos que dedicó a Haydn. Ignoramos hasta qué punto era estrecha su relación, pero Mozart admitía sin tapujos la deuda que tenía contraída con su «más querido amigo», de quien «aprendí a componer un cuarteto». Tras conocer a Haydn y recibir sus alabanzas, Mozart se sintió alentado a realizar algunas novedades sinfónicas, como la *Sinfonía Haffner*, por su propia cuenta. Durante esos años desarrolló y perfeccionó también el concierto clásico para piano y orquesta.

Tras alejarse del arzobispo de Salzburgo, Mozart se vio en la tesitura de tener que subsistir con los ingresos que obtenía de sus conciertos y de la venta de su música. Eso era arriesgado y ningún gran compositor lo había intentado desde Händel. Escribió entonces memorables conciertos (en su mayor parte desde K. 413 a K. 595) que interpretó personalmente en Viena. En 1787, tras haber perseguido su objetivo durante mucho tiempo, el emperador José II contrató finalmente a Mozart como compositor de cámara. Pero mientras que los emolumentos de su predecesor, Gluck, eran de 1200 táleros anuales, Mozart recibía tan sólo 800. Durante esos últimos años, debido a que le absorbían otras ocupaciones, Mozart compuso pocas sinfonías, pero las tres que escribió en el verano de 1788 —las sinfonías en mi bemol (K. 543), sol menor (K. 550) y *do* (la sinfonía *Júpiter*, K. 551)— eran realmente insuperables por su brillantez sinfónica y los nuevos usos de la orquesta.

Finalmente en Viena, en el periodo transcurrido de los treinta y tres a los treinta y seis años, Mozart produjo algunas de sus piezas musicales más perdurables sobre los temas más frívolos y mostró su capacidad para adaptarse a los gustos cambiantes. *Le nozze di Fígaro* (*Las bodas de Fígaro*) (1786), *Don Giovanni* (*Don Juan*) (1787) y *Cosí fan tutti* (1790) se basaban en libretos cómicos de Lorenzo da Ponte (1749-1838), hombre de muy variados talentos. Da Ponte había tomado el nombre del obispo que le convirtió del judaísmo al catolicismo. Se decía que había consultado al propio Casanova para encontrar un auténtico Don Juan. Posteriormente se trasladaría a Norteamérica, y allí se convertiría en profesor de italiano en el Columbia College de Nueva York y en el principal divulgador de Dante y de la ópera italiana. En 1791, Mozart utilizó una historia que le proporcionó un viejo conocido de Salzburgo como argumento de *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*).

En julio de 1791, una persona a la que no conocía acudió a ver a Mozart y le encargó un *Réquiem*. Le pagó una fuerte suma de dinero y sólo puso como condición que nunca revelara esa transacción. Mozart, achacoso e hipocondríaco, se preguntó si ese encargo sería un presagio de su propio funeral. El *Réquiem* no había sido terminado cuando murió Mozart el 5 de diciembre de 1791. Konstanze entregó el manuscrito para que lo completara el amigo de Mozart, Franz Xaver Süssmayr, que lo entregó al extraño que había hecho el encargo como si fuera una obra realizada en su totalidad por Mozart. El extraño, el perverso conde Franz von Walsegg-Stuppach, lo hizo interpretar entonces afirmando que era obra suya, lo cual supuso una segunda

doble falsificación. Finalmente, Konstanze permitió que fuera publicado con el nombre de Mozart y el *Réquiem* fue interpretado en el oficio religioso que se celebró en memoria de Beethoven el 3 de abril de 1827, una semana después de su muerte.

Durante un cierto tiempo, Mozart había tenido la sensación de que su implacable rival Antonio Salieri le estaba envenenando. Pero esta idea resultó totalmente infundada, y el propio Salieri se tomó la molestia de negarlo solemnemente en su lecho de muerte. Al parecer, Mozart murió como consecuencia de varias enfermedades recurrentes, agravadas por el exceso de trabajo y la malnutrición. «He terminado antes de poder gozar de mi talento», afirmó Mozart cuando tenía treinta y seis años. Según la costumbre imperante en Viena, fue enterrado sin ceremonia alguna en una fosa común situada en el recinto de una iglesia fuera de la ciudad.

Nuevos mundos para la orquesta

La música instrumental, experimentada con éxito en la oscura ciudad alemana de Mannheim, sería recreada por Beethoven. Cuando pasó a ser algo más que arte «ambiental», acompañamiento para las festividades y ceremonias de la iglesia y la corte, se convirtió en deleite de una audiencia amante de la música que pagaba por escucharla. Haydn y Mozart habían creado un estilo clásico para la orquesta para que fuera escuchada por una audiencia especializada, armonizada con un nuevo arte desarrollado y con sus nuevos instrumentos. Beethoven (1770-1827) descubriría nuevas metas y crearía su propio mundo orquestal y sus sinfonías. Al mismo tiempo, crearía con su instrumento característico, el piano, un nuevo mundo de la sonata. Cuando el arte de la música adquirió entidad propia, empezó a ser más profesional, más complejo y menos accesible al público. Pero Beethoven, que heredó las formas de la música clásica de Haydn y Mozart, las elaboró con su sello personal para una audiencia más amplia. Beethoven, más que creador de formas musicales, fue quien abrió las puertas. Nada más irónico que Beethoven fuera profeta y arquetipo de una nueva comunidad europea de la música, pues no ha existido un compositor más aislado de su audiencia... por su sordera, que le impedía oír (excepto con el oído de la mente) lo que escuchaba la audiencia y por su temperamento irascible que le creaba enemigos y ponía a prueba a sus amigos.

Sin embargo, nunca ha habido un tiempo en que fuera más necesario un arte que trascendiera el lenguaje, pues las lenguas de la plaza del mercado habían marcado las fronteras de las naciones que emergieron en las diversas partes del Imperio romano. Si se considera desde una perspectiva a largo plazo, hay que afirmar que Dante, Boccaccio, Chaucer, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Milton y Goethe serían mensajeros de la comedia humana y crearían un legado de literatura occidental, pero en su propia época fueron expresión de la personalidad nacional, de las diferencias entre los pueblos. El periodo clásico de la música occidental —la época de Haydn, Mozart y Beethoven— fue un tiempo de difusión de la cultura. Los lectores no estaban reclusos ya en la iglesia y el monasterio, en las cortes de la nobleza, en las universidades y en los hogares de los comerciantes prósperos, sino que empezaban a existir en todas partes, incluso entre las mujeres y las clases trabajadoras. En los decenios siguientes, los libros de Balzac y Dickens, profusamente leídos, recordarían a los franceses y a los ingleses, respectivamente, sus virtudes y sus vicios específicos, y las literaturas nacionales crearían la necesidad de que surgieran artes que trascendieran las lenguas.

El periodo vital de Beethoven, la era de la Revolución norteamericana y de la Revolución francesa, contempló la aparición del gobierno popular. A medida que la literatura se hacía pública, que la profesión del autor se convertía en una tarea remunerada, y que los poetas, novelistas, historiadores, biógrafos, ensayistas y artistas recordaban a los europeos sus esperanzas e idiosincrasias peculiares, el

pueblo comenzó a ser consciente de su derecho a gobernarse. Se hacía necesario un nuevo arte para confirmar su comunidad. Haydn y Mozart inauguraron el mundo europeo de los conciertos, en el que la lengua no era una barrera: Haydn con su clamoroso triunfo en Londres y Mozart con sus viajes internacionales en su condición de prodigio. Pero la gran expresión de la música pública, que trascendería la comunidad de los amantes de la música, iba a ser obra de Beethoven.

Beethoven alcanzó sus notables y perdurables triunfos con la orquesta y la sinfonía en el nuevo mundo de los instrumentos. Sin embargo, como afirmó Wagner, Beethoven encarnaría la voz cantante en la orquesta de miríadas de instrumentos. Su estilo instrumental homófono presentaba una inequívoca melodía dominante acompañada y reforzada por voces auxiliares, una melodía suprema con los instrumentos de cuerda debajo. Beethoven utilizaría toda la orquesta de instrumentos de cuerda y de viento-madera para exponer su tema. Este estilo aparece ya en su *Primera sinfonía* (1800) y se consagra en el conocido tema inicial de la *Quinta sinfonía* (1807) y en el adagio de la *Novena sinfonía* (1823). El elemento sencillo e inolvidable que aparece en cada una de esas estructuras complejas alcanzaba a todos aquellos que se sentían asombrados por la elegancia contrapuntística de las obras de otros grandes compositores.

Beethoven desbordaba también los límites de la sala de conciertos cuando escribía música sobre temas ajenos al mundo de la música. Durante la Edad Media y el Renacimiento, la música de los instrumentos, en contraste con la música de las palabras, no aspiraba a describir temas no musicales. Dado que la música de los instrumentos era simplemente un arte «ambiental», que ofrecía la atmósfera adecuada para el ritual o la ceremonia, carecía de la dignidad de un arte que producía una obra bella en sí misma. La música «de programa» o «ilustrativa» apareció en Europa hacia 1700, en el momento en que la música instrumental, adoptando las técnicas de la música vocal, alcanzaba la condición de arte respetable singular. La música «de programa» dignificaría la música de los instrumentos. Un programa guiaría a la audiencia no profesional, dando al oyente la seguridad de que lo que escuchaba no era «mera música» sino algo significativo en cuanto a la experiencia. La orquesta tenía poderes —más allá de las palabras o incluso de las imágenes visuales— para expresar, describir y narrar. Así pues, la música «de programa» se convirtió en vehículo y mensajero para toda la comunidad, no sólo ya para los amantes de las sonatas y *concertos*, no sólo para los asiduos de los conciertos, sino para todos cuantos gozaban con la naturaleza, cuantos amaban, sentían alegría o tristeza, lamentaban la derrota y se regocijaban en la victoria. La música «de programa» tenía una nueva dimensión pública.

También en esto fue Beethoven profeta y pionero. No fue hasta 1881 cuando la expresión «música de programa» se incorporó a la lengua inglesa como la «música que pretende comunicar la impresión de una serie definida de objetos, escenas o acontecimientos; música descriptiva». Al mismo tiempo la palabra «programa»

comenzó a utilizarse para indicar la lista impresa de las piezas musicales de un concierto. Luego se acuñó la expresión «música absoluta», en oposición a la música «de programa», y significaba «música instrumental autónoma sin sugerencias literarias o de otro tipo». Algunos amantes de la música vanguardista (como G. B. Shaw, que la denominaba música «abstracta») aplicaron esta denominación a la forma más antigua de la música instrumental. Beethoven señalaría el camino de la música «de programa», que dominó el mundo occidental en el siglo XIX, la época de la música romántica. En lugar de *Musiker* (músico), Beethoven prefería ser llamado *Tondichter* (poeta tonal). En ocasiones protestaba cuando se pretendían ver acontecimientos en sus sinfonías, pero no se negaba a ayudar al público a «comprender su música».

El prototipo de la música «de programa» es la *Sexta sinfonía* de Beethoven en fa mayor (la *Pastoral*, publicada en 1809 con el título de *Sinfonie pastorale*). En el anuncio de su estreno (el 22 de diciembre de 1808) la describía como «Reminiscencia de la vida del campo». Facilitó una inscripción programática para cada uno de sus cinco movimientos:

- (1) Despertar de impresiones agradables al llegar al campo.
- (2) Escena junto al arroyo.
- (3) Alegre reunión de gentes de campo.
- (4) Tormenta.
- (5) Canto pastoral, sentimiento de alegría y agradecimiento después de la tormenta.

Este «programa» estaba tomado literalmente de una obra de un escritor alemán poco conocido titulada *Retrato musical de la naturaleza*. La caracterización familiar de Beethoven de una parte de violín utilizada en la primera interpretación reveló su intención de que su música hiciera referencia a algo más que a sí misma: «más expresión de sentimiento que pintura» (*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*). En esta sinfonía, sus contemporáneos escucharon la clara manifestación de los sentimientos de Beethoven hacia la naturaleza, que al parecer se acentuaron como consecuencia de su creciente sordera. Se decía que durante el verano daba largos paseos por los bosques en calzoncillos, por la mañana y por la tarde. «La naturaleza era como el alimento para él —señaló el pianista británico Charles Neate—; parecía realmente vivir en ella».

En la música de su oratorio *Israel en Egipto* (1739), Händel había representado las plagas, y las obras de otros compositores habían imitado el canto de los pájaros, las cascadas y los sonidos de la batalla. Beethoven unificó los diferentes grados del sentimiento en un drama musical coherente y la música «de programa» florecería con el movimiento romántico en el siglo XIX, en las obras de Weber (1786-1826), Berlioz (1803-1869) y Liszt (1811-1886). Más tarde, la música de Richard Strauss

(1864-1949), en la que el programa amenazaba con ahogar la música, contribuyó a explicar el descrédito de la música «descriptiva» y la búsqueda de nuevas formas de música absoluta «antirromántica». Luego, los gobiernos totalitarios utilizarían la música «de programa» como una forma de hacer de los artistas esclavos de la política.

Beethoven fue el primero de los grandes músicos que tuvo la condición de hombre público, defensor de los temas de su tiempo a través de la música. En Bonn, donde nació y se crió, la Revolución francesa se veía con gran simpatía. Cuando los ejércitos napoleónicos se desplegaron por Europa y ocuparon por dos veces Viena, la capital austríaca, a Beethoven le resultó muy difícil evitar un compromiso público. A diferencia de Haydn o Mozart, no le bastaba con ser un mero ornamento de la iglesia o de la corte. No existía precedente alguno respecto del papel público que desempeñó su *Tercera sinfonía*, la *Heroica*. En 1804 había titulado a esta obra *Bonaparte*, en honor de Napoleón (a la sazón primer cónsul), que todavía se comportaba como el «liberador de Europa». Pero cuando Beethoven se enteró de que Napoleón se había autocoronado emperador, se encolerizó. En una escena de la que fue testigo su amigo Ferdinand Ries, exclamó: «¿Tampoco él es, pues, otra cosa que un ser humano común? Ahora él también pisoteará los derechos del hombre y sólo perseguirá su ambición. Se situará por encima de todos los demás y se convertirá en un tirano». Beethoven arrancó la página en la que figuraba el título de la obra, la arrojó al suelo y cambió el título por el de *Heroica*. Cuando se publicó la obra contenía el siguiente subtítulo: «Para ensalzar la memoria de un gran hombre». Ahora bien, hay que decir que el criterio político de Beethoven se modificaba de acuerdo con su fortuna y sus oportunidades personales. Elogiado por Talleyrand y Metternich, por el zar reinante, por reyes y reinas —la base del antiguo régimen en el congreso de Viena de 1814— compuso música especialmente para ellos, desempeñando el papel de músico suyo, bien remunerado.

El ambiente en que creció Beethoven difícilmente podría sugerir el revolucionario papel que desempeñaría en la música occidental. Nacido en Bonn, en el noroeste de Alemania, en una familia de músicos, Beethoven parecía destinado a seguir una trayectoria convencional. Su abuelo era director musical del arzobispo elector de Colonia y en cuanto a su padre, que era alcohólico, tras advertir la precocidad del talento de Beethoven en el piano intentó hacer de él un prodigio al estilo de Mozart. Cuando regresaba borracho de las tabernas a altas horas de la noche, despertaba a su hijo Ludwig para darle lecciones de piano. Pero fracasó en sus intentos porque Beethoven evolucionaría lentamente.

De cualquier forma, a los doce años fue nombrado organista de la corte y a los trece cembalista en la ópera de Bonn. A través de su mentor, el compositor Christian Gottlob Neefe, conoció el *Clave bien temperado* de Bach y en 1783 se publicó en Mannheim su primera composición. Posteriormente, habría quien describiría a Beethoven como «la última flor del árbol de Mannheim». Comenzó entonces la

costumbre, que ya no abandonaría nunca, de leer frecuentemente a los clásicos, entre ellos Shakespeare. A los quince años fue enviado a Viena para estudiar con Mozart, que supuestamente afirmó que ese joven «dará que hablar». Sólo dos meses después, la muerte de su madre le hizo regresar a Bonn, donde comenzó a labrarse su carrera con la ayuda de influyentes amigos aristócratas. *Frau von Bruening*, viuda del canciller, le contrató como maestro de música para sus hijos. Cuando el conde Ferdinand von Waldstein, un mecenas musical vienés, visitó Bonn en 1788 quedó impresionado con el joven Beethoven y le encargó que escribiera una pieza para *ballet*. Waldstein consiguió además otros encargos para Beethoven. En julio de 1792, cuando Haydn pasó por Bonn en su trayecto de regreso desde Londres, admiró la interpretación de una cantata que había compuesto Beethoven e invitó al joven a tomar lecciones con él en Viena. Ese fue un momento providencial. Waldstein y el maestro de Beethoven persuadieron al elector de Bonn para que financiara los estudios de Beethoven en Viena y en noviembre Beethoven partió de Bonn para no regresar nunca más. En ese momento, las fuerzas de Napoleón se aproximaban a la ciudad. Durante toda su vida, Beethoven se vería envuelto en la vorágine de la revolución y la contrarrevolución, en la época de Robespierre y Metternich.

Pero Beethoven no estaba hecho para ser discípulo de nadie. En 1794, las clases de música con Haydn en Viena no marchaban bien. Aunque Haydn no le cobraba mucho por las lecciones, Beethoven creía que no era mucho lo que obtenía de ellas y empezó entonces a ir a clase con otros maestros en secreto porque Haydn no le exigía lo suficiente. De hecho, Haydn, que preparaba su segundo viaje a Londres, había invitado a Beethoven a viajar con él. Cuando partió finalmente, en solitario, las clases se dieron por terminadas. Sus temperamentos eran totalmente incompatibles. Haydn pidió a Beethoven que escribiera en sus primeras publicaciones la leyenda «alumno de Josef Haydn», pero Beethoven se negó. Dedicó sus tres primeras sonatas de piano a Haydn, pero insistió de forma poco generosa en que «nunca había aprendido nada» de él.

Beethoven no tardó en alcanzar el éxito social en la alegre Viena, hecho que no era baladí para su carrera musical. Cuando llegó a la ciudad se conformó con una buhardilla en la casa del príncipe Lichnowsky, pero al cabo de un año poseía ya una casa elegante. Su talento musical se desarrollaría durante los siete años siguientes, en los que vivió bastante libre de preocupaciones, pues no sentía todavía la amenaza de la sordera. Tomó lecciones en tres instrumentos, estudió contrapunto y comenzó a llenar sus cuadernos de notas. Esos cuadernos, que se han comparado muchas veces con los de Leonardo, revelan sus esfuerzos por elaborar una obra importante a partir de elementos sencillos sobre los que trabajaba continuamente. En Viena consiguió Beethoven el éxito como solista de piano e improvisador y realizó diversas giras por Alemania y Hungría. Un pianista rival se lamentaba diciendo: «No es un hombre, es un demonio. Nos vencerá a mí y a todos los demás hasta la muerte».

En Viena existía una audiencia más amplia que la que podía encontrarse, por

ejemplo, en la propiedad privada de la familia Esterhazy, donde Haydn había pasado la mayor parte de su vida. La ciudad era un refugio para los ricos, mucho más cosmopolita que cualquier propiedad en el campo, pero no estaba amenazada aún por la fiebre revolucionaria. Una serie de familias aristocráticas de gran fortuna procedentes de Italia, Francia, Rusia y Hungría se habían establecido allí. Para ellos, la música era, junto con la comida y el baile, su principal esparcimiento urbano. Familias rivales sostenían grupos de músicos, cuartetos y orquestas de cámara. La interpretación de un instrumento musical y el mecenazgo de los músicos eran en el mundo de los aristócratas un pasatiempo tan aceptable como la caza o la asistencia a los bailes de máscaras. El príncipe Karl Lichnowsky, amigo y vecino de Beethoven en la elegante Alserstrasse, era un pianista muy competente y el propio emperador tocaba el violín. Sin embargo, la abigarrada multitud que pagaba para asistir a los conciertos de la ciudad no habría figurado entre los invitados del conde Esterhazy. La primera aparición pública de Beethoven en un concierto en beneficio de la viuda de Mozart difundió su fama por toda la comunidad. Los oyentes, a quienes habían agradado sus conciertos de piano, volverían una y otra vez. El 2 de abril del año 1800, en el primer concierto público en el que fue el único protagonista, presentó la *Primera sinfonía* (en *do mayor*), todavía de estilo mozartiano.

Las tres primeras audiciones de la *Heroica* pusieron de manifiesto que la música orquestal y la obra de Beethoven atraían a una audiencia cada vez mayor. Interpretada primero en agosto de 1804 en el palacio del príncipe Lobkowitz, en una sala de tan sólo 28 metros de largo por 8 de ancho, se interpretó de nuevo en el mes de diciembre de ese mismo año en casa de un rico banquero. Luego, en abril de 1805 se interpretó en el Theater an der Wien para una numerosa audiencia de pago. Este espacioso teatro, sito junto a las murallas de la ciudad, era, según se decía, el más grande del continente. Fue el escenario de los estrenos de *La flauta mágica* de Mozart y del *Fidelio* de Beethoven. Funcionarios de la corte subrayaron que la ocasión demostró que la música no atraía únicamente a las «clases altas y medias», sino «incluso a las clases bajas».

Hacia 1798, cuando ya estaba madurando sus talentos como compositor, Beethoven, que aún no tenía treinta años, comenzó a verse perturbado por un zumbido en sus oídos, que era el primer síntoma de la afección que dominaría su vida. Su sordera, tal vez consecuencia de un ataque de tifus o de otra grave enfermedad que sufrió hacia 1798, avanzó cada vez más. El 6 de octubre de 1802 escribió desde una aldea situada cerca de Viena su adiós prematuro en una carta dirigida a sus dos hermanos. Esta carta se conocería como el testamento de Heiligenstadt, porque la escribió en la aldea donde esperaba gozar de los sonidos y las vistas del paisaje, pero donde comprendió que su sordera sería incurable. Después de pedir perdón por parecer «huraño, retraído, e incluso misántropo», relataba sus seis años de aflicción, «atacado por un mal incurable, agravado por la incompetencia de los médicos». Ahora estaba seguro de que su sordera era permanente:

Nacido con un temperamento ardiente y vivaz, sensible a los goces de la sociedad, pronto tuve que renunciar a ellos para vivir una vida de reclusión. En ocasiones he tratado de olvidarlo todo. ¡Cuán cruelmente, sin embargo, he sido repelido por la dolorosa experiencia de mi oído defectuoso! Y no me era posible decir a las gentes «¡hablad más alto, gritad, porque estoy sordo!». ¡Ay!, ¿cómo podía yo proclamar la falta de un sentido que debía poseer en más alto grado que ningún otro, un sentido que un tiempo poseí con más agudeza que cualquiera de mis colegas? ¡Ciertamente, no puedo! Perdonadme, por tanto, si me veis retraído, cuando de buen grado estaría entre vosotros.

Cuatro días más tarde escribió un añadido que tenía el tono quejumbroso de una nota que anunciaba el suicidio: «Sí, esa remota esperanza que traje conmigo de una posible mejora, al menos hasta cierto punto, se ha alejado de mí por completo. Como las hojas del otoño caen heridas a tierra, así la esperanza me ha abandonado definitivamente... incluso el arrogante coraje que frecuentemente me animaba en los cálidos días del verano se ha alejado de mí. “¡Oh, Providencia, garantízame al menos un solo día de sincera alegría!”».

Algunos han querido explicar la profunda agonía de Beethoven por la posibilidad, sobre la que ahora se albergan serias dudas, de que su sordera hubiera sido causada por la sífilis. Su biógrafo, Thayer, parece haber suprimido cualquier prueba «incriminatoria». La primera sugerencia sería al respecto la realizó *sir* George Grove en la primera edición de su *Dictionary of Music and Musicians* (1878). La sífilis ayudaría también a explicar la extraña mezcla de actitudes de Beethoven hacia la mujer: su rechazo total de la «inmoralidad», que le indujo a obligar a su hermano Karl a contraer un doloroso matrimonio por razón de las apariencias, sus asuntos amorosos con mujeres de alta alcurnia con las que no podía casarse y (a pesar de que sustentaba la convicción de que el matrimonio era el solaz que necesitaba) su negativa a tomar esposa. El frecuente cambio de médicos y sus esfuerzos obsesivos para salvar a su sobrino de las tentaciones sexuales se comprenderían mejor si él hubiera sabido que sufría una enfermedad venérea. Tal vez, algunas peculiaridades que atribuimos a su sordera tenían otras causas.

Sin embargo, al tiempo que empeoraba la sordera de Beethoven, aumentaba su talento y sus creaciones eran cada vez más extraordinarias. La sordera progresiva, que le imposibilitó para actuar como un solista de piano o director de orquesta, le forzó a encerrarse en sí mismo y tal vez ello le hizo dedicar todo su talento a componer sus grandes obras. A partir de 1801 aproximadamente, cuando su sordera era ya grave, tuvo que encontrar otras formas distintas de la interpretación para conseguir su sustento. Al parecer, Mozart se resistió a publicar sus composiciones, pero a Beethoven no le quedaba elección. Durante la mayor parte de su vida productiva, sus ingresos procedieron de la venta de su música, ya para ser publicada o para ser interpretada por otros. Debido a las presiones, se sentía tentado a vender obras que todavía no había escrito o que nunca escribiría y a ofrecer la misma obra a varios compradores. En 1817 se lamentaba de que «me veo obligado a vivir totalmente de los beneficios de mis composiciones». Este hecho ha sido positivo para la posteridad. En efecto, prácticamente toda la música que compuso Beethoven fue

impresa durante su vida, y cuando murió eran muy pocos sus manuscritos que no habían sido publicados.

A los profanos, los logros que alcanzó Beethoven a pesar de su sordera les parecen milagrosos, pero los músicos aseguran que un compositor debe ser capaz de escuchar su música en el «oído de la mente». Sean cuales fueren la explicación o las dificultades, el creador que era Beethoven evolucionó y su música ganó en profundidad y amplitud aun cuando su sordera llegó a ser completa.

Los críticos dividen su obra en tres periodos: «imitación, exteriorización y reflexión». En el primer periodo, desde que se trasladó a Viena hasta aproximadamente 1802, perfeccionó la tradición clásica de Haydn y Mozart, y produjo algunas de sus sonatas más perdurables (entre ellas la *Patética*), los *Cuartetos del opus 18* y sus dos primeras sinfonías. En el segundo periodo comenzó a aflorar su singular talento, desde la *Tercera (Heroica)* hasta la *Octava* sinfonías, la ópera *Fidelio* y las oberturas *Leonora*. En los años más gloriosos de su fama, a partir de 1815, produjo menos obras. Todas ellas son fruto de un largo trabajo y algunas son de extraordinaria sutileza y grandiosidad, como las últimas cinco sonatas para piano, la *Missa solemnis*, las *Variaciones Diabelli* y la *Novena sinfonía*. Parece que cuando murió, en 1827, proyectaba una *Décima sinfonía*.

Nada podía haber contribuido más intensamente a dar una dimensión heroica de Beethoven que su sordera. Como él mismo explicó, su enfermedad le obligó a aislarse dentro de sí mismo. Sus «cuadernos de conversación» constituyen un extraño testimonio documental de su aislamiento. Sorprendentemente, la sordera de Beethoven facilitaría a la posteridad la crónica más íntima de unas conversaciones de una persona que se poseen antes de que existiera el magnetófono. No tenemos un registro tan abundante, detallado y variado de las «conversaciones» cotidianas de ningún otro artista. Para comunicarse con las demás personas —parientes, amigos, editores y visitantes— tuvo que recurrir cada vez más, a medida que progresaba su sordera, a utilizar cuadernos de notas en los que la otra persona escribía preguntas u observaciones. Cuando no tenía a mano uno de esos «cuadernos de conversación» utilizaba una pizarra o una hoja de papel, o recurría a los gestos.

A su muerte, su heredero, Stephan von Bruening, heredó 390 de esos cuadernos. Von Bruening se los entregó a Antón Schindler, que fue devoto sirviente, secretario, alumno y compañero de Beethoven durante sus últimos diez años de vida. Schindler los utilizó para escribir su voluminosa biografía hagiográfica, que fue publicada finalmente en 1860. Una vez los hubo utilizado para sus propósitos, en 1846 los vendió a la Biblioteca Prusiana Real en Berlín, señalando que Beethoven había expresado el deseo de que fueran accesibles a todo el mundo. Pero no entregó los 390 cuadernos de conversación, sino tan sólo 126. Cuando el bibliotecario le preguntó por los 264 restantes, Schindler explicó que había destruido algunos de ellos porque no contenían nada importante, y otros porque resultaban comprometedores desde el punto de vista político, pues había en ellos «duros ataques contra personas que

ocupan los más altos cargos». Parece más probable que Schindler los destruyera para ocultar hechos negativos de la vida privada de su ídolo u observaciones poco edificantes sobre él. Por razones obvias, esta crónica íntima, que abarca fundamentalmente los nueve últimos años de la vida de Beethoven, es un documento cuya información está fuertemente sesgada. Beethoven era un conversador animado y gustaba de expresar sus opiniones. En estos cuadernos de conversación encontramos sobre todo las palabras de sus interlocutores y sus respuestas a las preguntas del compositor. Cuando él escribía algo en los cuadernos era para hacer una observación, cuando creía que alguien más estaba escuchando lo que decía, cuando hablaba con otra persona sorda o para expresar el sentimiento —frecuente— de haber sido ultrajado. Pero gracias a esos cuadernos nos es posible conocer sus conversaciones cotidianas, lo que cobraba por sus composiciones, los preparativos de los conciertos, sus quejas por el precio o la calidad de los alimentos o del alojamiento, sus gustos en cuanto a la lectura, sus opiniones, sus problemas digestivos, los comentarios de su rebelde sobrino, los menús que preparaba el ama de llaves y muchos otros detalles triviales.

Quienes le visitaban se sentían impresionados por el aspecto desaseado de Beethoven y de su hogar. Apenas acababa de mudarse a un apartamento cuando lo abandonaba para tomar otro. Su biógrafo, Thayer, menciona más de sesenta residencias distintas desde 1800. Cuando en 1822 le visitó Cari Maria von Weber, vio en el suelo partituras de música, dinero y prendas de vestir, la ropa de la colada apilada en una cama sucia sin hacer, el gran piano totalmente cubierto de polvo y un juego de café descascarillado sobre la mesa. Rossini, cuya obra *El barbero de Sevilla* era muy admirada por Beethoven, fue invitado a visitarle en 1822. Más tarde le contó a Wagner sus impresiones: «La visita fue breve. Esto se comprende porque una parte de la conversación se desarrollaba por escrito. Le expresé toda mi admiración por su talento y mi gratitud por haberme dado la oportunidad de expresarla. Me contestó con un profundo suspiro y estas simples palabras: “*un infelice*”». El descuido personal, observó John Russell hacia 1820, le daba «un aspecto un tanto salvaje. Sus rasgos son marcados y prominentes; sus ojos están llenos de una violenta energía; su cabello, que ni el peine ni las tijeras parecen haber tocado durante años, cubre su amplia frente en una cantidad y confusión que induce a pensar en las serpientes que se enrollan en la cabeza de una Gorgona».

Cuando se hallaba en el cénit de su fama en Viena, a partir de 1802, consiguió mantenerse económicamente sin desempeñar ningún puesto oficial. Sus contratos con los editores musicales le reportaron más beneficios que a Haydn y a Mozart, y además contaba con las aportaciones de mecenas aristócratas que le pagaban por dedicarles sus obras. Viena no le había tratado mal, pero Beethoven siempre conseguía encontrar motivos para la disputa. Tras el concierto que organizó en su propio beneficio en 1808, y en el que se estrenaron la *Quinta* y la *Sexta* sinfonías y el *Concierto Número 4* para piano, imaginó que se había organizado contra él una

conspiración, encabezada por Salieri, el enemigo acérrimo de Mozart. Ultrajado por las «intrigas, cabildeos y mezquindades de todo tipo», amenazó con marcharse de Viena. Aceptaría la invitación del hermano de Napoleón, Jerónimo Bonaparte, que se había entronizado como rey de Westfalia, para que fuera su maestro de música. Redactó entonces un notable documento, que firmaron tres de sus ricos mecenas vieneses, el archiduque Rodolfo, el príncipe Lobkowitz y el príncipe Kinsky. En él figuraban las condiciones que ponía Beethoven para permanecer en la ciudad prestigiando la vida musical de Viena y Austria, su «segunda patria». Como el compositor necesitaba verse libre «para poder inventar grandes obras», Beethoven exigía seguridad económica para ese momento y para cuando fuera anciano. Recibiría unos emolumentos anuales no inferiores a 4000 florines, «considerando el coste actual de la vida», y exigía además poder realizar giras «para acrecentar su fama y conseguir ingresos adicionales». Indicaban además su deseo de ser nombrado director musical imperial y que su salario se ajustaría si obtenía el nombramiento. Todos los años dirigiría un concierto de beneficencia, o al menos contribuiría con una nueva composición para el mismo. Los tres aristócratas vieneses que le apoyaban añadieron, generosamente, que si la enfermedad o la vejez le impedían seguir componiendo, Beethoven continuaría recibiendo sus emolumentos. Por su parte, Beethoven aceptaba continuar residiendo en Viena o en alguna otra ciudad de la monarquía austríaca. Este acuerdo, fechado el 1 de marzo de 1809, permaneció en vigor durante el resto de la vida de Beethoven, que sin embargo no tenía preocupaciones económicas.

Pero incluso este acto de generosidad de sus admiradores fue origen de disputas, pues cuando Austria declaró la guerra en abril de 1809, el valor de su moneda descendió un 50 por 100. Entonces, en 1814, cuando Beethoven, ensalzado en Viena por toda la realeza europea, disfrutaba de mayor prosperidad que nunca, insistió en que se revisara su salario para ajustarlo a la inflación. Saldó con éxito sendos procesos contra los herederos del príncipe Kinsky y contra el príncipe Lobkowitz, pero pese a todo continuó manteniendo relaciones amistosas con sus familias. Pero necesitaría más dinero que el que le garantizaban esos emolumentos, pues a la muerte de su hermano Karl adquirió nuevas responsabilidades. Llevado del odio que sentía hacia la esposa de su hermano entabló una larga batalla legal por el control de su débil e infeliz sobrino. El joven intentó suicidarse y finalmente fue enviado al ejército. Entonces, la ciudad de Viena declaró a Beethoven exento de impuestos, pero su pensión se vio reducida como consecuencia de la muerte de uno de sus benefactores y sus problemas económicos aumentaron.

Beethoven no consiguió nunca mantener una relación amistosa con otros intelectuales y artistas. Goethe deseaba conocerle y Beethoven, que admiraba profundamente su obra poética, afirmó: «Si hay alguien que puede hacerle comprender la música, ése soy yo». Su encuentro, que tanto habían deseado, fue una decepción, como escribió Goethe:

Conocí a Beethoven en Teplitz. Su talento me ha impresionado; desgraciadamente se trata de una personalidad arisca y hostil que, aunque no se equivoca al decir que el mundo es detestable, no se esfuerza lo más mínimo por hacerlo más habitable o llevadero, ya sea para sí o para los demás. Su actitud es, por otra parte, muy comprensible e incluso digna de compasión, ya que ha perdido casi por entero el sentido del oído, y esto seguramente le lacera aún más en su naturaleza musical que en la social. Su carácter es lacónico y presumo que con el tiempo se hará aún más escéptico a causa de sus problemas físicos.

Goethe se sintió especialmente irritado por su arrogancia.

Su escasa objetividad para juzgar a las personas le llevó a sentirse fascinado por el atractivo charlatán Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838), que se había hecho famoso por su jugador de ajedrez «mecánico», contra el que jugó Napoleón en Viena en 1809, pero que en realidad tenía un hombre en su interior. Inventó el metrónomo, que hizo posible expresar el tiempo musical como un número de compases por minuto. Diseñó también las trompetillas que utilizaba Beethoven para ayudarse en su sordera y un *panharmonicon*, que imitaba instrumentos de la orquesta mecánicamente. Para dicho *panharmonicon* compuso Beethoven su notable *Victoria de Wellington*, o *Batalla de la victoria* (la *Sinfonía de la batalla*), para celebrar la victoria de Wellington sobre los franceses en 1813. Luego Beethoven, también a instancias de Mälzei, la adaptó para la orquesta. Irónicamente, su estreno constituyó un éxito sensacional en Viena en diciembre de 1813, junto con el estreno, menos celebrado, de la *Séptima sinfonía*. Las interpretaciones posteriores de las dos obras continuaron siendo ensalzadas y resultaron rentables para Beethoven. Aunque el programa se había anunciado como la interpretación de la «trompeta mecánica de Mälzel con acompañamiento orquestal», y «la Victoria de Wellington» había sido concebida por Mälzel, Beethoven no le concedió mérito alguno, ni le hizo partícipe en absoluto de los beneficios obtenidos gracias a sus repetidos éxitos.

El carácter de Beethoven no se atemperó en absoluto durante los últimos años de Viena. Al parecer, estableció acuerdos económicos poco claros para alguna de sus obras más destacadas. La *Missa solemnis* (misa en re), que escribió con ocasión de la entronización de su amigo el archiduque Rudolf como arzobispo de Olmütz (completada en 1823, tres años después), la había prometido a seis editores distintos y finalmente se la vendió a otro.

En 1822 recibió un anticipo de la Philharmonic Symphony Society de Londres para componer la *Novena sinfonía*, que deseaban ser los primeros en escuchar. En el momento en que terminó la partitura de la *Novena sinfonía*, en febrero de 1824, Beethoven rechazaba de plano el gusto musical de Viena, pues pensaba que los amantes de la música se habían alejado de la música seria alemana para dejarse seducir por las triviales melodías de Rossini y por la frivolidad de la ópera italiana. Ante el temor de que su sinfonía no fuera bien recibida en Viena, preguntó a sus admiradores berlineses si la misa en re y la *Novena sinfonía* podían estrenarse allí. Cuando esto se supo en Viena, trece destacados ciudadanos y mecenas musicales de la ciudad le dirigieron una carta abierta instándole a estrenar las obras en Viena. El grandilocuente memorial le recordaba cuáles debían ser sus lealtades:

... pues aunque el nombre y las creaciones de Beethoven pertenecen a toda la humanidad contemporánea y a todos los países que acogen con sensibilidad el arte, es Austria el país que con mayor razón puede reclamarlos como suyos... Sabemos que una nueva flor brilla en la guirnalda de sus gloriosas y aún no superadas sinfonías... ¡No decepcione por más tiempo las expectativas generales!... ¿Necesitamos decirle hasta qué punto nos ha llenado de aflicción su alejamiento de la vida pública? ¿Necesitamos decirle que en un momento en que todas las miradas se dirigían con esperanza hacia usted, todos advirtieron con pena que el hombre al que todos estamos obligados a reconocer como el más excelso en su dominio, contemplaba en silencio cómo el arte extranjero se apoderaba del suelo alemán, lugar de honor de una musa alemana, mientras las obras alemanas deleitaban sólo al hacerse eco de las melodías preferidas de los extranjeros y cuando en el lugar donde han vivido y trabajado los seres más excelsos existe la amenaza de que a la edad dorada del arte siga una segunda infancia del gusto?

Cuando se publicó esta carta y algunos comenzaron a acusar a Beethoven de haberla instigado, el compositor se sintió ultrajado. «Dado que las cosas han seguido este rumbo —estalló en uno de sus cuadernos de conversación— no puede producirme ya placer alguno». Pese a todo, y halagado por el contenido de la carta, Beethoven decidió estrenar las obras en Viena. Los cuadernos de conversación registran su preocupación por todos los detalles. La London Philharmonic Society, que había pagado por la representación, tendría que conformarse con un simple manuscrito.

Durante el estreno de la *Novena sinfonía*, que tuvo lugar en Viena el 7 de mayo de 1824, Beethoven, que estaba de espaldas al auditorio, no advirtió los atronadores aplausos hasta que un amigo le tiró de la manga y le hizo volverse para contemplarlos. La policía se había negado a permitir que Beethoven cobrara el precio que consideraba justo por la entrada y los censores objetaron que, de todas formas, la «música de iglesia» no se interpretaba en un teatro. A pesar de la tumultuosa recepción, Beethoven se sintió muy insatisfecho por la forma en que habían ido las cosas y «se hundió» cuando contempló las cuentas, que sólo le dejaron 420 florines. Durante la cena de celebración que tuvo lugar al terminar el concierto en un elegante restaurante, Beethoven acusó a Schindler de haberle estafado y se marchó con sus invitados. Llegó a su casa lleno de cólera y se acostó vestido. Dos semanas después, tuvo lugar una nueva interpretación en un teatro medio vacío y con pérdidas.

Beethoven, a quien se le atribuyen numerosas innovaciones, se convirtió en el profeta del movimiento romántico en la música occidental y así le calificaba E. T. A. Hoffmann (1776-1822), pionero de la literatura romántica alemana. «La música de Beethoven —escribió— produce sentimientos tales como el miedo, el temor reverencial, el horror, el sufrimiento, y despierta ese infinito anhelo que es la esencia del romanticismo». Con ese anhelo creó Beethoven, el compositor-héroe, música clásica para una audiencia que desbordaba con creces los límites de la sala de conciertos. Sus intereses eran públicos como podían serlo los del estadista. La orquesta, el nuevo instrumento de instrumentos, tenía el poder de trascender el mundo de las palabras y de esa forma liberar la música instrumental de la dependencia del estilo vocal.

Fue en la «música instrumental de Beethoven» donde Hoffmann escuchó ese «anhelo infinito». La música instrumental era, de hecho, «la más romántica de las

artes —podría decirse que el único arte verdaderamente romántico— pues su único tema es el infinito». El prolífico escritor romántico alemán Ludwig Tieck (1773-1853) afirmó en 1820 que la música vocal había sido «sólo un arte destacado», pero la música instrumental era «independiente y libre». «Establece sus propias leyes, improvisa alegremente y sin un propósito específico y, sin embargo, alcanza las cotas más elevadas; simplemente sigue su propio impulso y en ese juego alegre expresa los aspectos más profundos y maravillosos».

Beethoven sería adoptado como el héroe, el espíritu santo de los nuevos mundos de la música instrumental. Héctor Berlioz (1803-1869), que consideraba a Beethoven su maestro, explica por qué, en las célebres escenas del jardín y del cementerio de su sinfonía dramática *Romeo y Julieta* (1847), los diálogos de los amantes no son cantados sino que los interpreta la orquesta:

... la razón es que el carácter sublime de este amor hacía que su descripción resultara tan peligrosa para el compositor que tenía que dar a su imaginación una libertad que el sentido positivo de las palabras cantadas no le había permitido, y hubo de recurrir al lenguaje instrumental, un lenguaje más rico, más variado, menos limitado y, por su misma falta de literalidad, incomparablemente más poderoso en tales circunstancias.

También Wagner convendría en 1850 en que la música instrumental contenía «los sonidos, sílabas, palabras y frases de un lenguaje que podía expresar lo que no ha sido oído, dicho y expresado». Justificando una vez más los temores de los primeros filósofos cristianos, la inexistencia de la palabra en la música instrumental la convirtió en vehículo de las mayores extravagancias de los filósofos antirracionalistas alemanes. Arthur Schopenhauer (1788-1860) afirma en su obra *El mundo como voluntad y representación* (1818) (algunos fragmentos del cual, según decía, le habían sido dictados por el espíritu santo) que la música era la principal fuerza contra la razón, «no una imagen de la apariencia, o antes bien de la objetivación adecuada de la voluntad, sino una imagen directa de la propia voluntad... la profunda realidad de todo fenómeno». Beethoven había creado nuevas formas de esa experiencia trascendente. «Si no hubiera existido Beethoven —insistía Wagner— nunca habría compuesto mi música como lo he hecho».

El gran logro de Beethoven fue su fortalecimiento de la música instrumental y su descubrimiento de nuevas posibilidades en la orquesta. Pero su «sinfonía coral» era un manifiesto de nuevos poderes de creación musical todavía por venir. Aunque existían precedentes de una sinfonía coral, la suya fue la primera obra importante de esas características. Originalmente había proyectado un *finale* instrumental (sobre un tema que más tarde utilizó en un cuarteto) pero al cabo aprovechó la oportunidad para unir la música de las palabras con la música de los instrumentos. Así, afirmaba también la nueva función pública de la música. Las palabras que eligió hacían referencia a los grandes temas de la época, explicitando su preocupación por la libertad y la hermandad. Escogió las palabras de la «Oda a la alegría» (*Freude*) de Schiller, publicada en 1785, que originalmente era una «Oda a la libertad» (*Freiheit*),

pero que fue modificada por razones políticas. Esta utilización de voces por el gran maestro de la música instrumental es todavía objeto de debate entre los críticos, para algunos de los cuales las palabras de la «Oda a la alegría» son un anticlímax, la limitación del «anhelo infinito» del que era profeta la música instrumental de Beethoven y para el cual los instrumentos otorgaban libertad al compositor. El retorno de Beethoven a la música de las palabras y su osado maridaje de palabras e instrumentos prefiguraban nuevas formas grandiosas de unión de la voz y la orquesta para crear nuevas naciones.

La música del «Risorgimento»

La historia de las artes en Occidente había sido una crónica de separaciones. La música vocal había estado al servicio de la Iglesia, transmitiendo un mensaje de fe y de culto. La música instrumental creó sus propias estructuras, las más fructíferas de las cuales fueron la sonata y la sinfonía. En el antiguo teatro griego se habían unido la danza, la música y las palabras en la composición dramática. Pero en la Inglaterra del Renacimiento, el drama, el arte de Shakespeare, era un arte de las palabras. Una forma artística moderna, la ópera, volvería a unir la música y la composición dramática y crearía un producto nuevo a partir de la unión de la voz y la orquesta. La ópera, con un recelo persistente respecto del teatro y alejada de la Iglesia, sería un arte secular y plantearía grandes objetivos seculares que sólo se consiguieron lentamente.

La primera ópera en el sentido moderno no aparece hasta aproximadamente el año 1600, y el término penetra en la lengua inglesa a mediados de la centuria como una forma abreviada de la expresión italiana *opera in musica* («obra de música»). «En Italia —se decía en un diccionario inglés en 1656— significaba una tragedia, una tragicomedia, comedia o pastoral, que (al ser la obra elaborada de un poeta) no se representa en la forma vulgar, sino con voces en la forma que los italianos llaman *recitative*, y que es adornada con escenarios en perspectiva y extraordinarias composiciones musicales».

No sólo el término sino también el arte de la ópera procedía de Italia, elaborando temas de la mitología clásica. La primera ópera cuya música ha sobrevivido se representó en 1600 en la boda de Enrique IV de Francia y María de Médicis, en el palacio Pitti de Florencia. La ópera, *Euridice*, de un poema italiano de Ottavio Rinuccini, al que pusieron música Jacopo Peri y Giulio Caccini, recogía el mito clásico de Orfeo y Euridice. A Orfeo se le permitió rescatar a su amada Euridice del infierno a condición de que no se volviera a mirarla antes de haber alcanzado el mundo superior. Pero Orfeo miró hacia atrás y desafió a los poetas a encontrar formas de evitar el trágico final.

El tema interesó a Claudio Monteverdi (1567-1643), que lo utilizó para su primera ópera, *La favola d'Orfeo*, 1607, que todavía se representa en la actualidad.

Monteverdi insistía en que para que la música «conmoviera al hombre en su totalidad», debía ir unida a las palabras. Cuando se representó *Orfeo* en Mantua, se utilizó una orquesta de 38 instrumentos y que contenía numerosos coros y recitativos (una parte cantada que realizaba la narración) para conseguir un drama vigoroso. Posteriormente, en su condición de director musical de San Marcos de Venecia, Monteverdi pasó treinta años de su vida componiendo libros de madrigales y escribiendo óperas para la cada vez más numerosa audiencia musical de Venecia. El primer teatro de la ópera, el teatro de San Casiano, fue inaugurado en Venecia en 1637 y la ópera floreció junto a otros entretenimientos menos sofisticados, como la *commedia dell'arte*.

Cuatro décadas después, Venecia tenía ya diez teatros de ópera. A finales de siglo más de 350 óperas habían sido producidas en los nuevos teatros de Venecia y un número similar por compositores venecianos en otros lugares. Cuatro compañías actuaban en temporadas que duraban treinta semanas a lo largo del año. Las familias acomodadas alquilaban palcos para toda la temporada y otras gentes acudían al teatro con las entradas más baratas. Visitantes extranjeros iban a Venecia para escuchar la música. «Esta noche —escribió John Evelyn en junio de 1645—... hemos ido a la ópera, donde se representan comedias y otras obras en música recitativa... con variedad de escenas decoradas... y máquinas para volar por el aire... una de las diversiones más extraordinarias y costosas que puede inventar el ingenio del hombre».

En los siglos xvii y xviii aparecieron nuevos estilos operísticos. Alessandro Scarlatti (1660-1725) dio celebridad a la ópera napolitana con el *aria da capo*, que daba un nuevo predominio a la música sobre el libreto. Los brillantes libretos del veneciano Apostola Zeno (1668-1750) explotaban temas grecorromanos. Uno de los talentos más notables era «Pietro Metastasio» (Antonio D. B. Trapassi, 1698-1782), hijo de un comerciante romano, que publicó su primera composición dramática cuando tenía catorce años. Tras convertirse en poeta de la corte en Viena en 1730, escribió libretos que los compositores encontraban extraordinarios. De algunos de ellos se escribieron hasta 60 partituras diferentes y alcanzaron más renombre que la música. Gluck, Händel, Haydn y Mozart utilizaron libretos de Metastasio.

El compositor alemán Christoph Willibald Gluck (1714-1787) aspiraba a liberar a la ópera de los cantantes que exigían arias donde poder lucir sus cualidades. «He luchado por reducir a la música —escribió Gluck en 1769— a su auténtico menester de servir a la poesía mediante la expresión y ateniéndose a las situaciones de la historia, sin interrumpir la acción ni sofocarla con la superflua inutilidad de los ornamentos». En su ópera sobre el tema de Orfeo había señalado el camino hacia la composición dramática sencilla y convincente.

De cualquier forma, la naturaleza híbrida de la ópera la exponía al ridículo. Pero a pesar del ridículo y de las protestas de los oyentes impacientes, este arte cambiante floreció. Combinaciones interminables de la música vocal con la música

instrumental, embellecidas con el *ballet* y las artes decorativas, comunicaban los mensajes del mito, la poesía y el drama. La ópera se convirtió en el arte de la prodigalidad, pues el amplio reparto y los lujosos escenarios hicieron de ella el entretenimiento público más costoso. Era la única manifestación artística que sin rubor se autodenominaba «grande». Luego, en el siglo XIX, el término *grand opera* se introdujo en el inglés desde Francia, donde para las obras adecuadas para ser representadas en la Ópera de París se distinguía de la *opera comique*. Finalmente, con esta denominación se aludía a una epopeya seria u ópera histórica en cuatro o cinco actos con coro y *ballet*, en la que no existía diálogo hablado, pues todas las composiciones musicales se enlazaban mediante recitativos (diálogos cantados). Este tipo de drama musical dominó la Ópera de París durante la primera mitad del siglo XIX. Una clase media en ascenso y cada vez más próspera (la denostada «burguesía» de Marx) se convirtió en patrocinadora de esta lujosa forma artística. Setenta y seis volúmenes de libretos de Eugène Scribe (1791-1861) y numerosas composiciones de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) alcanzaron constantes éxitos de taquilla. Los momentos melodramáticos y los contrastes emocionales bruscos exigían una música vistosa. Las representaciones eran cada vez más largas. *L'africaine* de Meyerbeer duraba seis horas. Con la aparición de una nueva generación de escenógrafos, las tramas se complicaron, aumentó el número de los componentes del coro y se multiplicaron las escenas de grandes multitudes. El cantante heroico ocupaba el centro del escenario. Wagner decía desdeñosamente que ese era un estilo de «efectos sin causas».

Europa occidental vivía una época de grandes esperanzas políticas, muchedumbres urbanas veleidosas y revoluciones sin cuento. En la primera obra de Scribe para la Ópera de París (*La muette de portici*, 1828), la heroína, la muda, se convierte en víctima del populacho a la que ella y su hermano tratan de defender. Cuando se representó en Bruselas el 25 de agosto de 1830, desencadenó un gran levantamiento en el movimiento que pretendía establecer el estado belga. ¡No es de extrañar que los príncipes, preocupados, mantuvieran ocupados a sus censores!

La mera oratoria política parecía débil frente al poder de la gran ópera para inspirar el ardor revolucionario y el sentimiento patriótico. La gran ópera anunciaba el nacimiento de las naciones modernas. Dos de las naciones, una en el norte y otra en el sur, produjeron cada una de ellas un compositor operístico insigne. Cada uno de ellos consumó su propia unión brillante de las artes, en un caso italiana y romántica, en el otro alemana y teutónica. Nacidos el mismo año, ambos expresaban el impulso nuevo de su país por alcanzar la identidad nacional.

Giuseppe Verdi (1813-1901), inmerso en la cálida tradición campesina, permaneció enraizado en Santa Agata, cerca de su nativa Busseto, en el ducado de Parma, donde finalmente intentó vivir como un agricultor y se mantuvo en contacto con la rica cultura campesina. Richard Wagner (1813-1883), nacido en Leipzig pero que estuvo una gran parte de su vida exiliado de su Alemania natal, alcanzó con su

obra la cima de la megalomanía artística. Uno alcanzó el éxito en las piezas dramáticas de cálidos romances y el otro en los espectáculos grandiosos de misterio folklórico.

Esos dos hombres nunca se conocieron. Si bien es cierto que Verdi despreciaba las grandes teorías de Wagner y lamentaba su influencia sobre los compositores italianos, aunque a regañadientes no podía dejar de admirar su música. Pero Wagner apenas sentía otra cosa que desprecio por la música de Verdi, por «/ *vespri siciliani* y otras noches de matanzas». La ópera cambiante demostró ser un medio perfecto tanto para el naciente espíritu italiano como para la megalomanía germánica. En Italia y Alemania florecía desde hacía tiempo una tradición musical propia. Algunos historiadores han simplificado el contraste refiriéndose a «la eterna antítesis entre el norte que toca y el sur que canta». A partir del siglo XVI, los teatros de la ópera de Venecia y Nápoles escucharon una nueva música vocal florida. El siglo XVII produjo una nueva riqueza de música instrumental gracias a las orquestas de Mannheim y de otras partes. Como hemos visto, Beethoven se había resistido a que su *Novena sinfonía* se estrenara en Viena porque le parecía que el gusto musical estaba «corrompido» por el bel canto y la ópera bufa del italiano Rossini (1792-1868). La ópera ayudó, pues, a las naciones nuevas a encontrar sus lazos con la historia y la tradición locales, al tiempo que ensalzaba la lengua nacional.

Verdi nació, antes de que existiera Italia, en Le Roncole, una aldea del ducado de Parma. En esta provincia del imperio de Napoleón tenía buenas razones para sentirse despojado de su nacionalidad, porque un funcionario francés le registró arbitrariamente con el nombre de Joseph-Fortunin-François. Luego, durante su juventud, un nuevo invasor le convirtió en «austriaco». Hijo único de un tendero y posadero, de origen campesino, Verdi nunca olvidó la dureza de su infancia. Fueron los sonidos del órgano de la iglesia los que despertaron su interés por la música. Su padre compró una vieja espineta y la hizo reparar por un vecino. El organista de la aldea instruyó a Verdi, que a los doce años ya tocaba el órgano con la suficiente maestría como para suceder a su maestro. Su padre le envió a la cercana aldea de Busseto a vivir con un zapatero mientras asistía a la escuela. Todos los domingos regresaba a Le Roncole a tocar el órgano durante la misa. Afortunadamente, en Busseto vivía el comerciante al que Carlo Verdi compraba los productos y el vino que vendía en su tienda. Este hombre, Antonio Barezzi, amante de la música y experto con los instrumentos de viento, presidía la sociedad filarmónica de Busseto. Tomó al joven Verdi como aprendiz en su negocio y financió su educación musical. Verdi, el diligente aprendiz, tocaba duetos con la hija de su patrono. Cuando Verdi tenía dieciocho años, Barezzi lo envió a Milán para que estudiara en el conservatorio. Lamentablemente, en el conservatorio sólo admitían niños de entre nueve y catorce años, y las autoridades no estaban dispuestas a quebrantar las normas para admitir a un «extranjero» del ducado de Parma. Además, no tenía los necesarios conocimientos de teoría musical. Sin embargo, impresionó a uno de los miembros del comité, que lo

presentó a Vincenzo Lavigna, un músico del Teatro alla Scala, el teatro de la ópera, que aceptó a Verdi como alumno. Cuando tenía veinte años, Verdi era un buen alumno de armonía, contrapunto y fuga. En una ocasión en que no se presentó el director de la representación de la *Creación* de Haydn en la Sociedad Filarmónica de Milán, Verdi ocupó su lugar. Tuvo tanto éxito que repitió la representación ante el gobernador austriaco. Obtuvo así los primeros encargos, una cantata para una boda en una familia aristocrática y una ópera, que no se ha conservado.

Verdi, en lugar de permanecer en Milán, donde parecía haber buenas oportunidades, regresó a Busseto a instancias de su protector para presentar su candidatura al puesto que había quedado vacante a la muerte del organista de la catedral de Busseto, que era al mismo tiempo director de la sociedad filarmónica. Los celos que despertó en la localidad y la oposición del clero impidieron que Verdi accediera al puesto, lo cual dejó en él un resentimiento contra la gente de Busseto que nunca olvidaría y aceleró su alejamiento de la Iglesia. Como colofón a su condición de «diligente aprendiz» contrajo matrimonio con Margherita Barezzi en 1836, y tres años después retornó a Milán. Allí vio cómo se representaba su ópera *Oberto* en 1839. «No ha sido un éxito extraordinario», indicó Verdi, pero al menos tuvo una acogida suficientemente favorable como para que su amigo Bartolomeo Merelli, empresario de La Scala, le ofreciera un contrato para componer tres óperas en intervalos de ocho meses por un montante total de 4000 libras y la mitad de los beneficios obtenidos de la venta de los derechos.

Pero antes de que el desconocido compositor de veintiséis años de edad pudiera aprovechar la oportunidad que se le presentaba, se sintió abrumado por la tragedia. «Un fuerte ataque de anginas» le impidió incluso escribir una carta a su protector para pedirle ayuda. Para pagar la renta, su esposa tuvo que empeñar «las pocas baratijas de valor que poseía». «Terribles infortunios» se cernieron sobre él. Su pequeña hija había muerto hacía sólo un año en Busseto. Ahora murió su hijo y unos meses después su joven esposa. Verdi estaba protagonizando las trágicas extravagancias del más cruel melodrama operístico. Para completar la ironía, su patrón en La Scala había cambiado de parecer y ahora quería una ópera bufa. Merelli presentó a Verdi algunos libretos que ya se habían utilizado sin éxito. Verdi eligió el que le pareció menos malo y puso él mismo el título.

¡En medio de tan terribles aflicciones tenía que escribir una ópera cómica! Un giorno di regno fue un fracaso; ciertamente, en parte había que atribuirlo a la música, pero la interpretación tuvo también una importante responsabilidad en el fracaso. Con el ánimo quebrantado por las desventuras domésticas, exacerbado por el fracaso de mi trabajo, me persuadí de que en vano esperaba consuelo del arte y decidí no componer nunca más.

Cuando Verdi pidió la exención de las obligaciones de su contrato, Merelli le riñó «como a un niño travieso».

Merelli apreciaba el genio que existía en Verdi. «No puedo obligarte a escribir, pero mi confianza en tu talento permanece inquebrantable. Quién sabe, tal vez algún

día decidas volver a tomar la pluma. De todas formas, si me lo haces saber con dos meses de tiempo, ten por seguro que tu ópera será representada». El negro estado de ánimo de Verdi persistió, pero Merelli no se dio por vencido. Al año siguiente, Verdi cedió hasta el punto de llevarse a su casa un libreto que Merelli insistió en afirmar que era perfecto para él. Verdi se sintió totalmente atrapado por la grandeza bíblica de la historia, y en el otoño de 1841 terminó de escribir la partitura de *Nabucco*, cuyo tema es el exilio del pueblo judío en Babilonia. Merelli mantuvo su promesa y puso en escena *Nabucco* en marzo de 1842. A pesar de la improvisación respecto al escenario y el vestuario, constituyó un gran éxito, siendo brillantemente cantada por Giuseppína Strepponi, que desempeñaría un papel de primer orden en la vida de Verdi. La audiencia aplaudió la primera escena durante diez minutos, lo cual llevó a Verdi a expresar su pesimista pensamiento filosófico: «Mi experiencia me ha enseñado la verdad del proverbio: *¡Fidarsi é bene, ma non fidarsi é meglio!* [la fe en la buena suerte es buena, pero es mejor la falta de fe]». Esa temporada hubo más de cincuenta representaciones de *Nabucco*.

A sus veintiocho años, Verdi estaba en el buen camino. Merelli le ofreció un contrato para componer una ópera para la temporada siguiente, dejando un espacio en blanco para que él mismo escribiera la cifra de sus emolumentos. El primer paso de Verdi hacia la fama fue también la primera de sus óperas de temática antigua con problemas modernos. Sus óperas sobre pueblos oprimidos tejían dramas de rebelión, conspiración, asesinato y martirio en torno a la lucha por la libertad. *Nabucco* alcanzó la condición de parábola de esas características y sus óperas siguientes dramatizaban también una época de revoluciones. *I Lombardi* (1843), *Ernani* (1844), *Giovanna d'Arco* (1845), *Attila* (1846) y *La battaglia di Legnano* (1849), fueron consideradas por el voluble público italiano como alegorías de su propio tiempo. Cada una de ellas suscitó una manifestación en apoyo de la nueva Italia. El «Risorgimento» (1815-1870), la rebelión de Italia contra la dominación extranjera y en pro de una nación unificada, estaba en su máximo apogeo. Fue este un movimiento en el que participaron grupos muy diversos: la «Joven Italia» de Mazzini, que luchaba por la democracia, los neogüelfos, que aspiraban a establecer una confederación encabezada por el papa y los piemonteses, que defendían la preeminencia de la casa de Saboya. Pero la apasionada música de Verdi no tomaba partido en sus óperas, que ensalzaban la lengua, la historia y los romances que podían dar forma a una nación.

Naturalmente, Verdi fue víctima de los ocupantes extranjeros. Fue acusado por los censores austríacos en Milán y en Venecia y por los censores papales en Roma y en Nápoles. En aquellos días, la simple mención de la palabra *liberta* en la escena podía suponer que el cantante terminara en la cárcel. Cuando en 1859 se representó en Nápoles *Un bailo in maschera*, hubo que sustituir el personaje de Gustavo III de Suecia por un imaginario conde de Warwick y se falseó el sentido transfiriendo la escena al Boston puritano de Nueva Inglaterra. En esta ocasión, cuando la multitud que se agolpó ante el hotel de Verdi gritaba «Viva, Verdi», estaba saludando tanto a

Verdi como a la nueva Italia. Todo el mundo sabía que las letras del nombre de Verdi eran también las iniciales de «Vittorio Emmanuele Re D'Italia».

No era sólo su mensaje político lo que convertía en italianas las óperas de Verdi. El compositor nunca se consideró un personaje político, pero no podía impedir el simbolismo popular de sus obras y acabó por disfrutar de su papel de héroe y del poder de sus melodías para suscitar el patriotismo italiano. Romance, pasión y conflicto personal son el telón de fondo de la música que dio a sus óperas su atractivo personal. Algunos de sus libretos procedían de obras de Shakespeare, Dumas y Víctor Hugo y otros habían sido realizados por simples profesionales del teatro, pero sus melodías hacían que el auditorio olvidara las vulgaridades melodramáticas de la trama. En su etapa creativa más fértil produjo obras maestras año tras año, pero fue capaz además de mantener en reserva su poder creativo durante muchos años de inactividad.

Cuando frisaba los treinta y ocho años, en el curso de los dos años transcurridos desde 1851 compuso tres óperas que por sí solas habrían servido para hacerle ocupar un lugar en la historia de la música. *Rigoletto* (1851), que le encargó el teatro de La Fenice de Venecia, que es la número diecisiete de sus veintiocho óperas y que fue la primera que le lanzó a la fama internacional, estuvo a punto de no ser estrenada. El libreto de Francesco Piave, basado en la obra de Victor Hugo *Le roi s'amuse* (1832), se titulaba originalmente *La maledizione*. Los censores objetaron que el título era blasfemo y que la trama tenía un contenido subversivo. En efecto, no sólo mostraba a la figura principal, un rey (originalmente el libertino rey Francisco I de Francia) bajo una luz desfavorable y permitía que fuera censurado por su bufón por haber seducido a su hija, sino que además contenía un intento de asesinato. Por razones menos obvias se opusieron a que el cuerpo de Gilda fuera llevado a escena en un saco y a que el personaje principal fuera un jorobado. El gobernador militar austríaco de Venecia, al prohibir el estreno, expresó a los directores de La Fenice su sorpresa por el hecho de que «el poeta Piave y el celebrado maestro Verdi no hayan elegido para exhibir sus talentos un material más adecuado que el libreto titulado *La maledizione*, con su repulsiva inmoralidad y su obscena trivialidad».

Se ordenó a Verdi que escribiera otra ópera, pero aceptó tan sólo realizar determinados cambios. El rey libertino se transformó del personaje histórico Francisco I en un duque imaginario de Mantua (que ahora no tenía la llave de la habitación de Gilda). La atención de Verdi se había desplazado de los pecados del príncipe a la devoción carnal del bufón jorobado (cuyo nombre Triboletto sustituyó por el de Rigoletto).

Pero Verdi se negó a modificar la música. Cuando una prima donna de Roma exigió una nueva aria para poder exhibir su talento, Verdi se negó, aunque ello habría resultado conforme a las convenciones operísticas. «He ideado Rigoletto —explicó— sin arias, sin finales, con un desfile interminable de duetos, porque así me convenía». Esta importante atención que concede a los duetos señala el momento en que Verdi se

aparta de los melodramáticos fuegos de artificio de los libretos de la gran ópera para ocuparse de la expresión melódica de la personalidad y de la reacción musical de unas personas con respecto a otras. Entre los aspectos originales figuran la brillante composición de los personajes menores y la música tempestuosa del acto final con un «coro sin palabras» que sugiere la fuerza del viento.

Verdi tardó veintiocho días en componer *Il Trovatore*, una de sus obras más apreciadas y perdurables, y a finales de 1852 estaba totalmente terminada, antes incluso de que le hubiera sido encargada. El libreto, cuya acción se desarrolla en la España del siglo xv, relata la guerra civil y la rebelión contra el rey de Aragón. Se comprende que por una vez los censores no le causaran problemas. La complicada trama de quema de brujas, envenenamientos, gitanas e identidades ambiguas produce en la audiencia moderna el mismo asombro que debieron de experimentar los censores romanos. Pero el argumento queda en un lugar secundario ante la música de Verdi. Aunque los críticos sofisticados ridiculizan la ópera, se mofan del «coro de Anvil» y del exceso de «canciones folklóricas», *Il Trovatore* ha atraído a la audiencia en todas partes. En esta extraña unión italiana de las artes, un drama musical alcanzó la inmortalidad sin necesidad de una historia plausible. En la primera representación que tuvo lugar en el teatro Apollo de Roma, el 19 de enero de 1853, la audiencia la consagró como un éxito que rivalizó con el de *Rigoletto*.

Muy diferente sería el siguiente éxito de Verdi. *La Traviata*, que se situó en el polo opuesto del histrionismo de *Il Trovatore*, es una tragedia contemporánea de la vida real. Alfredo, hombre de buena familia, se enamora de Violeta, bella mujer de mala reputación, y escandaliza a su familia al llevarla con él a vivir en el campo. Violeta, sabedora de que se está muriendo de tisis, se sacrifica y abandona a Alfredo en respuesta al llamamiento del padre del muchacho, que le dice que el escándalo está poniendo en peligro las perspectivas de matrimonio de la hermana de Alfredo. La tragedia se complica cuando Violeta regresa con su antiguo protector, que desafía a Alfredo en duelo. Más tarde, Alfredo, al enterarse del sacrificio de Violeta, regresa con ella cuando se halla en su lecho de muerte. El libreto de Piave fue adaptado de una pieza teatral (1852) y una novela (1848) de Alejandro Dumas hijo, que escribió basándose en su experiencia personal. Estrenada en La Fenice de Venecia en marzo de 1853, sólo seis meses después del gran triunfo de *Il Trovatore* en Roma, la nueva ópera fue abucheada. «Anoche, *La Traviata* fue un fiasco —escribió Verdi a un amigo—. ¿Es culpa mía o de los cantantes?... El tiempo lo dirá». Algunos acusaron del desastre a la cantante regordeta que representó el papel de la tuberculosa Violeta y al hecho de que Alfredo estaba ronco. Una explicación más probable es que Verdi desafió todas las convenciones operísticas. La gran ópera era un drama de reyes y emperadores, generales y gitanas. Sin embargo, él representaba en *La Traviata* a una heroína tuberculosa atrapada en un escándalo.

La historia debía de tener un patetismo especial para Verdi en ese momento. En efecto, desde la muerte de su joven esposa estaba viviendo con Giuseppina Strepponi,

una brillante actriz que en otro tiempo había tenido una voz «clara, dulce y penetrante». Había tenido tres hijos con su pareja anterior y la población de Busseto denunció con energía el escándalo. Verdi tuvo que defenderse ante su propio padre, enfermo. Antonio Barezzi, protector y suegro de Verdi, tardó tiempo en aceptar a Giuseppina. Durante años, Verdi no se atrevió a llevarla consigo a los estrenos de sus óperas en Italia y hasta 1859 no aceptó legalizar su unión.

El público de Venecia no toleraría a una heroína operística vestida con un traje contemporáneo, ataviada con un vestido que podía haber llevado en el teatro, como hizo en la primera representación de *La Traviata*. Al año siguiente, Verdi ordenó que se utilizaran trajes de la época de Luis XIII, de hacía dos siglos. De alguna manera, a la audiencia no le importaba la incongruencia de que en una tragedia de costumbres de mediados del siglo XIX se utilizaran trajes del XVII y *La Traviata* no tardó en ser aclamada en Londres, París y San Petersburgo.

Después de terminar *La Traviata*, Verdi dejó de componer con el ritmo frenético con que lo había hecho hasta entonces. Comenzó a elegir sus proyectos de forma deliberada, ya fuera porque le atraía el tema o porque podía exigir sumas importantes. Empezó a recibir encargos del extranjero y, así, compuso para la Ópera de París *Les vêpres siciliennes* (1853), al estilo de la *granel opéra* de Meyerbeer. Luego siguieron *Simón Bocanegra* para Venecia (1857; 1881), *Un bailo in maschera* para Nápoles (1859), *La forza del destino* (1862), para San Petersburgo y *Don Carlos* para la Exposición de París de 1867. Verdi ya no se sentía impaciente por recibir encargos brillantes, pero sus mayores y más inesperados éxitos estaban aún por llegar.

Aida, que según el consenso general es la más popular de sus óperas, tuvo un extraño origen. Aunque Verdi nunca escribía sus libretos, sus cartas demuestran que tuvo una intervención activa en el libreto y en la trama de *Aida*. En 1869 recibió una invitación, al parecer del jedive de Egipto Ismail Pasha, para que compusiera la música de una ópera para conmemorar la inauguración del canal de Suez. La petición procedía de un libretista francés, Camille du Lóele, que ofreció un escenario de Auguste Mariette (1821-1881), pionero francés de la arqueología. Mariette se había establecido en Egipto, había fundado el museo egipcio, había descubierto los templos de Dandarah y Edfu, había excavado Karnak y era el inspector gubernamental de los monumentos egipcios. Fue él quien ofreció la trama y quien se prestó a garantizar la autenticidad histórica del escenario, los trajes y las instituciones. Verdi trabajó conjuntamente con un cantante de ópera italiano llamado Antonio Ghislanzoni (1824-1893), que había perdido la voz y que se dedicaba ahora a escribir libretos, y de esa colaboración surgió el texto del drama que continúa atrayendo a los amantes de la ópera.

Cuando se realizó el encargo, se creía que Verdi, que se hallaba feliz en su villa de Santa Agata, había dejado de componer. Aunque probablemente se sintió halagado por el hecho de que el jedive le hubiera elegido antes que a Wagner, rechazó por dos veces el encargo. Finalmente, se dejó convencer, no tanto por la importante oferta

económica, que incluía los derechos en todos los países a excepción de Egipto, como por el emplazamiento romántico y por la posibilidad (que le recordaba a su primer éxito obtenido con *Nabuccó*) de apartarse de los temas europeos convencionales. *Aida* no se terminó a tiempo para la inauguración del canal de Suez en 1869 y tampoco para la inauguración del teatro de Ópera de El Cairo ese mismo año, que tuvo que conformarse con *Rigoletto*.

Verdi prestó gran atención al texto del libreto e hizo un gran esfuerzo por evitar el estereotipo. Sin embargo, lo cierto es que *Aida* se convertiría en el estereotipo de la gran ópera. Hubo dificultades de última hora. El asedio de París por las fuerzas prusianas en 1871 impidió a Mariette trasladar a Egipto los diseños de vestuario y escenográficos que había realizado y no se pudo contar con el director preferido de Verdi. Abrumado ante la extraordinaria publicidad que se había dado a la celebración de un triunfo de ingeniería en la tierra de los faraones, Verdi decidió no ir a El Cairo. He aquí las palabras con que se lamentó ante el corresponsal de un periódico milanés que había sido enviado allí:

¿Usted en El Cairo?... En estos días el arte ya no es arte, sino un comercio... algo que debe alcanzar, si no el éxito, al menos notoriedad a cualquier precio. Me siento disgustado y humillado. Al principio de mi carrera siempre era un placer aparecer ante el público con mis obras, casi sin amigos y sin que se hubiera hablado previamente ni hubiera habido ninguna influencia, y someterme a las preguntas; y me sentía feliz si conseguía dar una impresión favorable. Pero ahora, ¡qué tumulto se forma por una ópera! Periodistas, cantantes, directores, profesores de música y todos los demás deben poner su piedra en el templo de la publicidad, construir una cornisa con un estúpido chismorreos que no añade nada al valor de la ópera, sino que más bien oculta sus auténticos méritos. ¡Es deplorable, absolutamente deplorable!... Todo cuanto deseo para *Aida* es que el canto, la representación y la producción escénica sean buenos y, sobre todo, inteligentes.

El estreno de *Aida*, que tuvo lugar el 14 de diciembre de 1871, constituyó un éxito resonante en El Cairo y seis semanas después se representó en La Scala, para continuar luego su trayectoria triunfal en Trieste y Londres. Pero generalmente, Verdi rechazaba las invitaciones para asistir a los estrenos, afirmando que su presencia no mejoraría la ópera.

Incluso en el exótico escenario en el que se desarrolla *Aida* aparece el tema del patriotismo, presente en todas las óperas anteriores de Verdi. El conflicto entre el amor de una persona y el amor de un país aparece dramatizado en Radamés y *Aida*, y se recuerda constantemente a la audiencia que Egipto está siendo amenazado desde el exterior por los etíopes. ¿Fue *Aida*, que se estrenó inmediatamente después de que Roma hubiera sido ocupada y se hubiera convertido en la capital de una nueva Italia, y de que se hubiera establecido el reino de Italia con Víctor Manuel, la última celebración operística de Verdi de su nación independiente recientemente unificada? A la muerte de Manzoni (1785-1873), autor del clásico *I promessi sposi* (1825-1827), poeta laureado del nacionalismo italiano e ídolo de Verdi, éste compuso una misa de réquiem en la que incorporó pasajes que había compuesto para la muerte de Rossini. Esta obra se estrenó en 1874 en el primer aniversario de la muerte de Manzoni.

Verdi fue capaz de mantener sus energías en reserva mientras descansaba en su granja de Santa Agata. Una vez terminada *Aida*, dejó pasar dieciséis años antes de componer otra ópera, para lo cual dirigió sus ojos hacia Shakespeare. Su talento no había declinado y en sus dos últimas óperas, cada una de ellas fruto del trabajo de muchos años, contó con la perspicaz colaboración del compositor, libretista y erudito Arrigo Boito (1842-1918). El *Otello*, que en esencia reproducía la trama shakespeariana, aunque omitía el primer acto veneciano, se estrenó en La Scala en 1887. Verdi obtuvo un éxito espectacular, recorrió Europa con la compañía y durante un tiempo superó su depresión. Verdi no podía sentirse satisfecho al escuchar a los críticos alabar su ópera por la continuidad dramática wagneriana, sin pausa alguna, ni siquiera para aplaudir. Pero la profundidad de sus personajes es totalmente shakespeariana. Probablemente, como ópera trágica no ha sido superada.

Muy pocos esperaban que Verdi compusiera una nueva ópera, pero lo cierto es que se sentía solitario sin la compañía de las óperas que tanto había disfrutado creando. Incluso cuando escuchaba a la audiencia aplaudir *Otello* en La Scala, se lamentaba: «¡Disfruté mi soledad en la compañía de Otelo y Desdémona! Ahora, el público, siempre ansioso de novedades, me los ha arrebatado y sólo me queda el recuerdo de nuestras conversaciones secretas, nuestra valiosa intimidad». Alentado por Boito, creó una nueva compañera, nueva y más afable. En 1890, Verdi había empezado ya a componer la música de *Falstaff*, un libreto que había elaborado Boito basándose en *Las alegres comadres de Windsor* y en las dos partes de *Enrique IV* de Shakespeare. Verdi no había compuesto una ópera bufa desde *Unmúsica para la comunidad giorno di regno*, que había sido un fracaso cincuenta años antes, cuando vivía su terrible tragedia personal. Parece que durante un tiempo después de terminar *Otello*, consideró la posibilidad de escribir una obra basada en el *Quijote*. Tal vez se preguntó si no estaba él protagonizando a don Quijote. En efecto, ¿por qué tras medio siglo de triunfos en la ópera trágica debía arriesgarse en un terreno en el que no había sabido desenvolverse con éxito?

Como era característico en él, Verdi se negó a abandonar mientras estaba en el primer plano y a descansar a sus ochenta años con los laureles de la fama universal. «Tal vez se considerará muy imprudente de mi parte —escribió a Boito en 1889— emprender esta tarea». Pero continuó con ella alegremente, mientras se negaba a aceptar ningún tipo de condiciones y a revelar sus progresos en el trabajo. En enero de 1891 escribió a un amigo diciendo: «Todos los proyectos para el futuro me parecen una locura, una locura total... Estoy ocupado escribiendo *Falstaff*, para pasar el tiempo, sin ninguna idea preconcebida. Repito, ¡para pasar el tiempo! Nada más». «Al escribir *Falstaff* —indicó seis meses después— no he pensado ni en los teatros ni en los cantantes. Lo he escrito para deleitarme y creo que debería representarse en Santa Agata y no en La Scala».

Sin embargo, se estrenó en La Scala el 9 de febrero de 1893 y entre la audiencia se encontraban Verdi y Giuseppina (que había cantado cincuenta años antes en su

primera ópera). *Falstaff* no fue sólo un gran éxito personal, sino que abrió el camino hacia el futuro, demostrando que la ópera bufa estaba viva y llena de promesas. Los críticos más sobrios han agotado los adjetivos en sus alabanzas de *Falstaff*, su brillante orquestación, su melodía, la conjunción de libreto y música, su ingenio y su sutileza. Aunque *Falstaff* no alcanzó nunca la popularidad del *Fígaro* de Mozart, del *Barbero de Sevilla* de Rossini o de *Die Meistersinger (Los maestros cantores)* de Wagner, lleva el sello del ingenio y la sabiduría llenos de madurez de los ochenta años de Verdi.

Las últimas palabras de *Falstaff*, cantadas con un acompañamiento de fuga, decían así: «Tutto nel mondo é burla» («Todo en el mundo es una burla»). Así, un decenio después de la muerte de Wagner, proclamaba el abismo existente entre él y su todavía envidiado adversario, Richard Wagner. El calor humano, el ingenio y la resignación eran la forma en que Verdi expresaba el espíritu nacional. Cuando el hombre que había dirigido *Otello* informó del brillante éxito alcanzado en Inglaterra, Verdi escribió en 1889:

¡Hablas del «triunfo del arte italiano»! ¡Estás equivocado! Los jóvenes compositores italianos no son buenos patriotas. Me parece lógico que los alemanes, partiendo de Bach, hayan llegado hasta Wagner. Pero cuando nosotros, descendientes de Palestrina, imitamos a Wagner, cometemos un crimen musical y producimos obras que son fútiles, por no decir perniciosas.

La unión germánica de las artes

Difícilmente podrían encontrarse personalidades más antitéticas que Verdi y Wagner. Verdi floreció en la tradición de la ópera romántica, componiendo su música para unos libretos que le atraían. Tomaba sus temas de una multiplicidad de fuentes, Shakespeare, Hugo, Dumas, y de una serie de libretistas de talento como Piave, Boito y Ghislanzoni. Entre los temas que trataba figuraban la antigua Babilonia, Egipto, la España medieval y el París de mediados siglo XIX. Aunque escribía cartas, no era un hombre de palabras. Se negó a escribir sus memorias y recurrió a colaboradores para que le facilitaran los poemas que exigía su música. Verdi sólo era capaz de expresarse por medio de su música, que parecía poder satisfacer sus necesidades de expresión. Enraizado en el suelo de su Italia, pasó sus últimos años retirado en su granja de Santa Agata. Las modificaciones que introdujo en la ópera las realizó para convertirla en un vehículo más eficaz para su música.

Los objetivos que aspiraba alcanzar Richard Wagner eran cósmicos y metafísicos. Wagner vivió acosado por dos dones, porque para él la palabra era un medio de expresión tan importante como la música. Dejó doce volúmenes de prosa y poesía, un diario y una autobiografía de setecientas páginas que dictó en sus últimos años a Cosima, «mi amiga y esposa, que deseaba que le contara la historia de mi vida». A diferencia de lo que ocurre en el caso de Verdi, las obras musicales de Wagner tienen una coherencia y una orientación conscientes, que intentó expresar también en sus

escritos. Wagner es el único gran compositor que merece ocupar un lugar en la historia de la literatura. Su lucha por ver el mundo como un todo le persiguió en todo momento y dirigió su genio musical. Mientras que sus escritos son conocidos tan sólo por los especialistas, su música se remonta por encima de las lenguas para introducirse en las salas de concierto, las salas de estar de los hogares y las ondas en todas partes. Su versatilidad fue al mismo tiempo su carga. En Wagner se encarna el secular conflicto occidental entre la música de la palabra y la música de los instrumentos, entre las ideas y el sentimiento, el pensamiento y el sonido. Esto explica también el carácter único de sus creaciones.

Pero aunque nunca hubiera formulado la idea de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), ocuparía un lugar entre los grandes compositores. Antes de realizar su grandiosa síntesis de las artes había satisfecho el tributo debido a las convenciones de la tradición operística.

No parece sino lógico que el nacimiento de Wagner en Leipzig, el 22 de mayo de 1813, estuviera envuelto en el misterio. Su madre, Johanna Wagner, nunca informó totalmente a sus ocho hijos de su propio origen. Los padres de Johanna eran panaderos, pero su madre fue, tal vez, una hija ilegítima de un príncipe de Weimar. No es ni siquiera seguro que el padre de Richard fuera el marido de Johanna, Friedrich, el funcionario de policía encargado de mantener el orden durante los días turbulentos en que la ciudad estuvo ocupada por las tropas napoleónicas. Es posible que Richard fuera hijo del amigo íntimo y visitante frecuente de la casa de Johanna, Ludwig Geyer, pintor, actor y cantante que se hizo cargo de la numerosa familia cuando en noviembre de 1813 murió Friedrich Wagner como consecuencia del tifus. El propio Richard albergaba la sospecha —y tal vez disfrutaba con ella— de que Geyer era su padre, pero hacia el final de su vida (1878) parece haber cambiado de opinión. Esta cuestión tiene un interés añadido, que llamó la atención de Nietzsche, pues la paternidad de Geyer parece plantear la posibilidad de que Wagner fuera judío.

Aparte de la presencia perturbadora de Napoleón, nada hubo de extraño en la infancia de Richard Wagner. Johanna contrajo matrimonio con Geyer y se trasladó con la familia a Dresde. Geyer murió en 1821 pero perduró su influencia sobre el joven Wagner a través de su amistad con Cari Maria von Weber. «¡Mira, ése es el personaje vivo más importante que existe! —le dijo Richard a su hermana pequeña un día en que Weber pasaba por delante de su casa—. No tienes ni idea de hasta qué punto es grande». Aunque no era un niño prodigio, pronto se despertó en él la pasión por el teatro. Husmeando entre bastidores en el teatro de Geyer, nunca olvidó «algo misteriosamente fantasmal acerca de las barbas, pelucas y trajes, que el añadido de la música no hacía sino intensificar». A muy temprana edad comenzó a exhibir un gran entusiasmo por la historia y la mitología griegas, y a los trece años tradujo los tres primeros libros de la *Odisea*. Cuando la familia regresó a Leipzig en 1827, su interés por la cultura clásica se intensificó gracias a la influencia de uno de sus tíos, amante de la literatura, y durante la adolescencia empezó a sentir auténtica pasión por la obra

de Shakespeare. A los catorce años ya había decidido que sería poeta.

Según relata el propio Wagner, fue una representación del *Fidelio* de Beethoven en Leipzig, en 1829, la que despertó su interés por la música. Al mismo tiempo, se prendó completamente de la prima donna que representaba el papel principal. Más adelante recordaría ese momento como la experiencia más importante de su vida. La vida y las luchas de Beethoven le impresionaron porque le parecieron de «la más sublime y trascendental originalidad». Wagner había encontrado la estrella polar que guiaría su nuevo rumbo en la música. Comenzó a aprender por sí solo y descubrió que la música era su *daemonium*. Se sumergió en la *Novena sinfonía* de Beethoven y a los diecisiete años realizó un arreglo de piano. La carta más antigua de Wagner que ha llegado hasta nosotros refleja el empeño, sin éxito, de convencer a un editor de Maguncia para que publique la obra. Un decenio más tarde, Wagner escribiría un relato breve con el título que podría haber dado a toda su autobiografía musical: *Una peregrinación a Beethoven* (1840). «No sé realmente cuál era la carrera que me estaba reservada —afirma un músico alemán en ese relato—; sólo recuerdo que una tarde escuché una sinfonía de Beethoven por primera vez, que tuve un acceso de fiebre y cuando me recuperé me había convertido en músico».

En la Universidad de Leipzig estudió música y disfrutó la vida típica del estudiante romántico. Pero su auténtico maestro seguía siendo Beethoven, cuyos cuartetos y sinfonías estudiaba de forma obsesiva. La sinfonía que había escrito Wagner fue presentada en Leipzig cuando tenía veinte años. Ese mismo año compuso una ópera para la cual, como haría siempre a lo largo de su vida, escribió él mismo el libreto. Pero *Die Feen* (*Las hadas*) no se representó hasta medio siglo más tarde. Su segunda ópera, *Das Liebesverbot* (*La prohibición del amor*), que se basaba en la obra de Shakespeare, *Medida por medida*, fracasó después de una única y desastrosa representación. Wagner pasó los seis años siguientes dirigiendo pequeños teatros de ópera por toda Alemania. En 1836 contrajo matrimonio con la egocéntrica y voluble actriz Minna Planer. Su vida en común, intermitente y turbulenta, provocaría la infelicidad de Wagner, hasta la muerte de Minna ocurrida en 1866. Se trasladaron a Riga, donde Wagner se dedicó a dirigir conciertos y óperas, pero pronto tuvieron que huir para escapar de los acreedores.

De camino hacia Londres, Wagner vivió la tormenta que desvió su barco hacia un fiordo noruego y que llevó a la tripulación a cantar y contar los relatos sobre el holandés errante, en los que se basaría su obra del mismo nombre. Luego se dirigió a París, que era la meca operística de la época. Allí llevó una vida miserable durante tres años, durante los cuales al hambre se añadió el fracaso profesional. Pero fue un importante periodo de preparación. Allí terminó *Rienzi* (basada en una novela de Bulwer-Lytton sobre la Roma del siglo XIV), en cuya escena final aparece el Capitolio en llamas, que consumen al héroe y a otros personajes. En París conoció a Berlioz. En ese periodo frecuentó también a Friedrich Raumer, que escribió una historia de los Hohenstaufen, y a un amigo de Königsberg, Samuel Lehrs, especialista en temas

clásicos, que le alentaron a estudiar el periodo medieval en Alemania. Entonces descubrió la canción folklórica de Tannhäuser y Venus y la historia de Lohengrin. Compuso también *Der fliegende Holländer* (*El holandés errante*), su primera ópera que entró a formar parte del repertorio permanente y que le ofreció la oportunidad de tratar por primera vez el tema de la redención a través del amor y el sacrificio, que llenaría toda su vida.

La aceptación en Dresde de su ópera *Rienzi* para representarla en la temporada de 1842 fue un golpe de fortuna para Wagner, que tenía entonces veintinueve años, ya que le liberó de la órbita del teatro de la Ópera de París y le permitió regresar a Alemania, que era el lugar al que pertenecía. Descubrió por casualidad un ejemplar de la *Mitología alemana* de Jacob Grimm (1795-1863), que era su compañía, junto con una botella de agua mineral, durante sus paseos solitarios. Para él, Grimm fue «un renacimiento completo», una «alegría embriagadora» que le permitió percibir «un mundo en el que, hasta entonces, había sido como un niño en el seno materno que percibe pero está ciego».

Rienzi, todavía en la tradición de la gran ópera parisiense, fue el primer éxito de Wagner. Tras la representación de *Der fliegende Holländer* fue nombrado director de la Ópera de Dresde, donde elaboró los temas mitológicos medievales cuya existencia había conocido en París. *Tannhäuser* muestra ya a Wagner luchando por conseguir su concepto «unificado» de la ópera, que no dependiera de las arias y otros «números», y utiliza los motivos orquestales para dar continuidad a la acción. En *Lohengrin*, que se considera habitualmente como la última de las grandes óperas alemanas, progresa desde el tema de la renuncia personal hacia el mito del Santo Grial y hacia cuestiones cósmicas. Pero la Ópera de la corte de Dresde prohibió su representación, al plantear a Wagner objeciones de carácter personal por su proyecto de crear un teatro nacional autónomo y por sus actividades políticas.

Los años siguientes serían revolucionarios, no sólo para la política europea sino también para Wagner y el futuro de la música. El «espectro» que Marx y Engels afirmaban que se «cernía sobre Europa» en su *Manifiesto comunista* de 1848 se cernía también sobre Wagner. Publicó tres artículos revolucionarios y distribuyó octavillas incendiarias durante el levantamiento de Dresde de mayo de 1849. Afortunadamente, no fue alcanzado por los disparos de los soldados sajones y consiguió evitar ser encarcelado, pero tuvo que huir para salvar su vida. Le habían impresionado el cabello ondeante y la energía de Mijail Bakunin, compañero de viaje realmente improbable, pues Bakunin contemplaba una revolución que destruiría todas las instituciones culturales, mientras que Wagner tenía la idea de una sociedad a la que darían nueva forma los artistas. Irónicamente, fue Beethoven, fallecido hacía ya mucho tiempo, quien hizo coincidir sus caminos. Después de asistir en secreto a la representación de la *Sinfonía coral* de Beethoven, dirigida por Wagner el Domingo de Ramos de 1849, Bakunin exclamó: «Todo, todo se hundirá, nada subsistirá; tampoco la música ni las demás artes... Sólo esto no se hundirá jamás y subsistirá

eternamente: la *Novena sinfonía*».

La huida de Dresde y su alejamiento de la ópera alemana y de las salas de conciertos inauguraron un intervalo en la vida de Wagner durante el cual dejó de componer. Llegó a Zurich en mayo de 1849, iniciándose así una década de exilio en Suiza. Apartado del familiar escenario musical competitivo, se vio obligado a recurrir a su otro medio de expresión e inmediatamente comenzó a escribir. Sería en esos años de exilio en los que realizaría sus observaciones más interesantes sobre la vida, el arte y la civilización. Wagner se sentía doblemente embriagado, por el poder de la palabra y por el poder de la música. Trataba frenéticamente de unificar los dos mundos en su interior y de hacerlos colaborar. Wagner anheló, luchó y escribió por conseguir un mundo coherente de las artes. La ópera tradicional sólo sería su punto de partida. Durante esos años escribió una serie de ensayos —*Arte y revolución* (1849), *La obra de arte del porvenir* (1850) y *Ópera y drama* (1850-1851)—, que constituirían el ideario de su actividad compositora en el futuro. En su condición de compositor de óperas según el modelo tradicional era plenamente consciente de la competencia existente en el pasado entre los dos tipos de música, la música de las palabras y la música de los instrumentos. Wagner recurrió a su talento en el uso de las palabras para declarar una tregua entre ambas y crear una teoría que las unificara en una nueva forma artística. Luego demostraría su teoría plasmándola en su monumental creación. Lo que Wagner llamaba la obra de arte del porvenir está anunciado ya en su propia creación artística.

El ideal de una sola obra unificada que amalgamara todas las artes no era ni mucho menos nuevo. El drama de los antiguos griegos era una síntesis, de esas características, del ritual, la poesía, la música y la danza y se constituyó en el modelo lógico que debían imitar los *camerata*, los grupos de músicos y personajes literarios que se reunían en Florencia a finales del siglo XVI y que estudiaban la música de los antiguos griegos. Miembros del grupo colaboraron en la creación de *Dafne*, representada en 1598, de la que sólo se conservan algunos fragmentos pero a la que algunos han designado como la «primera ópera». En Alemania, otros artistas reaccionaron contra las óperas italianas, que se habían convertido en meros escaparates de las arias de los cantantes, e intentaron alcanzar un equilibrio mayor entre las artes. Weber, el ídolo de juventud de Wagner, hablaba en 1816 de «una obra de arte autosuficiente en la que cada rasgo y cada contribución de las diversas formas artísticas relacionadas se fusionan y disuelven para formar un nuevo mundo».

La lengua alemana ofrecería un vocablo para expresar ese concepto unificador, *Gesamtkunstwerk*, y Wagner describió la obra de arte ideal del futuro con la expresión *Gesamtwerk der Zukunft* (1849). Su visión es ambiciosa y universal. Propone añadir a las «tres artes genuinamente humanas» (música, poesía y danza) «las formas auxiliares del drama» (arquitectura, escultura y pintura). En 1851, Wagner desarrolló su ideal artístico en *Oper und Drama* (*Ópera y drama*). «Es una obra muy notable —le dijo a Cosima— y yo era presa de una gran excitación cuando

la escribí, pues no tiene antecedentes en la historia del arte y yo aspiraba realmente a conseguir un objetivo que nadie podía ver». La fanática persecución de su idea le llevó a prescribir una cura de agua «radical» para él y sus amigos y una «cura de fuego» para la humanidad, comenzando con el incendio de París para que sirviera como faro. «¡Cuanto mejor estaremos después de esta cura de fuego!».

El dogma que expuso Wagner estaba cuidadosamente elaborado desde el punto de vista histórico y analítico y contenía numerosos ejemplos. El núcleo fundamental del mismo es su empeño por conciliar la palabra y la música en una nueva forma artística que lo abrazara todo. En la primera parte, titulada «La ópera y la esencia de la música», Wagner centra su atención en la debilidad fundamental de toda la ópera anterior a su tiempo. «Se ha hecho de un medio de expresión (la música) el objeto; y... el objeto de expresión (el drama) ha pasado a ser el medio». La reforma de Gluck, «la rebelión del compositor contra el cantante», aspiraba a rescatar a la ópera de los cantantes a quienes sólo importaba su lucimiento personal. Mozart había hecho gala de una total indiferencia ante las palabras del libreto y «todo lo que hizo fue verter el ardiente torrente de su música en las formas operísticas, desarrollando al máximo sus posibilidades musicales». Pero el drama seguía siendo todavía una excusa para la música. «Hasta ahora, esta melodía ha sido simplemente melodía cantada». Entonces, Beethoven descubrió y desarrolló una nueva melodía instrumental mucho más expresiva. «En su obra más sublime», la *Sinfonía coral*, al considerar que el «absoluto musical», el «lenguaje instrumental», era inadecuado para transmitir su mensaje, «finalmente experimentó la necesidad de arrojar en brazos del poeta» para clarificar los significados de su melodía. Wagner va más allá, con su habitual extravagancia: «El organismo de la música sólo es capaz de dar a luz una melodía viva cuando ha sido fertilizado por el pensamiento del poeta. La música es la hembra, destinada a alumbrar, y el poeta es el que engendra realmente; y la música alcanzó el cénit de la locura cuando aspiró no sólo a alumbrar sino también a engendrar».

A continuación, Wagner examina «El drama y la esencia de la poesía dramática», describiendo la obra de arte unificada del futuro. No será una simple mezcla de las distintas artes, no sólo «la lectura de un romance de Goethe en una galería de pintura adornada con estatuas durante la ejecución de una sinfonía de Beethoven», sino la fusión de todas las artes en una nueva forma. El drama, que hasta ahora ha procedido del romance y del teatro griego, ha constituido «un llamamiento al entendimiento, no al sentimiento». El futuro debe «retornar del entendimiento al sentimiento». El poeta-dramaturgo debe elevarse por encima de los monótonos «lugares comunes, intrigas, etc., aspectos que la comedia y el drama modernos sin música presentan mucho más adecuadamente», hasta «el espíritu sagrado de la poesía tal como llega hasta nosotros en las sagas y leyendas de las épocas pasadas». Esto exigía una colaboración nueva del lenguaje de las palabras con el lenguaje tonal. La poesía, que erróneamente se ha convertido en el medio del «entendimiento», debe pasar a ser el medio del

sentimiento. «El medio de expresión más primitivo del hombre», «el primer lenguaje de la humanidad», era un lenguaje melódico formado sólo por vocales. Adquirió ritmo al añadir gestos. Este primitivo lenguaje tonal alcanzó la condición del lenguaje pleno de la palabra al añadir consonantes. Y cuando las consonantes comunes se agruparon en diferentes palabras contribuyeron a producir una imagen mental coherente mediante la aliteración (*Stabreim*) e hicieron de la poesía el vehículo del entendimiento. «El sentimiento trató de refugiarse de este tipo de lenguaje intelectual absoluto y se refugió en ese lenguaje tonal absoluto que es la música actual».

Según Wagner, el problema moderno consiste en cómo aunar el lenguaje de la palabra y el lenguaje tonal. Pero la ópera moderna sólo ha realizado este esfuerzo en una forma simplemente mecánica. El poeta escribe las palabras y espera a que la música del compositor «transforme la desnudez del lenguaje articulado en la plenitud del lenguaje tonal». El resultado es la confusión. Para alcanzar la *Gesamtkunstwerk* el artista debe crear desde el principio una obra orgánica, fundiendo las palabras y la música. Wagner demostraría que eso es posible escribiendo sus propios libretos.

Proyectándose hacia la «poesía y la música en el drama del futuro», Wagner propone un nuevo tipo de verso, más adecuado al «elemento puramente emocional», que se remontara a «la sustancia sensual de las raíces del lenguaje». La ópera moderna comete el error de dar a la voz el mismo trato que a otro instrumento musical, pero en la obra de arte unificada la parte de la voz será «el nexo de unión entre el lenguaje articulado y el lenguaje tonal». Entonces, las palabras «flotarán como un barco en el mar de la armonía orquestal». La música instrumental moderna «posee capacidad para el lenguaje», para todo aquello que no puede expresarse en palabras. «Por consiguiente, el nexo unificador de la expresión procede de la orquesta». La ópera «traducida», afirma Wagner, no tiene sentido y destruye su propia esencia. La lengua alemana resulta más adecuada que otras para la obra artística del futuro porque «todavía exhibe una conexión inmediata y reconocible con sus raíces». La obra de arte necesita un nuevo público, no como el actual, que sólo pretende que le diviertan, sino un público que posea el sentimiento de la unidad cósmica.

La obra *Ópera y drama*, a la que Wagner califica como su «testamento», es también su manifiesto. Wagner creó un nuevo concepto de la ópera al que no se adecuaba el talento de Verdi, que de hecho consideraba que planteaba una amenaza. Verdi consideraría un insulto ser acusado de «wagnerismo». Wagner pasó los veinte años siguientes componiendo *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del Nibelungo*), obra en la que se aproxima a la realización de sus grandiosas expectativas. El *Anillo*, que el propio Wagner describió como «un festival de consagración escénica (*Bühnenfestspiel*) para representar en tres días y una noche preliminar», ofrecía doce horas de ópera: *Das Rheingold* (*El oro del Riri*), el prólogo, *Die Walküre* (*La valquiria*), *Siegfried* (*Sigfrido*) y *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*). Para sus anteriores óperas había recurrido al folklore, la historia y la leyenda, pero en esta

ocasión recurrió al mito, de mucha mayor significación.

Esta mitología germánica, que no es simple entretenimiento, dramatiza el conflicto eterno entre el pueblo y sus dioses, otorgando a la ópera la seriedad propia de una *Gesamtkunstwerk*. Algunos consideran que las óperas de Wagner encarnan simplemente lo interminable. El *Anillo*, que combina dos ciclos míticos germánicos, las historias de Sigfrido y de la caída de los dioses, dramatiza los grandes temas del poder, el amor, la humanidad y la divinidad. En *El oro del Rin*, Wagner revela su concepto unificador, pues la música forma una unidad con el drama, sin que existan números operísticos distintos y melodías independientes. Los *leitmotivs* no se encuentran ahora en la melodía vocal sino en los temas orquestales instrumentales. Después de terminar el bosquejo del texto de *El oro del Rin* y *La valquiria* en Zurich, a finales de 1851, afirmó: «Con esta concepción abandono *totalmente* cualquier relación con el teatro y la audiencia de la actualidad... no puedo pensar en la posibilidad de llevar a cabo una *representación* hasta *después de la revolución*, pues sólo la revolución me podrá permitir conseguir los artistas y la audiencia... Entonces rescataré lo que necesite de las ruinas. Encontraré *entonces* lo que me hace falta».

Antes de que Wagner pudiera terminar su *Gesamtkunstwerk* y ver cómo era representada, un amigo le dio a conocer *El mundo como voluntad y representación* (1819) de Arthur Schopenhauer (1788-1860), que le causaría una profunda conmoción. La obra de Schopenhauer, que conoció cuando estaba trabajando en el borrador de *La valquiria*, tuvo en él el mismo efecto que la *Novena sinfonía* de Beethoven. En 1854 leyó cuatro veces el libro completo. Desde su punto de vista, expresaba los poderes de la intuición y lo irracional que en el siglo siguiente explorarían Bergson, Freud y otros. Schopenhauer decía algo que Wagner quería oír. Aparte de la filosofía, parecía justificar el pesimismo de Wagner por no haber alcanzado nunca el amor en su vida. En ese periodo se había enamorado perdidamente de Mathilde Wesendonck, la esposa del benefactor suizo que recientemente le había salvado de la catástrofe pagando todas sus deudas. ¿Fue el amor por Mathilde el que le inspiró para componer *Tristán* o, como sugieren otros, fue la composición de *Tristán* la que inspiró su amor hacia Mathilde? La relación hizo que a Wagner le resultara incómodo permanecer en Zurich. Por ello, se trasladó a Venecia y luego a Lucerna para terminar *Tristán* en 1859. Después de realizar setenta ensayos en Viena en 1862-1863, se abandonó por considerarla imposible de representar, pero finalmente se estrenó en Munich en 1865.

Esa representación fue dirigida por Hans von Bülow, un amigo a quien Wagner había alentado a convertirse en director de orquesta desafiando a su familia. Von Bülow había contraído matrimonio con la hija de Franz Liszt, Cosima. Wagner había conocido a Cosima años atrás, pero fue ahora cuando surgió entre ellos una relación. Realizaron viajes juntos y dio tres hijos a Wagner antes de divorciarse en 1870. La víctima propiciatoria, Von Bülow, señaló: «Si Wagner escribe una sola nota más, se lo deberá tan sólo a Cosima». Wagner y Cosima contrajeron nupcias en una iglesia

protestante de Lucerna en 1870. Este fue un capítulo más de la relación satisfactoria entre Wagner y Listz (1811-1886), que había puesto en escena *Lohengrin* y que constantemente animaba a Wagner a componer el *Anillo* y a llevar a cabo la construcción del teatro de Bayreuth. La predicción de Von Bülow no fue errónea, pues Cosima acompañaría e inspiraría a Wagner hasta su muerte.

Wagner había sido exageradamente pesimista al afirmar que el *Anillo* no podría representarse adecuadamente hasta «después de la revolución». *El oro del Rin* (1869) y *La valquiria* (1870) fueron producidas por separado en Munich, pero el estreno de *Sigfrido* y de *El ocaso de los dioses* se reservó para el festival de todo el ciclo del *Anillo* en Bayreuth, en agosto de 1876. Más que un ramillete de nuevas óperas se trataba de una *Gesamtkunstwerk*. ¿Alguna vez antes había escrito un compositor el texto de su propia música para que fuera representado en un teatro que él mismo había concebido? En Bayreuth, Wagner se aproximó a la condición de artista creador total. Durante más de diez años había estado pensando acerca del escenario arquitectónico adecuado para el *Anillo*. Con la ayuda de su protector, el rey Luis II de Baviera, construiría su propio auditorio. El teatro, en forma de un anfiteatro con dos proscenios, uno detrás del otro, produciría «una dislocación total de la escala», ampliaría el aspecto de todas las cosas en la escena y separaría «el mundo ideal de la escena del mundo real del otro lado del... foso de la orquesta».

Wagner recorrió el campo para encontrar el emplazamiento ideal de su teatro ideal. «Me siento como si estuviera intentando construir una casa sobre una flor de catalpa. Primero tendría que llenar el mundo de vapores para separarnos a mi arte y a mí de la raza humana». Nietzsche refirió la emoción que embargaba a Wagner en mayo de 1872 cuando se colocó la primera piedra en una colina de Bayreuth bajo una lluvia torrencial.

Wagner regresó a la ciudad con algunos de nosotros; permaneció en silencio y durante mucho rato estuvo hablando consigo mismo con una expresión en el rostro que las palabras no pueden describir. Ese día comenzó el sexagésimo año de su vida; todo cuanto había ocurrido antes había sido una preparación para ese momento... ¿Qué puede haber visto Alejandro Magno en el momento en que hizo que Asia y Europa se emborracharan con la misma copa?

Ese gesto arquitectónico al que se dio enorme publicidad desencadenó ataques contra Wagner incluso de sus antiguos alumnos. Un médico muniqués publicó un *Estudio psiquiátrico* (Berlín, 1870) para demostrar que Wagner sufría una crisis de locura. Pero con el apoyo de Cosima y de su suegro, Liszt, y con la ayuda económica del rey Luis, continuaron las labores de construcción y Wagner vigiló permanentemente las obras. Mientras tanto, recorrió Alemania buscando los intérpretes ideales. Hasta el último momento, Wagner supervisó todos los detalles y se apresuró a completar la música. La primera representación del *Anillo*, los días 13, 14, 16 y 17 de agosto de 1876, constituyó un resonante éxito. Al terminar *El ocaso de los dioses*, el rey Luis fue el primero en aplaudir de entre los personajes célebres que

habían llegado procedentes de toda Europa. Wagner afirmó que los aplausos justificaban que hubiera dado a la representación el nombre de «festival dramático». Pero un mes después de la representación, Wagner se sentía deprimido ante la ineptitud de los intérpretes, y escribió: «No existe lugar para mí y para mi obra en este día y en esta época».

La situación ideal requería que las cuatro partes del *Anillo* se representaran consecutivamente y sin entreactos. Los intermedios orquestales facilitarían la continuidad de una escena a la siguiente. El público que había encontrado Wagner en Bayreuth se asemejaba al que se requería para una *Gesamtkunstwerk*. Wagner había influido notablemente para transformar la atmósfera de la ópera, sustituyendo la informalidad de la ópera bufa por una solemnidad casi religiosa. Pero el primer festival de Bayreuth se saldó con un déficit tan elevado que habrían de pasar veinte años antes de que volviera a celebrarse allí.

Incluso después de componer el *Anillo*, Wagner había compuesto otras obras más convencionales. Una amnistía le había permitido regresar a Alemania en 1861. Después de que el *Tannhauser*, incluso revisado, fracasara en París, y de que se suprimiera la producción de *Tristán* en Viena debido a las complicaciones que planteaba su estilo novedoso, Wagner volvió a componer una ópera cómica. La melodiosa composición *Die Meistersinger (Los maestros cantores)*, en la que había trabajado durante una década, se estrenó en Munich en 1860 y alcanzó una popularidad que se ha mantenido desde entonces. Se han ofrecido complicadas interpretaciones de esta obra, considerándola algunos como una alegoría de los dos aspectos distintos de su personalidad y otros como el conflicto entre la tradición y la creación, que se concilian en Hans Sachs. Para escapar a sus acreedores, Wagner tuvo que huir de Viena en 1864, como ya había huido antes de Riga. Entonces, en un golpe de fortuna para Wagner, ascendió al trono de Baviera Luis II, amante de la música, que tenía entonces dieciocho años. Conocía el poema del *Anillo*, que había sido publicado a fin de recaudar dinero para la producción del festival, y tomó la decisión de invitar a Wagner a trasladarse a Munich para terminar el *Anillo*, siendo desde entonces el principal apoyo para Wagner y su teatro de Bayreuth. En 1874 regaló también a Wagner la casa de Bayreuth, a la que el compositor dio el nombre de Wahnfried (paz de la ilusión), donde terminó los preparativos para el *Anillo*.

Después del triunfante festival del *Anillo*, Wagner permaneció en Wahnfried. Su última ópera, *Parsifal*, producto de cinco años de trabajo, vuelve una vez más al tema de la redención en la búsqueda del Santo Grial. Antes incluso de su primera representación en Bayreuth, en 1882, Wagner había escrito al rey Luis afirmando que su *Bühnenfestspiel* sólo debería representarse allí. La ópera, insistía, no era un mero entretenimiento, sino un ritual religioso que exigía un escenario adecuado. A su muerte, ocurrida en 1882, Wagner, que era el más célebre compositor europeo, fue enterrado en una tumba que el monarca había hecho preparar en el jardín de Wahnfried.

Aunque a Wagner no le satisfacía su celebridad como músico, lo cierto es que ha sobrevivido como tal. Su visión utópica de la unidad de las artes fue la fuerza impulsora de sus actos. Su talento para la palabra y para la música encarnó personalmente la unidad de las artes y demostró que ésta podía alcanzarse. En una época en la que existían muchos otros conceptos unificadores —evolución y progreso, socialismo y nacionalismo— Wagner llevó a cabo su propia búsqueda de la unidad. Demostró que la *Gesamtkunstwerk* era posible, pero no consiguió establecer la tradición de la obra de arte total, tal como había pretendido.

Posteriormente, Wagner sería el santo patrono del nazismo, el compositor preferido de Hitler. Las concentraciones anuales del partido nazi comenzaban con la representación de *Los maestros cantores*. Debido a ello, Wagner pone a prueba nuestra capacidad para separar el juicio estético del moral. Wagner exaltó la música como lenguaje universal y afirmó que la *Gesamtkunstwerk* unificaría a toda la humanidad en las artes, pero al mismo tiempo fue un hombre de miras estrechas y envidioso, consumido por el chauvinismo y el fanatismo. Curiosamente, Wagner insistió en que el alemán era la única lengua adecuada para la ópera. Es posible que su inquina contra los judíos, que sus defensores justificarían como expresión de odio contra sí mismo en relación a su «aislamiento», se debiera realmente al resentimiento que experimentaba por su deuda personal para con los judíos. El joven judío Samuel Lehrs, compañero de Wagner en sus días poco felices en París, le hizo conocer las leyendas de la guerra de Wartburg, el Tannhäuser y Lohengrin. Giacomo Meyerbeer (1791-1864) ejerció una poderosa influencia sobre sus primeras óperas, le prestó dinero y le otorgó un fervoroso apoyo crítico cuando más lo necesitaba. Sin embargo, Wagner convirtió a Meyerbeer en el blanco de su virulento antisemitismo, que se atrevió a defender cínicamente como «necesario para el nacimiento completo de mi condición madura». La obra de Wagner *El judaísmo en la música* ha de ser situada claramente en la tradición nazi. Su entusiasmo por *das Volk* y su desprecio por *das Publikum* eran ominosos y en sus temas germánicos resuena el espíritu beligerante del «Deutschland über Alies».

Cuando nació Wagner en 1813 —explica George Bernard Shaw en *The Perfect Wagnerite* (1898-1923)— la música acababa de convertirse en el arte más sorprendente, fascinante y milagroso del mundo. Don Giovanni de Mozart había hecho que toda la Europa musical fuera consciente del hechizo que era capaz de producir la orquesta moderna y de la perfecta capacidad de adaptación de la música a las necesidades más sutiles del dramaturgo. Beethoven había mostrado cómo esos poemas inarticulados que producen hombres que, como él, no poseen un dominio excepcional de la palabra, pueden ser escritos en música en forma de sinfonías... Tras las sinfonías de Beethoven, se hizo patente que la poesía que es demasiado profunda para poder ser expresada en palabras puede en cambio ser expresada por medio de la música.

Wagner, «el músico literario por excelencia», unió en sí mismo las artes de la

palabra y de la música. «Una sinfonía de Beethoven... expresa sentimientos, pero no pensamientos: posee estados de ánimo pero no ideas. Wagner añadió el pensamiento y creó el drama musical».

El efímero arte de la danza

Para incorporar la danza al arte universal de Wagner, su viuda, Cosima, invitó a la dinámica Isadora Duncan (1878-1927) y le dio «rienda suelta a la danza en Bayreuth». Después de su representación de la danza de las Tres Gracias de la Bacanal de *Tannhäuser* en 1904, Isadora horrorizó a su patrocinadora al anunciarle que la idea de drama musical era una pura tontería. «El hombre debe hablar, luego bailar —explicó a la aturdida Cosima—, pero quien habla es el cerebro, el hombre que piensa. El canto es la emoción. La danza es el éxtasis dionisiaco que lo exalta todo. Es imposible mezclarlos de ninguna manera. *Musik-Drama kann nie sein*». Cosima se llevó un buen disgusto, ya que las representaciones del *Anillo* en Bayreuth eran el vivo legado de la pasión de Richard Wagner por combinar las artes.

La danza, a veces llamada el arte originario, es también el arte universal, pues el hombre siempre la lleva con él. Las pinturas sepulcrales egipcias más antiguas muestran personas bailando. Y, como hemos visto, el drama griego, a partir del cual se formó el drama occidental, empieza cuando la comunidad se une en la *orchestra* (el lugar de la danza). La danza occidental como arte nos muestra la evolución desde una comunidad bailando hasta los bailarines actuando en un escenario. Pero, a pesar de su antigüedad, la danza, a diferencia de la arquitectura, la escultura y la literatura, nos ha dejado una exigua historia. Sin estar documentada ni perpetuada eficazmente, la danza antigua —«el éxtasis dionisiaco»— no se convirtió en parte de nuestra útil herencia. Debemos buscar pistas para descubrir su papel en la pintura de jarrones y en otras artes visuales. Y la danza fue la última forma artística en adquirir una identidad independiente.

Fue el tardío *ballet* el que transformó los deleites festivos de los movimientos corporales —del baile popular y la danza social— en un arte dramático controlado. «El *ballet*, como forma —observa el historiador de la danza Lincoln Kirstein— es tan importante como el invento de la perspectiva en pintura o la sinfonía en música; es decir, una importante aportación a la cultura occidental». El desarrollo del *ballet* revela un esfuerzo por crear un arte para sobrevivir a la gracia transitoria del movimiento corporal. *Ballet* (del italiano *balletto*, diminutivo de *bailo*, baile) se introduce por primera vez en el inglés alrededor de 1667 para describir una representación teatral. Y su historia revela ingeniosos intentos de dar rigor y definición a estos movimientos. El *ballet* surgió de los pródigos esfuerzos de miembros de la corte renacentista italiana para divertirse. Y el primer auténtico *ballet de cour* fue organizado por Catalina de Médicis (1519-1589) en 1581 para celebrar el matrimonio de su hermana. Cuando Catalina fue a Francia en calidad de esposa del

rey Enrique II, se llevó a sus músicos italianos con ella. Se decía que había planeado un divertimento cómico porque creía que representar una tragedia podía traer mala suerte. Ésta, además, fue una ocasión significativa como primera festividad importante desde la sangrienta matanza del día de San Bartolomé (23 y 24 de agosto de 1572) que ella había ordenado. Para este espectacular rompehielos, Catalina trajo a talentos italianos y franceses en música, poesía, danza y drama, todos juntos en un esplendor sin precedentes para contar la conocida historia homérica de Ulises escapando de Circe. La suntuosa producción fue descrita por su director como «disposición geométrica de muchas personas bailando juntas al son de una diversa armonía de instrumentos».

Catalina también había importado de Florencia su respeto por las academias y un entusiasmo por los espectáculos de la corte. De estos intereses, nació una nueva literatura del *ballet* como un tímido arte de la danza. Un pionero fue Jean-Antoine de Bai'f (1532-1589), miembro acaudalado de la célebre Pléiade, que pretendía enriquecer la lengua francesa mientras revivía el teatro griego. Bai'f inventó un sistema de *vers mesures* «para unir la música a la danza, la canción y el compás como en los tiempos antiguos de Grecia». Insistir en que la «música» era el arte de todas las Musas, hizo que la danza se igualara a todas las otras artes y la Francia del siglo XVII produjo una filosofía y un vocabulario para el *ballet*.

El mismo Luis XIV (1638-1715; reinó en 1643-1715) dio al *ballet* una dignidad regia. «La danza —explicaba Voltaire en su *El siglo de Luis XIV*—, que debe ser reconocida como arte, puesto que está sujeta a normas y da gracia al cuerpo, era una de las diversiones favoritas de la corte. Luis XIII sólo había bailado una vez en un *ballet*, en 1625; y ese *ballet* tenía un carácter informal que no auguraba en qué se convertirían las artes en Francia treinta años más tarde. Luis XIV sobresalió en compases augustos, que correspondían a la majestad de su persona sin dañar la de su posición». Luis XIV adquirió el apodo de *el Rey Sol* por el papel en que llevaba un sombrero de rayos de sol en *Le ballet de la nuit* (1653), bajo la influencia del violinista-compositor italiano Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Con gusto por lo magnífico y lo melodramático, Lully colaboró con Moliere en una serie de *comédies-ballets* de los cuales *Le bourgeois gentilhomme* (1670) fue el más famoso.

La Académie Française, fundada por Luis XIII en 1635 para proteger el francés, fue la primera de las muchas academias ideadas para enriquecer la cultura nacional. El manifiesto de la Academia de Pintura y Escultura (1648), creada por Colbert, ministro de Luis XIV, declaraba que el objeto del arte era tratar sólo temas magníficos e importantes, nunca con lo corriente o familiar (en que la «naturaleza» estaba incluida). El pintor debía confiar en los antiguos, porque la «observación» era degradante. Y la pintura tenía que ser juzgada no por los artistas o el público, sino sólo por el «infallible rey». Colbert creó una Academia de la Ciencia en 1660, seguida de la Académie Royale de Danse en 1661 para reformar los abusos y elevar los valores morales del arte de la danza. Empleó a trece maestros de danza «para

restablecer el arte en su perfección». Después, la Académie Royale de Musique (1669) añadió una escuela de danza en 1672, en la cual se desarrolló el bailarín profesional. «Colbert, el mecenas de todas las artes —explicaba Voltaire—, fundó una Academia de Arquitectura en 1671. Un Vitrubio no es suficiente, se debe contar con un Augusto para emplearlo. Para Colbert, Luis XIV haría el papel de Augusto».

Hasta 1670, cuando tenía treinta y dos años, el rey mismo acostumbraba a bailar en el *ballet*. Después, en una representación de la tragedia de Corneille *Británico*, le conmovieron los siguientes versos:

Su principal mérito en insignificantes proezas se sitúa,
en conducir el primer carro en la carrera,
en pasatiempos, para ganar el innoble premio,
a sí mismo se exponía, espectáculo ante miradas vulgares.

A partir de ese momento no bailó más en público; el poeta había reformado al monarca.

Esta era produjo el *ballet d'action*, no un simple ramillete de bailes, sino una nueva modalidad que explicaba una historia sin palabras, ni habladas ni cantadas. Esto impuso una nueva presión sobre el bailarín para ser expresivo. Sin embargo, Vitrubios de la danza, que ofrecían tratados que sólo pretendían resumir a «los grandes maestros», de hecho prescribían normas estrictas. Una de las más influyentes fue *Maitre a danser* (París, 1725) del compositor francés Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Basándose en libros de texto anteriores, prescribió que los pies debían girarse siempre hacia el exterior y entonces describió exactamente las cinco «posiciones» básicas que llevan los nombres modernos.

Esta «perfección» dogmática de formas prescritas invitaba a un libertador. Éste llegó en la persona de Jean-Georges Noverre (1727-1810), a veces llamado «el Shakespeare de la danza». Mientras creaba unos 150 *ballets* en París, Viena y Stuttgart, ejerció influencia principalmente como reformador. Aspiraba a soltar el cuerpo expresivo del bailarín de las posiciones estereotipadas, liberar la cara de las grandes máscaras y prescindir de la incómoda armadura de las danzas de batalla y otros trajes que ocultaban el cuerpo. En aquella época de rococó (del francés *rocaille*, que designa las esculturas retorcidas que adornan las grutas), que ocultaba formas bellas con decoración extravagante, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760; 1807) de Noverre señaló una nueva época. Sus teorías del *ballet d'action* y el movimiento expresivo cruzaron Europa llegando incluso a San Petersburgo y todavía se ciñen al *ballet* moderno.

La primera creación lograda de Noverre en *ballet*, *Les fêtes chinoises* (1754) había llamado la atención del famoso actor David Garrick (un miembro del Club Literario del doctor Samuel Johnson), que la produjo en Londres al año siguiente. Entonces, la copiosa biblioteca de Garrick proporcionó a Noverre el material para sus

Lettres, que hicieron época. Se decía que había hecho por el *ballet* lo que Gluck (1714-1787) hizo por la ópera. Conoció a Gluck y colaboró con él, coreografiando una ópera sobre los juegos de la antigua Grecia. Del mismo modo que Gluck dejó de lado las pautas establecidas del recitado y el aria napolitanos por un coherente drama de la ópera, Noverre abandonó los intermedios fragmentarios y la representación técnica de las muchas posiciones prescritas para un coherente *ballet d'action* por una historia relacionada.

El creciente interés popular se alimentó de una controversia entre la «danza elevada» (*danse haute*) y la danza baja (*danse basse*) o cercana a la tierra (*danse terre á terre*). El *ballet* renacentista de aristócratas y aficionados en un salón de baile era visto sobre un plano horizontal. Pero con el avance hacia el escenario de la ópera, la antigua danza «noble» en el suelo adquirió una nueva dimensión vertical, al tentar a los bailarines a saltar en el aire. «Una vez hubo bailes —se quejaban algunos—, ahora sólo saltos»; cosa que Addison había previsto a finales de siglo en *The Tatler*:

Me despertó esta mañana una repentina sacudida de la casa y en cuanto salí un poco de mi consternación, noté otra, a la cual siguieron dos o tres repeticiones de la misma convulsión... Atisbé por el ojo de la cerradura y allí vi a un hombre fuerte que estaba mirando con mucha atención un libro y que de pronto dio un salto en el aire, tan alto que casi toca el techo con la cabeza. Cayó a salvo sobre su pie derecho y volvió a subir volando, posándose sobre el izquierdo; entonces, volvió a mirar el libro y estirando la pierna derecha, la puso en movimiento haciéndola temblar de tal manera que creí que se le había desprendido al sacudirla.

El interés público también se resintió por la rivalidad entre dos bailarinas famosas, Marie-Anne Camargo (1710-1770), que escandalizó a los espectadores acortándose las faldas por encima del tobillo para enseñar su nuevo juego de piernas, y su rival Marie Salle (1707-1756), que los sorprendió sustituyendo las pesadas faldas con miriñaque por sencillas colgaduras y soltándose el pelo en vez de cubrirlo con peluca.

Noverre, a quien Voltaire bautizó con el nombre de «un Prometeo», venía de provincias y por eso no era del todo parisiense. Pero habló alto con una voz que llegaría a todos los bailarines de Europa: «Hijos de Terpsícore, renunciad a los cabriolés, trenzados y pasos demasiado complicados; abandonad las muecas para estudiar los sentimientos, las gracias y la expresión naturales; estudiad cómo conseguir gestos nobles, sin olvidar nunca que se trata del alma de la danza; poned juicio y sentido común en vuestro paso a dos; dejad que la fuerza de voluntad ordene su curso y que el buen gusto presida todas las situaciones; fuera esas máscaras exánimes, que son sólo débiles copias de la naturaleza...». Cuando, en la época de la Revolución francesa, Noverre encontró refugio (1782-1789) en Londres, también volvió finalmente a las viejas convenciones del *ballet* profesional, contradiciendo su mensaje de toda la vida contra las normas artificiales. Ahora decretaba que los pies del bailarín no debían separarse más de cuarenta y cinco centímetros, que en ningún escenario podía haber más de treinta y dos bailarines y que ninguna música compuesta previamente podía ser utilizada por un coreógrafo. Pero no sería posible

volver a guardar en la botella las ideas anteriores de Noverre. Ya había liberado la danza y hecho posible el *ballet* «romántico» con su énfasis en la ligereza y la gracia. Éste fue el *ballet* que dominó los escenarios de las capitales europeas en el siglo XIX.

El *ballet* «romántico» todavía fue otro paso hacia lo vertical. Para mantener al bailarín en el aire, Charles Didelot (1767-1837) en su *Zephyre and Flore* (1796) de Londres introdujo los *pointes*, el baile de puntillas. Se decía que había inventado las medias del color del cutis para las mujeres. La danza aérea se facilitó gracias a la máquina de volar de la técnica inglesa, que levantaba a los bailarines por el escenario y los sostenía momentáneamente de puntillas antes de emprender el vuelo. Requerido en Rusia en 1801, Didelot fue el bailarín principal y el maestro de *ballet* de la Escuela Imperial de San Petersburgo, que había sido fundada por la emperatriz Ana en 1738 y donde la danza languidecía. Didelot añadió otras innovaciones insignes, convirtiendo el paso a dos en una conversación entre dos bailarines. Su coreografía, y sobre todo su reforma del entrenamiento de los bailarines en la Escuela Imperial, dio una nueva expresividad a la danza en Rusia y creó magníficos espectáculos del *ballet* ruso. Las zapatillas reforzadas hicieron que el baile de puntas resultara más fácil y facilitó piruetas brillantes.

Entretanto en París, *La sylphide* (1832) también dio señales del espíritu romántico, con bailarines de puntas, y nuevamente definió la diferencia entre bailarines y bailarinas. El poeta Théophile Gautier (1811-1872) se convirtió en profeta del movimiento. Después de la producción de *La sylphide*, que hizo época con la sensacional bailarina italiana Marie Taglioni (1804-1884), se alegraba de que «la ópera estuviera dedicada a gnomos, ondinas, salamandras, silfos, hadas a toda esa extraña y misteriosa gente que se presta tan maravillosamente a las fantasías del maestro del *ballet*». Se dijo que Taglioni dio una nueva espiritualidad al *ballet* por su asombrosa habilidad de permanecer suspendida en el aire. Su ligereza fue lo más fenomenal porque sus zapatillas no estaban bloqueadas y su apoyo procedía simplemente del recosido del dedo.

Si el *ballet* fue al principio una creación francesa, el *ballet* moderno fue precisamente una recreación rusa —el curioso resultado de extranjeros como Didelot que fueron a Rusia y de rusos que fueron al extranjero—. Un nuevo *ballet* clásico se desarrolló. En muchos sentidos, fue un renacimiento expatriado. Un bailarín francés, Marius Petipa (1819-1910) fue al teatro Maryinski de San Petersburgo en 1847 donde, durante los sesenta años siguientes, coreografió y produjo más de sesenta *ballets*, que se convirtieron en la base del *ballet* clásico moderno. Colaboró con Tchaikovski en el *Cascanueces* y *La bella durmiente*. Coreografió su propia versión de *El lago de los cisnes*. El primer *ballet* de Tchaikovski para el teatro Imperial (*El lago de los cisnes*, 1877) no había sido recibido con entusiasmo al principio. Y cuando le pidieron a Tchaikovski que escribiera la música de *La bella durmiente*, aceptó el encargo sólo después de haber recibido un libreto de Petipa. El estilo del nuevo *ballet* clásico de Petipa combinaba el *ballet* de los espectáculos grandiosos con

el minucioso cuidado de la brillante representación de las posiciones tradicionales.

El carácter efímero del arte de la danza se puso de manifiesto en el hombre extraordinario que renovó el *ballet* moderno. Sergei Diaguilev (1872-1929), aunque ejerció la más destacada influencia sobre el *ballet* moderno, no fue bailarín ni coreógrafo, ni tampoco un creador de música o poesía o pintura. Fue simplemente un creador de ocasiones. Pero fue más que un empresario —un simple promotor o un director—, pues creó espectáculos de *ballet* únicos que conservaban el carácter ruso mientras cooptaban por los grandes coreógrafos, bailarines, compositores y pintores de su época. Diaguilev nació en el seno de una familia de Perm en los Urales. Su padre era un general de división y su madre una aristócrata, que murió al dar a luz. Cuando llegó a San Petersburgo para asistir a la facultad de derecho de la universidad, era decididamente un ruso provinciano. Mientras estudiaba, se juntó con pintores y músicos y empezó a tener un vivo interés por todas las artes. Disfrutó las óperas del teatro Maryinski y su primera ambición fue ser compositor, pero cuando Rimski-Korsakov le oyó tocar una de sus propias composiciones, convenció al joven Diaguilev para que tomara otra dirección. En su primer viaje al extranjero en 1893, conoció a las principales figuras del momento, incluyendo a Zola, Gounod y Verdi.

El gran entusiasmo de Diaguilev por las artes le llevó a aspirar a ser un mecenas a pesar de no ser rico. Y su homosexualidad hizo desconfiar a muchos de colaborar con él. Con todo, muy pronto encontró formas de concentrar el interés en los artistas que admiraba. Organizó una exposición de acuarelas alemanas y británicas en 1897 y otras exposiciones de arte inmediatamente después. Su Exposición Internacional de pintura de 1899 incluyó obras de Degas, Monet y Renoir. En el primer número de noviembre de 1898 de su revista, *Mir Isskustva (El mundo del Arte)*, Diaguilev tomó por lema una cita de Miguel Ángel: «Quien sigue a otro nunca le adelantará». Y también de Dostoievski, vinculando la literatura con las bellas artes: «Las ideas vuelan por el aire, pero están condicionadas por leyes que no podemos entender. Las ideas son contagiosas y una idea que pueda creerse la prerrogativa de una persona muy culta puede súbitamente posarse en la mente de un ser simple y despreocupado y apoderarse de él». Sus visitas regulares a Bayreuth le iniciaron en la *Gesamtkunstwerk* —obra de arte unificada— de Wagner, que intentaría realizar a su propia manera.

Después de una breve tarea en el personal del teatro Imperial de San Petersburgo, Diaguilev organizó exposiciones de retratos y conciertos y produjo su primera ópera, *Boris Godunov*, con música de Moussorgski en la Ópera de París en 1908, en la que Fyodor Chaliapin interpretaba el papel principal. En 1909 Les *Ballets Russes* de Sergei Diaguilev inauguraron su primera temporada en el Théâtre Chatelet de París. Desde el principio, el brillante renacimiento del *ballet* moderno partió de fuentes rusas. Su colaborador en este principio fue el joven Michel Fokine (1880-1942), que coreografió *El pájaro de fuego* (1910), basada en cuentos populares rusos con música de Igor Stravinski, que se crearía una buena reputación componiendo para Diaguilev.

La siguiente temporada produjo otro *ballet* de Stravinski, *Petrushka* (1911), con decorados de Aleksandr Benois, que desarrollaba el tema popular ruso de las marionetas que cobran vida en escenas de la feria del helado río Neva. Para este *ballet*, Fokine creó una memorable coreografía para el gran bailarín Vaslav Nijinski (1888-1950), demostrando que en *ballet* «debería bailar todo el cuerpo. Todo, hasta el último músculo debe ser expresivo, ser elocuente».

Cuando Diaguilev produjo *La consagración de la primavera* (1913) con música de Stravinski, ya había sorprendido al público de París por el erotismo realista de su producción de 1912 de *L'après-midi-d'un faune*, que también coreografió Nijinski. Ahora pretendía recrear un primitivo ritual popular ruso, con la adoración de la tierra, la selección de una víctima de sacrificio y, finalmente, el propio sacrificio. En la primera representación, el 29 de mayo de 1913, el público se rebeló contra la disonancia de las estrepitosas discordancias y las repeticiones rítmicas de la música de Stravinski, acentuadas por las vueltas y sacudidas de la danza de Nijinski. Gritos y silbidos del público escandalizado ahogaron la música. «¡Primero escuchad! —gritó Diaguilev—. ¡Después silbad!». Al día siguiente, los críticos lo llamaron *Le massacre du printemps*. El público confirmó que se había creado algo terriblemente nuevo. «Pero deberemos esperar mucho tiempo —profetizó Stravinski— antes de que el público se acostumbre a nuestro lenguaje. Del valor de lo que hemos logrado estoy convencido y esto me da fuerza para trabajos futuros».

Después de la temporada de Londres de ese año, la compañía de Diaguilev, que Fokine había dejado, fue de gira por América del Sur. Al atormentarle el miedo obsesivo al océano, Diaguilev no los acompañó. Cuando Diaguilev se enteró de que Nijinski se había casado con una bailarina del cuerpo de baile, le despidió y terminaron sus relaciones. Para sustituir a Nijinski, escogió atrevidamente al joven de dieciocho años Léonide Massine (1895-1979). Mientras recurría a la nostalgia *post* 1917 por el esplendor aristocrático de la Rusia zarista, Diaguilev tenía un maravilloso poder catalizador para encontrar el talento latente de los jóvenes artistas. Su expatriado renacimiento ruso del *ballet* difundió el evangelio del *ballet* al otro lado del Atlántico. Su famosa exhortación a Cocteau, con quien estaba colaborando en *Parade* precisamente el año de la Revolución rusa, expresaba sus poderes sugestivos; «¡Étonne-moi!». Los lujosos espectáculos de la Rusia de los zares emprendieron una nueva vida.

Con una sucesión de coreógrafos —Michel Fokine, Vaslav Nijinski, Léonide Massine y George Balanchine— Diaguilev recreó el *ballet* clásico. En cuanto a compositores, recurrió a Ravel, Richard Strauss, Prokofieff, Debussy, Milhaud; y para decidir el diseño y el vestuario consiguió a Derain, Picasso, Roualt y Chirico entre otros. Discípulos como Anna Paulova (1881-1931) formaron sus propias compañías y acercaron el arte efímero a espectadores de todo el mundo.

Tras la muerte de Diaguilev en 1919, Lincoln Kirstein invitó a su más brillante discípulo, George Balanchine (1904-1983) a Nueva York. Allí, Balanchine fundó la

Escuela de *Ballet* Norteamericano (1934) y a partir de 1948 fue director artístico del *Ballet* de la Ciudad de Nueva York. Creó movimientos de danza nuevos más libres, a veces geométricos, a veces extraídos del patinaje sobre hielo y de la gimnasia, y coreografió cientos de *ballets* con música de una amplia variedad de compositores. Subrayando la abstracción, fue innovador en movimientos corporales y en extraer movimiento de la música. El *ballet* de Balanchine era norteamericano en algo más que en el nombre. Tenía poco que ver con el teatro Imperial del zar cuando recurrió audazmente a temas norteamericanos, coreografiando *Who Cares?*, con música de Gershwin y *Stars and Stripes* de Sousa. Y popularizó el *ballet* al incorporarlo en la comedia musical. Su coreografía de *On Your Toes*, *I Married an Angel*, *Babes in Arms* y *Louisiana Purchase* ayudó a que se convirtieran en éxitos en Broadway y por fortuna desdibujó las distinciones entre la danza, el drama y la música. También contribuyó a hacer que el arte fuera menos efímero escenificando danzas para películas, incluyendo *The Goldwyn Follies*, *On Your Toes* y *I Was an Adventuress*.

Mientras Balanchine mezclaba hábilmente la danza con el drama en su coreografía a favor de la comedia musical norteamericana, los pioneros norteamericanos de la danza moderna declaraban la independencia del *ballet*. Su profeta fue Isadora Duncan (1878-1927). Nacida en San Francisco, la cuarta de los hijos de un temerario hombre de negocios que abandonó la familia, llevó una infancia errante mientras su madre intentaba evitar a los acreedores no retribuidos. Su fuerte madre mantenía a los hijos dando clases de piano y les infundió el amor por el drama y la música tocando para ellos las obras de los grandes compositores y leyéndoles poesía en voz alta. De niña, Isadora empezó a bailar sola —en casa delante de la familia y fuera, en la playa—. A los seis años, cuando vieron que enseñaba a los niños de la vecindad a ondular los brazos elegantemente, explicó a su madre que aquélla era su propia escuela de baile.

Leyendo mucho, Isadora se dejó influir por los escritos y los discípulos de François Delsarte (1811-1871), el inventor francés de un sistema de calistenia para aumentar la coordinación y la agilidad. Las nueve leyes de gestos de Delsarte estaban diseñadas para la libertad de expresión y la relajación de todas las partes del cuerpo. Ruth St. Denis (1877-1968), otra pionera norteamericana, también se dejó influir por las ideas de Delsarte. En Nueva York, Isadora se convirtió en «la favorita de la sociedad», bailando para señoras ricas en funciones particulares donde se recitaban los *Rubaiyat* y al son de la música de Strauss y Mendelssohn. Locuaz acerca de su filosofía de la danza, se jactaba a los diecinueve años de que contaba con diez de experiencia de enseñar e innovar. Como Ruth St. Denis, ya había cobrado antipatía al *ballet* afectado cuando su madre condujo a la familia a Londres en 1900. Allí empezó como actriz-bailarina, pero enseguida se concentró en la danza. Al leer el *Journey to Athens* de Winckelmann, estudió los jarros y las esculturas griegas de los museos, examinando las figuras de los antiguos bailarines, y desarrolló su propio ideal de danza griega.

En busca de este ideal griego, Isadora asombró a los públicos de Londres y París por bailar con los pies descalzos y las piernas descubiertas, su vestuario ceñido y atrevido y sus movimientos libres. «Caminar de puntas deforma los pies —declaró—, los corsés deforman el cuerpo; no queda nada más que deformar el cerebro...». En París se mantuvo enseñando danza a los niños de los ricos. Trabajando sola durante horas en su estudio, llegó a su sencilla y propia fórmula de baile, que convirtió al «plexo solar» en una conocida frase entre quienes no podían localizarla. «Durante horas me quedaba de pie quieta, con las manos cruzadas sobre mis pechos, cubriendo el plexo solar... Estaba buscando y finalmente descubrí el resorte central de todo el movimiento, el cráter del poder motor, la unidad de la cual nacen todas las diversidades del movimiento, el espejo de la belleza para la creación de la danza; a partir de este descubrimiento nació la teoría sobre la cual fundé mi escuela». Como apóstol de la «danza libre», actuó en las capitales europeas y visitó Rusia en 1905. Diaguilev, que todavía no se había distinguido, recordaba que entonces «Isadora dio un impulso definitivo al *ballet* clásico de la Rusia imperial». Pero el mecenas del *ballet*, el príncipe Peter Lieven, vio en Isadora «el principio de la nueva perspectiva... la primera en subrayar en su danza el significado de la música; fue la primera en bailar la música y no bailar al son de la música».

Isadora volvió a hacer giras por Norteamérica, donde de nuevo sorprendió a los públicos con su ligero vestuario, sobre todo ahora que era evidente que estaba embarazada. Ya había tenido su primer hijo con el escenógrafo inglés Gordon Craig y ahora estaba encinta de Paris Singer, el heredero de la empresa de máquinas de coser. Pero en Francia obtuvo un gran éxito. El nuevo Théâtre des Champs-Élysées la inmortalizó en un bajo relieve en la fachada del teatro y en un mural dentro. A pesar de todo, fue una época trágica. En 1913 sus dos hijos se ahogaron con su niñera cuando su automóvil se precipitó en el Sena. Transcurrieron tres años antes de que se recuperara lo suficiente de su angustia como para seguir bailando. En 1921, los soviéticos la invitaron para que creara su propia escuela de danza. Estimulada por esta llamada «a encontrar mi destino», pronto se frustró ante los retrasos de los soviéticos en darle un lugar para reunirse con sus alumnos y más tarde ante su negativa a mantener la escuela. Aun así, hizo todo lo posible por encontrar algún modo de enseñar danza a los niños soviéticos.

Entonces se multiplicaron sus problemas en 1922, al tener una apasionada aventura amorosa con un joven poeta ruso medio loco, Sergei Yesenin. Para llevarlo a Estados Unidos con ella, tendría que ser su esposo, de manera que superó sus escrúpulos en contra del matrimonio y lo llevó consigo. Tuvo lugar una gira tempestuosa en la cual la hostilidad hacia ella como «agente bolchevique» se complicó por el comportamiento desenfrenado de Yesenin al vociferar desnudo por los pasillos de los hoteles, rompiendo botellas y muebles. Como los soviéticos todavía no permitían que los niños de su escuela participaran en su gira norteamericana, todas sus actuaciones fueron en solitario, y supusieron un

espectacular fracaso que recibió una buena publicidad. Su frustrado empresario, Sol Hurok, se esforzó todo lo que pudo por hacer que continuara bailando en vez de dar conferencias ante públicos hostiles y para evitar que el borracho Yesenin pegara a su esposa en los hoteles. Isadora afirmó repetidas veces que no era una «bolchevique» sino una «revolucionaria», distinción demasiado sutil para el público norteamericano. En 1923, la pareja regresó a Europa. Isadora actuó en París; Yesenin volvió a Rusia y se suicidó.

Isadora hizo una última gira por Rusia y Alemania. Pero se estaba haciendo mayor para ser bailarina, bebía mucho y engordaba. Creó dos danzas para el funeral de Lenin en 1924. Cada vez más sospechosa de ser una propagandista bolchevique, perdió contratos en Francia y Alemania. Como necesitaba dinero, hizo ver que se moría de hambre y cuando los amigos corrieron a rescatarla, les convenció para que repostaran su bodega de vino. Firmó un contrato para escribir sus memorias, pero antes de escribir el libro ya se había gastado todo el adelanto.

Sus amigos planearon conciertos benéficos para readquirir su casa, que había sido vendida para pagar sus extraordinarias deudas. Después de actuaciones de despedida en París, se trasladó a Niza, deprimida y buscando todavía a su amante ideal.

Dedicándose a sus lujosos gustos y fingiendo, aunque no tenía ni un céntimo, que quería comprarse un ostentoso deportivo Bugatti, hizo que se lo mandaran para probarlo con el apuesto conductor. Con una larga bufanda roja alrededor del cuello, subió al coche anunciando: «Adieu, mes amis, je vais á la gloire». Cuando el coche salió dando sacudidas, su bufanda se enredó en los radios de una rueda y murió estrangulada al instante.

La herencia de Isadora no fue tanto su a menudo repetida teoría de la danza como su insistencia en la libertad de bailar y su inolvidable demostración de lo que quería decir. «No seáis simplemente elegantes —declaraba—. A menos que vuestro baile surja de una emoción interna y exprese una idea, no tendrá sentido». Insistía también en que «el verdadero tipo norteamericano no puede ser nunca un bailarín de *ballet*». «No enseñaré a los niños a que imiten mis movimientos; les ayudaré a desarrollar aquellos movimientos que les resulten naturales». Predicaba la liberación de la danza de manera menos efectiva en sus palabras que en sí misma. El coreógrafo inglés sir Frederick Ashton, que la vio en Londres cuando era estudiante, nunca la olvidaría. «Estaba un poco gorda ya en aquel momento de su carrera, pero no importaba... Cualquiera persona de cualquier edad podía imitar lo que hacía, pero no cómo lo hacía. Cuando alzaba los brazos, era una experiencia increíble. También podía quedarse de pie quieta —y lo hacía a menudo—, pero era una quietud viva y era danza».

Entretanto, Ruth St. Denis (1878-1968), cuya carrera fue paralela a la de Isadora, se abrió su propio camino para dar nueva vida a la danza. También buscó dar expresión externa al «impulso interno», con temas exóticos de México, China, Japón y de otras partes.

Martha Graham (1894-1991), la sucesora de Isadora, se aproximó más a la creación de una danza moderna como modalidad propia y con un estilo reconocible, que pretendía liberar al bailarín de un vocabulario afectado. Y su danza sería característicamente norteamericana. Nació en el seno de una familia de un médico de la vieja estirpe de Nueva Inglaterra, en una pequeña población de Pensilvania. «Mis padres eran estrictos devotos —recordaba— que creían que bailar era pecado. Fruncían el ceño ante todos los placeres mundanos... Mi educación hizo que yo misma llegara a temerla. Pero afortunadamente, nos trasladamos a Santa Bárbara, California... Ningún niño puede evolucionar como un verdadero puritano en un clima semitropical. California me hizo virar en dirección al paganismo, aunque pasarían muchos años antes de emanciparme». Después de cursar estudios en el instituto, convenció a su familia para que la enviaran a la Denishawn School of Dance de Los Ángeles. Tres años después de ingresar, le dieron el papel femenino principal en el *ballet* de Ted Shawn *Xóchitl*. Luego la contrataron para el Greenwich Village Follies y bailó con ellos con éxito los dos años siguientes. Su oportunidad de desarrollar su propio estilo llegó cuando la contrataron para enseñar danza en la nueva Eastman School, que también señaló su ruptura con el estilo romántico de la compañía Denishawn. Ahora ya no se consideraba una simple actriz, sino una artista comprometida en la danza.

Antes de 1927 ya había empezado a crear su propio vocabulario de baile. Edificaba su danza basándose en temas norteamericanos contemporáneos, como en *Revolt e Immigrant*, y en *Poems of 1917*, que provocaron el ridículo de Fanny Brice en un *sketch* para el Ziegfeld Follies. No es sorprendente que sus espectadores se asombraran, ya que Martha Graham había creado la danza moderna, una escandalosa especie de antiballet. Esta novedad fue reconocida en 1927 cuando *The New York Times* nombró a su primer crítico de danza, John Martin, que se convertiría en el teórico y filósofo del nuevo movimiento. La danza moderna necesitaba un crítico e intérprete tan comprensivo, pues era tan diferente de las bellezas espectaculares de los *ballets* rusos de Diaguilev como lo habían sido *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso de los ídolos sentimentales de la Academia. Y, al igual que Picasso desafiaba las convenciones de «la belleza» y de la perspectiva, Martha Graham desafiaría las convenciones del *ballet*. El *ballet* clásico había renovado las formas y tradiciones del *ballet* de la corte y el *ballet* romántico era la elaboración más libre de aquellas formas, llevada a cabo por Fokine y otros.

Como el *ballet* romántico, la danza moderna era una especie de liberación, pero aún más radical. Sus posibilidades habían sido propuestas por la danza «griega» de Isadora Duncan y los temas de danza «oriental» de Ruth St. Denis. Pero Martha Graham iría más lejos, para convertirse en el célebre símbolo e influencia dominante en la creación de un nuevo arte de la danza. El magnífico impulso, como explicaba John Martin, fue de la danza espectacular (o *ballet*) a la danza expresiva (o danza moderna). Esta era una revolución simplificadora, que tenía pocos, si acaso alguno,

equivalentes en las otras artes. Las producciones extravagantes de Diaguilev, que reunían a los bailarines con los músicos, pintores y dramaturgos más famosos, pedían una simplificación a gritos, que la encontraron en la danza moderna, la cual volvía a los movimientos básicos del cuerpo humano.

Las dos pioneras del antiballet —Isadora Duncan y Martha Graham— tenían sus teorías de la base fisiológica de la danza. Martha Graham, sin embargo, no buscó su fuente en el plexo solar, sino en el ritmo de la respiración, aspiración y espiración, contracción y respuesta, movimiento «percusor». Lo que ambas lograron, no obstante, no fue la personificación de una teoría, sino una personalización de la danza para expresar cada yo del bailarín. Ambas se habían impuesto un ideal norteamericano individualista.

Si no hubiera existido el *ballet* —espectacular, pomposo, formalizado— tal vez la danza moderna no hubiera parecido radical. El *ballet* había convertido el desafío a la gravedad en un espectáculo y dependía de la habilidad del bailarín para emplear elegantemente las «posiciones» canónicas, pero la danza moderna de Martha Graham abrazaba la tierra con los pies descalzos. Mientras el *ballet* fue el verdadero modelo de belleza, la danza moderna de Martha Graham fue pura y angular. Mientras los bailarines de *ballet* de puntas afilaban los pies estirados para realzar la elegante línea de la pierna, Martha Graham ponía los pies descalzos en ángulo recto respecto a la pierna. Y mientras el vestuario del *ballet* ponía a prueba la habilidad del bailarín para enseñar las rodillas más que en la vida cotidiana, para mostrar las piernas de perfil aun cuando el bailarín estaba de cara, el bailarín moderno mantenía los pies en la posición paralela normal.

La danza moderna afirmaba que su creación especial era el arte del movimiento. En cambio, lo que había sido anteriormente crucial en *ballet* fueron las posiciones, las actitudes y las posturas, así como sus combinaciones. «El movimiento —explicaba John Martin— es la experiencia física más elemental de la vida humana... que se halla en la expresión de todas las experiencias afectivas; y es aquí donde reside su valor para el bailarín. El cuerpo es el espejo del pensamiento. Cuando nos asustamos, el cuerpo se mueve de un modo rápido, breve, intenso...». El lenguaje de Martha Graham constituía un nuevo vocabulario del movimiento. Y fueron sus agresivos, poco atractivos, pero expresivos, movimientos los que irritaron al experto público del *ballet*.

La creación de Martha Graham también fue una revolución característicamente norteamericana en danza. Mientras el *ballet* era para, y trataba sobre, reyes y príncipes, Martha Graham bailarían experiencias corrientes. Con su propia compañía, el Dance Group, en 1929 cambió los temas exóticos de Denishawn por temas conocidos más sencillos, anunciados por su *Adolescence*. Y fomentó temas norteamericanos. En *Frontier* en 1935, el decorado fue diseñado por el escultor Isamu Noguchi, que utilizó una simple parte de cercado de estacas al fondo del escenario y cuerdas en alto formando una ancha «V» que evocaban las llanuras ilimitadas

mientras ella danzaba la conquista norteamericana del espacio. En *Primitive Mysteries* (1931), intentó dar a los rituales religiosos de los indios norteamericanos un significado universal. Y llegó al punto álgido de su *Americana*, la herencia cultural norteamericana, con su obra más famosa, *Appalachian Spring*, con música de Aaron Copland. Con el espíritu de todas las fronteras, su gran fuerza expresaba el deseo de alcanzar algo. Y su *Letter to the World* (1940), en que bailaban los dos espíritus —el conformista y el rebelde— de Emily Dickinson, expresaba un conflicto similar al que todo el mundo lleva dentro.

Finalmente, Martha Graham hizo su propio matrimonio de las artes, bailando temas teatrales de trascendencia universal. *Deaths and Entrances* (1943) reveló las experiencias de las hermanas Brontë. Coreografió numerosas obras de fuentes griegas —*Cave of the Heart* (1946) sobre Medea, *Errand into the Maze* (1947) sobre la leyenda del Minotauro, *Night Journey* (1947) sobre Edipo, *Clytemnestra* (1958) y muchos otros temas bíblicos como *The Legend of Judith* (1962) y *Acrobats of God* (1960). Así pues, Martha Graham demostró definitivamente que era capaz de transformar mitos, leyendas y tradición en danzas que revelaban «el estómago». Con asombrosa energía y versatilidad, mientras dirigía la revolución que liberaría la danza del *ballet*, creó más de 150 danzas propias. Y por fin dejó de encerrarse en la severa sencillez de su obra juvenil. Estaba dispuesta a utilizar decorados de Noguchi y otros escultores, vestuarios diseñados por los mejores pintores y recurrir a la música de una variedad de compositores cada vez más amplia— Samuel Barber, Carlos Chávez, Gian-Carlo Menotti y William Schuman. El estilo de su compañía de danza se volvió exquisitamente ecléctico, combinando la gimnasia de vanguardia con temas de la primitiva danza popular y ritual, elementos de la mímica japonesa, del teatro del absurdo y del surrealismo, e incluso con las conocidas posiciones del *ballet*. Después de buscar formas de expresar la emoción «directamente» en el movimiento, Martha Graham descubrió que la danza moderna en Norteamérica, como la misma nación, tenía que recurrir a mitos y esperanzas de todas partes.

La música de la innovación

En el mismo momento en que florecía el arte de la música —e incluso cuando la música popular norteamericana ganaba terreno en todo el mundo— algunos de los compositores más innovadores se alejaron del gran público. Igor Stravinski (1882-1971), a quien con frecuencia se califica como el apóstol del modernismo en la música, disfrutaba de la libertad del aficionado autodidacto y no le abandonó nunca el afán de experimentar lo nuevo. Pero, muy a su pesar, las obras que le dieron fama antes de alcanzar los treinta años crearían unas expectativas populares no cumplidas para el resto de su vida. En su autobiografía, que escribió cuando tenía cuarenta y ocho años, expresaba ya su alejamiento de la audiencia.

En los comienzos de mi carrera de compositor el público me trataba maravillosamente. Incluso aquellas obras que al principio eran recibidas con hostilidad no tardaban en ser aplaudidas. Pero tengo la firme convicción de que en el curso de los últimos quince años mi obra escrita me ha apartado de la gran masa de la audiencia, que esperaba algo distinto de mí. Les gustaba la música de *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *Le sacre* y *Les noces*, y acostumbrados al lenguaje de esas obras, se asombran al escucharme expresándome en un idioma distinto. No pueden seguirme, y no lo harán, en la evolución de mi pensamiento musical. Lo que a mí me interesa y me gusta les deja indiferentes y lo que todavía sigue interesándoles a ellos a mí ya no me atrae... Creo que muy raramente hubo una auténtica comunión espiritual entre nosotros. Si ocurrió —y todavía ocurre— que nos gustaran las mismas cosas, dudo mucho que fuera por las mismas razones. Sin embargo, el arte exige comunión y el artista tiene una necesidad imperativa de hacer que otros compartan la alegría que él experimenta.

Sus primeras obras, que le calificaron como un gran compositor innovador, están todavía fuertemente enraizadas en la tradición popular rusa. La trayectoria que le alejaría de «la gran masa de los oyentes» fue un viaje (no tanto un exilio como un cambio de residencia voluntaria) que le llevó a Suiza, Francia y luego a los Estados Unidos.

Stravinski nació en San Petersburgo. Era el tercero de cuatro hermanos y su condición de hijo del principal bajo de la ópera imperial le permitía espiar a su padre cantar arias. Durante toda la vida le acompañarían los recuerdos de la infancia: la animación de San Petersburgo, las visitas a la casa de campo de su tío y las ferias rurales durante el verano, el carácter explosivo de su padre y la frialdad de su madre. La primera audición musical a la que recordaba haber asistido era *La bella durmiente* de Tchaikovski, cuando sólo tenía siete años. A los nueve asistía a clases de piano, pero no era en modo alguno un alumno precoz. Su padre le consiguió un pase para asistir a los ensayos de la ópera en el teatro de Maryinski, situado cerca de su casa, al que, cuando tenía dieciséis años, acudía cinco o seis noches por semana. Para hacerle olvidar su deseo de seguir la carrera musical, sus padres le enviaron a la Universidad de San Petersburgo para que estudiara derecho.

Como estudiante de derecho mostró escasa dedicación, pero continuó componiendo con la esperanza de demostrar a su familia que tenía talento para la carrera musical. En su misma clase estaba el hijo de Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), compositor nacionalista ruso cuyas obras admiraba profundamente Stravinski. En una ocasión en que se hallaba con la familia Rimski-Korsakov durante el verano, solicitó consejo sobre la forma de llegar a ser compositor. Rimski-Korsakov, que no había recibido una impresión muy favorable al escuchar a Stravinski la interpretación de sus propias composiciones, le aconsejó que no entrara en el conservatorio, donde él era profesor, sino que continuara sus estudios de armonía y contrapunto y que tomara clases particulares. El propio Rimski-Korsakov era en gran medida autodidacto. Nunca había seguido un curso de teoría musical pero durante su juventud había disfrutado del importantísimo asesoramiento y del apoyo de Tchaikovski. Ahora podía desempeñar un papel similar con Stravinski.

A la muerte de su padre, Stravinski abandonó la carrera de leyes. Según relató, a partir de ese momento «el placer que obtenía mi madre en torturarme parecía algo

menos intenso». Se unió a los discípulos que todas las semanas se reunían en casa de Rimski-Korsakov para escuchar sus composiciones. Durante tres años Rimski-Korsakov, que se había convertido en su mentor, le daba dos clases semanales de composición, enseñándole entre otras cosas los principios de la sonata y de la orquestación. En 1906 Stravinski contrajo matrimonio con Catherine Nossenko (a pesar de que existía una ley que prohibía el matrimonio entre primos hermanos) y los dos hijos de Rimski-Korsakov fueron los testigos de la boda. Mientras tanto, Stravinski mostraba los bosquejos de sus composiciones a su maestro para que éste hiciera sus comentarios críticos y los aprobara.

La muerte de Rimski-Korsakov en la plenitud de su carrera, en 1908, fue un duro golpe para Stravinski, pero no tardó en encontrar un nuevo protector. En febrero de 1909 se interpretaron en San Petersburgo dos obras de Stravinski: el *Scherzo fantastique* y *Fuegos de artificio*. Entre la audiencia se hallaba Sergei Diaguilev. Su revista de arte, *Mir Isskustva*, hacía poco que había dejado de publicarse y, como hemos visto, Diaguilev trataba de hacer carrera en París. Allí daba conciertos de música rusa, acababa de producir la primera representación de *Boris Godunov* y estaba proyectando una temporada de *ballet* ruso. En una ocasión en que un compositor, al que había encargado una nueva partitura para el *ballet* sobre el cuento popular ruso del pájaro de fuego, no pudo realizar el encargo, Diaguilev recurrió al joven cuya música tanto le había impresionado. Para componer la música de *El pájaro de fuego*, Stravinski se apoyó en las lecciones de orquestación que había recibido de Rimski-Korsakov, revivió viejas melodías populares y deleitó con sus ritmos y síncopas para el *ballet*. La ingeniosa y alegre partitura de Stravinski, que establecía una distinción entre los elementos humanos y mágicos de la historia, entusiasmó al público y a la crítica y le reportó una celebridad inmediata. Esa primera composición de Stravinski, que sólo contaba veintiocho años, habría de ser su obra más popular, aunque todavía tenía por delante seis décadas productivas.

Antes ya incluso de que produjera *El pájaro de fuego* en 1910, Diaguilev veía en él «a un hombre a punto de alcanzar la celebridad». Stravinski se unió al grupo de Diaguilev, a quien cautivó por su entusiasmo por todas las artes y su «ausencia absoluta de dogmatismo». Entre la brillante pléyade de las personas que frecuentaban París figuraban Claude Debussy, Maurice Ravel, Giacomo Puccini, Marcel Proust, Paul Claudel y Pablo Picasso.

Su siguiente obra con Diaguilev, *Petrushka*, se basaba también en un tema popular ruso. En esta ocasión es la historia de una marioneta en una feria rural en Rusia, cómo cobra vida, muere luego y reaparece finalmente como un fantasma. El estreno, que tuvo lugar el 13 de junio de 1911, con Nijinski en el papel de *Petrushka*, constituyó un nuevo éxito, consolidando doblemente a Stravinski, que participó por primera vez activamente en la planificación del *ballet*. «Me permitió confiar plenamente en mi oído en el momento en que iba a comenzar *La consagración de la primavera*».

El triunfo de Stravinski con la música de *La consagración de la primavera* que escribió para Diaguilev y que hemos visto que se estrenó en París en el Théâtre des Champs-Élysées el 29 de mayo de 1913, produjo un *scandale* en la comunidad musical, pero confirmó su posición de principal compositor modernista. Al finalizar la tumultuosa velada, Diaguilev contó: «¡Exactamente lo que quería!». Stravinski afirmó que él y Nijinski estaban «emocionados, irritados, disgustados y felices». La extraordinaria originalidad de su música para *La consagración* constituyó la inequívoca victoria de Stravinski sobre el intento de sus padres de ahogar su talento en una vida convencional desprovista de creatividad. Y no fue mera casualidad que eligiera el rito de la *primavera*, la estación que Stravinski recordaba de su niñez en el paisaje ruso como un tiempo de súbito renacimiento «que parecía comenzar a una hora concreta y que era como si el mundo entero estallara».

A los treinta y un años, Stravinski había conseguido la fama de prodigio musical del siglo xx y había creado una serie de obras que continuarían agradando a un público muy numeroso. Durante los sesenta años siguientes produjo una auténtica enciclopedia de experimentos musicales a veces contradictorios. Durante su prolongada e inquieta vida se dividiría entre tres nacionalidades. Cuando estalló la primera guerra mundial era una celebridad europea en el mundo de la música y durante los cuatro años anteriores había vivido en un chalet en las montañas de Suiza, regresando a Rusia solamente durante el verano. Exento del servicio militar ruso por razones de salud, prefirió la paz de la Suiza neutral a una nación amenazada por la revolución y perturbada por la guerra. Pero no se sentía exiliado de lo que más le interesaba, la música y el arte. Se mantuvo en contacto con Diaguilev y durante las visitas que realizaba a Roma descubrió una afinidad espiritual con Picasso. Conoció a André Gide, que le pidió que le escribiera una partitura para acompañar su traducción de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare. Según Stravinski, «cuando sugerí que la producción se realizara con vestuario moderno, la idea no le gustó e hizo oídos sordos a mis argumentos de que estaríamos más cerca de Shakespeare si inventábamos algo nuevo». En 1920, decidido a abandonar Suiza, pensó primero en trasladarse a Italia, pero decidió por fin asentarse en Francia, el país que había conocido sus grandes éxitos. Allí permanecería durante los veinte años siguientes, obteniendo la ciudadanía francesa en 1934.

Una serie de pérdidas personales —la muerte de su hija, su esposa y su madre— y el comienzo de la segunda guerra mundial le indujeron en 1939 a trasladarse a Estados Unidos... y a iniciar nuevos experimentos. Sus conferencias Charles Eliot Norton sobre poesía en Harvard tomaron forma en la obra *Poetics of Music*, en la que vertió sus ideas sobre el fenómeno de la música, la composición y la interpretación musicales. En 1940 contrajo matrimonio con Vera de Bosset, una actriz a la que conocía desde hacía tiempo, y fueron a vivir al oeste, porque Stravinski afirmaba que necesitaba el clima de California para su salud. Entraron formalmente en Estados Unidos desde México en el contingente ruso y solicitaron los documentos de

nacionalización, compraron una casa y se asentaron en Hollywood, donde permanecerían los veinticinco años siguientes.

En 1938, antes incluso de trasladarse a Norteamérica, había recibido una petición de la casa Disney para utilizar la música de *La consagración de la primavera* en *Fantasía*. Le dijeron que en realidad no necesitaban el permiso, por cuanto *Le sacre* no había sido registrado como propiedad intelectual en Estados Unidos, pero de todas formas le ofrecieron cinco mil dólares por interpretarla en el extranjero. En 1939 Stravinski vio la película en Hollywood con George Balanchine. «Recuerdo que alguien me ofreció una partitura y cuando le dije que ya la tenía, me contestó: “La han modificado”. En verdad, así era». Tras establecerse en Hollywood, Stravinski nunca llegó a acuerdo alguno con los productores cinematográficos, a pesar de que recibió numerosas invitaciones, entre ellas una para participar en *Jane Eyre* de Orson Welles y otra en *Song of Bernadette* de Franz Werfel. En una ocasión le ofrecieron cien mil dólares «para rellenar una película con música», y rechazó la oferta, pero le dijeron que le pagarían la misma cantidad si permitía que alguien compusiera la música en su nombre.

Stravinski no estaba cerrado a la posibilidad de que se realizaran experimentos extraños en su nombre. En 1942, los hermanos Ringling, del circo Barnum and Bailey, pidieron a George Balanchine que encargara un *ballet* que bailarían una serie de elefantes jóvenes. Balanchine pasó el encargo a Stravinski. «Si son muy jóvenes —aceptó Stravinski— lo haré». Fue así como realizó el *Circus polka* en dos versiones. La música de Stravinski para *El pájaro de fuego* había hecho sentir tan incómoda a Paulova en 1910 que se había negado a encabezar el reparto. Ahora, los ritmos de Stravinski incomodaban también a los jóvenes elefantes. Los elefantes, explicó su domador, eran animales dignos que preferían los valeses y la música suave y soñadora. Pero finalmente se adaptaron y vestidos con tutús representaron la *Polka* de Stravinski 425 veces. La versión sinfónica fue interpretada por la Boston Symphony en 1944.

Durante la segunda guerra mundial, Hollywood tenía mucho que ofrecer a un amante de los experimentos. Thomas Mann decía que en esa época consideraba que Hollywood era «una ciudad más estimulante desde el punto de vista intelectual y más cosmopolita que lo que nunca habrían sido París o Munich». También los Stravinski disfrutaban de su pertenencia a un círculo artístico del que formaban parte Nadia Boulanger, Aldous Huxley, Franz Werfel y muchos otros. «Existía realmente un fermento de compositores, escritores, científicos, artistas, actores, filósofos y farsantes —escribió Vera Stravinski— y en muchas ocasiones asistíamos a las conferencias, exposiciones, conciertos, representaciones y reuniones sociales de esa gente». Una vez terminada la guerra, Stravinski se convirtió en ciudadano norteamericano en 1945.

La trayectoria de Stravinski como exiliado del desorden con sus tres nacionalidades y de la perturbación de dos guerras mundiales afirmó su ciudadanía

indeleble e ininterrumpida en el mundo experimental de la música. Stravinski se sentía siempre a gusto creando algo nuevo. Aunque sus primeros éxitos los había alcanzado con el material tradicional de su nacionalidad rusa, los experimentos posteriores abarcaron una amplia gama de géneros y tradiciones musicales. Tras el chocante modernismo y la complejidad de *La consagración de la primavera*, tomó una nueva dirección, iniciando un periodo «neoclásico». *L'histoire du soldat*, de 1918, constituyó el punto de partida de su alejamiento del estilo decimonónico, por su sorprendente combinación de instrumentos y por su rechazo de las formas orquestales y operísticas familiares. Con tres bailarines, un narrador y siete instrumentalistas, había sido diseñado para ser representado en un escenario móvil y contribuyó a introducir el «grupo de virtuosos» o *combo*, núcleos de intérpretes que ven su trabajo como la recreación de la obra del compositor, siendo cada ejecución un experimento novedoso. *L'histoire du soldat*, que compuso en colaboración con el escritor suizo C. F. Ramuz, era un entretenimiento «que había que leer, tocar y bailar». Era un estilo nuevo para Stravinski, en el que utilizaba una pequeña orquesta y tomaba ritmos del *jazz*. Es una especie de «mini-Fausto» simplificado que cuenta la historia de un soldado que de regreso a su aldea natal es tentado por el diablo, se enamora de una princesa y finalmente pierde su alma, de la que se apodera el demonio. Stravinski explicó más tarde que nunca había oído música de *jazz* y que la había conocido a partir de algunas partituras sueltas. «Sin embargo, podía imaginar el sonido del *jazz*, o así lo creo. En cualquier caso, el *jazz* suponía introducir un sonido nuevo en mi música y *L'histoire* señala mi ruptura definitiva con la escuela orquestal rusa en la que me había educado».

Stravinski mostró la osadía de ese alejamiento en su obra *Sinfonías para conjunto instrumental de viento* de 1921, en la que con el término «sinfonía» no indicaba la forma musical de la sonata, sino que significaba simplemente que los instrumentos sonaban en conjunto. «Esta música no pretende “agradar” a la audiencia —explicó más tarde— ni despertar sus pasiones. Sin embargo, esperaba que llegaría a aquellos en quienes la receptividad puramente musical superaba el deseo de satisfacer anhelos emocionales». Pero eso no había ocurrido nunca «porque el carácter de mi música exigía el cuidado más delicado para alcanzar el oído del público y acostumbrarla a la audiencia». En colaboración con su amigo Jean Cocteau (1889-1963) compuso una ópera-oratorio basada en *Oedipus Rex*, que concibió como un regalo para Diaguilev, con ocasión de su veinte aniversario en el teatro, y que fue estrenado por el *ballet* ruso en París en 1927.

Stravinski experimentó también con la música religiosa, terreno que no conocía mejor que el *jazz*, pero en el que se mostró igualmente imaginativo. Mientras vivía en Francia, en 1929 Koussevitski le encargó que escribiera una obra sinfónica para el cincuenta aniversario de la Boston Symphony Orchestra. Su editor quería «algo popular», una obra según la forma sinfónica del siglo XIX sin coros. Pero Stravinski tenía una idea distinta. Durante mucho tiempo había pensado en una sinfonía basada

en partes de los salmos 38 y 39 y en todo el salmo 150, que serían cantados en latín. Pero el resultado fue la sinfonía de los salmos en tres partes —preludio, doble fuga y allegro sinfónico— para coro de voces mixtas y orquesta.

Los historiadores de la música conceden a esta composición un lugar importante entre sus obras. Pero Stravinski se sintió afligido por el hecho de que la obra no fuera adecuadamente apreciada en su momento e hizo esta reflexión en su *Autobiografía*:

A la mayor parte de la gente le gusta la música porque le produce determinadas emociones, como alegría, dolor, pesar, una imagen de la naturaleza, un tema para sus fantasías cotidianas o —aún mejor— olvido de «la vida cotidiana». Buscan una droga, «un narcótico». Poco importa que esta forma de ver la música se exprese directamente o se envuelva en un velo de circunloquios artificiales. Pero la música no tendría gran valor si se redujera a ese objetivo. Cuando la gente aprende a amar la música por sí misma, cuando escucha con otros oídos, su deleite es muy superior y entonces es capaz de juzgarlas en un plano más elevado y comprender su valor intrínseco...

Todas estas consideraciones las evocó en mí la Sinfonía de los salmos porque tanto el público como la prensa manifestaron con respecto a dicha obra la actitud que acabo de describir. A pesar del interés que despertó la composición, advertí una cierta perplejidad causada, no por la música como tal, sino por la incapacidad de los oyentes para comprender la razón que me había llevado a componer una sinfonía en un espíritu que no encontraba eco en su mentalidad.

Ciertamente, había buenas razones para el asombro de la audiencia al escuchar una sinfonía de textos religiosos en la cual, advertía el compositor, no debía buscarse significado religioso alguno. Antes de escribir esa obra, había sido miembro de la iglesia ortodoxa durante unos cuatro años. Su amigo suizo y director preferido de sus obras, Ernest Ansermet, observó que «como Stravinski, como consecuencia de una compulsión interna, no hace de la música un acto de expresión personal, su música religiosa sólo puede revelar una especie de religiosidad “artificial”. La *Sinfonía de los salmos*, por ejemplo, expresa la religiosidad de otros, del coro imaginario del que es *analogon* el coro real de los cantantes. De todas formas, hay que convenir en que la expresión de dicha religiosidad es absolutamente auténtica».

Los veinticinco años de reencarnación norteamericana de Stravinski ofrecieron constantes ejemplos de nuevos experimentos. En 1947, una muestra en Chicago de ocho cuadros de William Hogarth (1697-1764), *The Rake's Progress* (1732-1733), pareció ofrecer una «sucesión de escenas operísticas» para la ópera en torno a temas ingleses y con «música originada en la prosodia inglesa», que desde hacía tiempo había pensado componer. Su vecino de Hollywood Aldous Huxley sugirió que el libretista podría ser W. H. Auden, y Stravinski hizo que éste se trasladase a Hollywood, y que considerase el encargo como el «mayor honor» de su vida. Juntos diseñaron la trama, la acción, la escena y los personajes. En 1948, Auden entregó el brillante libreto, que escribió con su amigo Chester Kallman, y Stravinski pasó tres años componiendo la música. Aspiraba a crear una ópera de estilo «italiano-mozartiano». El texto se atenía a los temas de la serie de Hogarth, desde la herencia de una fortuna por parte de Tom Rakewell para detenerse en todas sus hazañas, su orgía ética con las prostitutas, su detención por deudas, su rescate de la prisión por la encantadora Sarah Young, a la que había seducido y que le había dado un hijo, su

boda con una adinerada anciana, la pérdida en el juego de su segunda fortuna para volver a la cárcel por deudas, y sus últimos días en un manicomio. Los temas de Hogarth están adornados con ingeniosas notas personales de Auden, reminiscencias del doctor Fausto y un nuevo personaje que plantea tentaciones «faustianas» al héroe. En el epílogo fantástico de Auden el demonio resulta perdedor cuando se juega el alma de Tom Rakewell, pero consigue condenarle a Bedlam, donde Tom cree ser Adonis que espera a su Venus, antes de morir. El final contiene un mensaje moralizante.

Stravinski consideraba que sus dos óperas cortas anteriores, *El ruiseñor* (1914) y *Mavra* (1922), estaban a años luz de distancia de lo que ahora había hecho. «Considero que el “drama musical” y la “ópera” son dos cosas completamente diferentes», señaló Stravinski con ocasión de la primera representación en Norteamérica de *The Rake’s Progress* en 1953. «Mi obra se enmarca en el ámbito de la segunda. *The Rake’s Progress* es, sin duda, una ópera, una ópera con arias y recitativos, coros y conjuntos... en la línea de la tradición clásica». Ya en sus conferencias Norton había intentado decididamente «provocar un enfrentamiento con la notoria síntesis de las artes. No solamente la condeno por su falta de tradición, por el tufo de *nouveau riche* que despide... la aplicación de sus teorías ha infligido un terrible golpe a la pobre música... los momentos triunfales del wagnerismo son cosa del pasado y... la distancia que nos separa de ellos nos permite volver a poner las cosas en su sitio». La ópera necesitaba urgentemente una renovación. «En el pasado uno iba por la diversión que ofrecían unas obras musicales fáciles. Más tarde se acudiría a ella para bostezar ante unos dramas en los que la música, paralizada arbitrariamente por unas limitaciones extrañas a sus propias leyes, no hacía sino aburrir a la audiencia más atenta a pesar del gran talento desplegado por Wagner. En definitiva, de la música considerada sin pudor alguno como un goce puramente sensual, pasamos sin transición a la absoluta necesidad del arte-religión».

Cuando Auden entregó el libreto de *The Rake’s Progress* en 1948, presentó a Stravinski a Robert Craft, un ferviente admirador del compositor que tenía entonces veinticuatro años y que desempeñaría un papel fundamental en la obra de Stravinski durante los años siguientes. Craft se trasladó a Hollywood, se instaló en casa de Stravinski, se convirtió en su íntimo colaborador y le ayudó en el trabajo de *The Rake’s Progress*. «En los entreactos —refirió Craft acerca del estreno en La Fenice, en Venecia, en septiembre de 1951— se... escuchaban los comentarios esperados sobre el derecho de Stravinski a utilizar las viejas convenciones y fórmulas operísticas, por parte de gente que todavía no había captado la sabiduría de la observación de Ezra Pound en el sentido de que “la belleza es un breve suspiro entre un cliché y otro”, pero la mayor parte de la audiencia le habría permitido cualquier cosa y le habría seguido a cualquier parte».

De hecho era Craft, quien con sus veinticuatro años dirigía al eminente Stravinski, que se aproximaba a los setenta, por nuevas direcciones. Craft, entusiasta

de la música «moderna», había dirigido obras de Schoenberg, Webern, Berg y Bartók, y también un programa constituido totalmente por música de Stravinski. Craft instó a Stravinski a que se introdujera en el mundo de la música serial. El serialismo, del que es un ejemplo la música dodecafónica, era una música construida mediante permutas de elementos (por ejemplo, el tono o la duración) en una serie. Algunos compositores medievales y músicos de otros periodos ya lo habían experimentado, pero en Europa se desarrolló después de la primera guerra mundial. Su pionero y su representante más influyente, el austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), había abandonado los conceptos tradicionales de la consonancia y la disonancia. Una obra no podía conformarse a la familia tonal de notas tal como figuraba en el *Clave bien temperado* de Bach, sino que se construía en torno a una serie de tonos repetidos y estructurados en formas diversas. En el método dodecafónico de Schoenberg la composición se creaba a partir de una serie de doce tonos diferentes, que se interpretaban de forma consecutiva o invertida. Todas las armonías y melodías procedían de la serie original. Schoenberg consideraba que esto permitía la liberación de las limitaciones tonales, al utilizar los doce tonos de la escala cromática en una obra determinada. Otros objetaban que este método limitaba al compositor. Pero con esta técnica, Schoenberg produjo su obra más importante, la ópera *Moisés y Aarón* (1930-1932, que no llegó a terminar), en la que se establecía un contraste entre el visionario pero inarticulado Moisés (¿el propio Schoenberg?), y su discípulo, el egoísta y voluble Aarón. Schoenberg no admiraba el estilo neoclásico de Stravinski, del que, de hecho, se burló en unos versos a los que puso música en 1926:

¿Quién viene?
¡Es el pequeño Modernsky!
Se ha cortado el pelo y lleva una anticuada cola,
que resulta bonita,
como un verdadero falso cabello,
como una peluca,
como (al menos así lo cree el pequeño Modernsky);
¡Como el padre Bach!

Schoenberg y Stravinski habían coincidido en Europa muchos años antes. Durante once años habían vivido cerca el uno del otro, en Hollywood, pero no coincidieron de nuevo. A casa de ambos acudían visitantes que no les decían que veían también al otro. El discípulo de Schoenberg Pierre Boulez también había denigrado el estilo neoclásico de Stravinski por su «esclerosis de todos los aspectos: armónico y melódico, en que se llega a un falso academicismo». Boulez acusó a Stravinski de ser «incapaz por sí solo de alcanzar la coherencia de un lenguaje distinto del lenguaje tonal» y, por tanto, de «pereza intelectual, al tomar el placer como un fin en sí mismo».

Con la muerte de Schoenberg en 1951 desaparecieron todos los fundadores del serialismo y Stravinski creyó, a su vez, que el mundo moderno del serialismo

necesitaba un nuevo profeta. Stravinski escuchó y estudió la música de los serialistas, a quienes comenzó a admirar cada vez más por ser «los únicos que poseen una disciplina que respeto. No importa qué otra cosa pueda ser la música serial, sin duda es música genuina. La única objeción es que los serialistas son prisioneros del número doce, mientras que yo me siento mucho más libre con el número siete». Así, Stravinski se introdujo cada vez más en el mundo de la música serial, con el *Canticum Sacrum* (1955) y *Agón* (1953-1957), y comenzó a escribir en un estilo puramente serial. Adoptó esta técnica para su canción *In Memoriam Dylan Thomas* (1954), así como para *Threni* (1958) para voces y orquesta sobre textos de Jeremías y para la obra *Movements* (1959). En 1965 compuso un *Introit* en memoria de su amigo T. S. Eliot y en 1965 unas variaciones (orquestales) dedicadas a Aldous Huxley. Algunos críticos musicales se sintieron desconcertados ante el hecho de que Stravinski se hubiera subido tan súbitamente al carro de un modernismo a la moda, mientras que otros admiraban su versatilidad para adaptar la música serial a sus propios objetivos. Pero el gran público respondió sin entusiasmo. Stravinski observó, cuando se vendieron cincuenta mil ejemplares de una nueva grabación de *El pájaro de fuego* en Estados Unidos, que de las grabaciones de sus obras seriales recientes apenas se vendían cinco mil. Mientras que sus primeras composiciones populares ocupaban los primeros lugares en el ámbito de la música seria que interpretaban y difundían las orquestas sinfónicas norteamericanas, sus obras seriales apenas se escuchaban. Ni siquiera su viejo amigo Ansermet admiraba las obras seriales de Stravinski.

Stravinski debió la fama perdurable de sus primeras obras a su utilización de temas rusos, no vio con simpatía la Revolución de 1917, que había expropiado las propiedades de su familia y le había privado de sus «últimos recursos» dejándole «enfrentado con la nada, en una tierra extranjera y en medio de la guerra». «Rusia siempre ha sido insincera consigo misma —observó en 1939 en el curso de las conferencias que pronunció en Harvard— pues siempre ha socavado los fundamentos de su propia cultura y ha profanado los valores de las etapas que se han sucedido anteriormente». En 1946 la Rusia estalinista había criticado duramente la *Novena sinfonía* de Shostakovich porque mostraba «una absoluta influencia de Stravinski, un artista sin patria y sin confianza en las ideas progresistas».

De todas formas, a la muerte de Stalin, cuando se invitó a Stravinski a regresar a la Unión Soviética con ocasión de su ochenta cumpleaños para dirigir un concierto cuyo programa estaba formado exclusivamente por sus propias obras, le resultó difícil negarse. Rechazando la idea de que se había dejado llevar por la «nostalgia», afirmó que había aceptado la invitación solamente porque «me necesita la generación joven de músicos rusos. No ha habido nombre de artista que haya sido tan terriblemente injuriado en la Unión Soviética como el mío, pero será imposible alcanzar el futuro que debemos conseguir con los rusos alimentando el rencor». En el Palacio de Congresos del Kremlin hubo representaciones de *Petrushka* y *El pájaro de*

fuego y el concierto que dirigió obtuvo un recibimiento entusiasta. En la recepción que dio el ministro de Cultura y a la que asistieron Shostakovich y Khachaturian, Stravinski pronunció un discurso traspasado de cálidos sentimientos: «El olor de la tierra rusa es diferente». Y aunque había cambiado su nacionalidad en dos ocasiones, insistió: «Un hombre sólo tiene un lugar de nacimiento, una patria, un país»: el lugar que lo ha visto nacer. Lamentó no haber estado allí «para ayudar a la nueva Unión Soviética a crear su nueva música».

Pero Stravinski no necesitaba una Revolución rusa como incentivo. En 1939 indicó: «Me convertí en revolucionario a pesar de mí mismo». Para ser más exactos, habría que decir que había encontrado las revoluciones en su interior. Y durante los mismos años en que la música popular norteamericana, con la ayuda del fonógrafo, el cine y la radio se difundía por el mundo entero, consiguiendo una amplia audiencia, el ansia de novedad de Stravinski le alejó cada vez más de la gran comunidad de los oyentes. Stravinski pasó de ser un compositor que había provocado un tumulto en la Ópera de París con sus ritmos y disonancias a ser «el músico del músico». El camino que le había llevado desde *La consagración de la primavera*, a través de sus diferentes versiones del neoclasicismo, hasta la música serial había determinado que en último extremo su atractivo se limitara a la comunidad de los músicos. Stravinski se convirtió en el elemento más influyente de la música producida durante su periodo vital. El modernismo de su espíritu consistía en su insaciable deseo de lo nuevo y en su talento para apropiarse de cualquier forma musical: la ópera, el oratorio, el concierto, la sinfonía y la canción.

Capítulo X

JUEGOS CON EL TIEMPO Y EL ESPACIO

Allí donde la luz es más brillante las sombras son más profundas.

Wolfgang Goethe (1771).



Pintar el momento

La historia que comienza con el intento de alcanzar la eternidad alcanza el cénit en nuestra época con el empeño por captar el momento fugaz. El poder de la piedra sedujo a los constructores de Stonehenge, las pirámides y el Partenón. Pero fue el poder de la luz el que produjo las formas artísticas más modernas, porque la luz, mensajero casi instantáneo de la sensación, es el elemento más veloz y más transitorio. La luz, primer acto de creación de Dios en el Génesis (1: 3) después de los cielos y la tierra, es el símbolo judeocristiano de la presencia de Dios. San Juan Bautista anunció a Jesús como la luz (Juan 1: 4 ss), lo cual corroboró el propio Jesús. En el Sabbat judío se encienden velas, que también señalan las fiestas sagradas. Y en la era moderna la luz ha desempeñado un cúmulo de nuevas funciones sorprendentes entre aquellos que querían recrear el mundo.

«La modernidad —afirmó Baudelaire— es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, una mitad del arte del que la otra mitad es lo eterno e inmutable». Para esa mitad moderna, la luz es el vehículo y el recurso. Fueron los impresionistas los que inventaron el arte de lo instantáneo y Claude Monet (1840-1926) quien mostró cómo había que hacerlo. Desviar la atención del artista de las formas perdurables hacia los momentos evanescentes exigía valor. Exigía estar dispuesto a desafiar los insultos de los salones de moda, ser capaz de trabajar con rapidez en cualquier parte y estar abierto a las infinitas posibilidades irreductibles del mundo visual. Cézanne lo resumió cuando dijo que «Monet es sólo un ojo, ¡pero por Dios, qué ojo!».

Monet, hijo de un próspero tendero, nació en París en 1840 y cuando sólo tenía cinco años se trasladó con su familia a El Havre, en la vertiente norte del estuario del Sena, en la costa de Normandía. Se decía que esa ciudad había «nacido del mar», y otro tanto cabe decir del Monet impresionista. En la atmósfera de Normandía, como han aprendido no sin incomodidad las generaciones de pasajeros que atraviesan el canal de la Mancha, el sol, las nubes, la lluvia y la niebla, elementos proverbialmente impredecibles, transforman el cielo y sus reflejos sobre el mar de un momento al siguiente. El joven Monet, impaciente por escapar de la «prisión» de la escuela, exploraba con avidez las playas y los acantilados. Hasta 1883 refrescaba frecuentemente su visión visitando la costa francesa, en el norte y en el sur. Luego encontró en el Sena, en el Támesis y en sus estanques de Giverny otros espejos acuáticos para su mundo en permanente transformación. «Me gustaría estar siempre cerca de él o en él —decía cuando hablaba del mar— y cuando muera ser enterrado en una boya».

Los primeros signos de su talento fueron las caricaturas de los profesores y de otros personajes locales que plasmaba en sus cuadernos escolares. Cuando tenía quince años ya vendía esos trabajos en el negocio del enmarcador de cuadros. Un encuentro casual en ese lugar determinaría la trayectoria artística de Monet y el futuro de la pintura occidental. Eugéne Boudin (1824-1898), pintor e hijo de un piloto, había

trabajado en un barco de vapor dedicado al transporte fluvial antes de abrir su negocio de marcos para cuadros al que acudían algunos de los principales artistas de la época, los cuales le instaron a que probara la pintura de paisajes. Alentado por Millet, Boudin se trasladó a París, donde se rebeló contra el estudio académico de la Academia de Bellas Artes pintando escenas naturales al aire libre. De regreso a Normandía pintó marinas de gran intensidad.

Monet tenía entonces quince años. Más tarde recordaría que cuando vio por primera vez las marinas de Boudin le causaron tan pobre impresión —no se atenían en absoluto al «color arbitrario y a las composiciones fantásticas de los pintores entonces en boga»— que no quiso conocer al hombre que las había pintado. Pero un día en la tienda, hacia 1856, Monet se topó con Boudin, quien elogió sus caricaturas. «Tienes dotes; eso se aprecia a primera vista —afirmó—, pero espero que no te detengas aquí... muy pronto te habrás cansado de las caricaturas. Estudia, aprende a ver y a pintar, dibuja, pinta paisajes. El mar, el cielo, los animales, la gente y los árboles son hermosos, tal como los hizo la naturaleza, con su personalidad, su singularidad, en la luz, en el aire, tal como son». Cuando Boudin comenzó a pintar al aire libre, esa era una actividad muy inusual entre los artistas. Constable y Corot habían realizado algunos bocetos al aire libre, pero la pintura era un arte del estudio, donde el artista podía controlar el tema y la luz. La aparición de tubos de metal de pigmentos en el decenio de 1840 que hacía innecesario el laborioso proceso de mezcla de los colores en el estudio había facilitado la tarea de pintar al aire libre.

«Las exhortaciones de Boudin —recordaría Monet— no causaron efecto... y cuando se ofreció a llevarme con él para realizar bocetos en el campo, siempre encontraba un pretexto para rechazarle cortésmente. Llegó el verano —tenía todo el tiempo para mí— y ya no pude encontrar una buena excusa; cansado de resistirme, cedí finalmente y Boudin, con incansable amabilidad, se encargó de mi instrucción. Mis ojos se abrieron finalmente y realmente comprendí la naturaleza y aprendí al mismo tiempo a amarla». Durante aquel verano, Monet hizo una excursión con Boudin a Rouelles, cerca de El Havre. «De pronto, se descorrió un velo. Había comprendido, me había dado cuenta de lo que podía ser la pintura. El mero ejemplo de este pintor dedicado a su arte con absoluta independencia me hizo ver cuál era mi destino como pintor». Boudin afirmaba que era necesario conservar «la primera impresión». «Todo cuanto se pinta directamente *in situ* —insistía— tiene siempre una fuerza, un poder, una intensidad de pincelada que es imposible repetir en el estudio». Boudin instaba a Monet a captar el momento de la luz.

El hecho de que el artista saliera a pintar al exterior no entrañó tan sólo un cambio de lugar. Como demostraría Monet, cambió el «tema» de sus composiciones y el ritmo de trabajo, abandonando el mundo predecible del estudio entre paredes y ventanas y la luz artificial por escenas de luz evanescente. Monet crearía nuevas formas de captar esa luz y esa evanescencia.

Cuando tenía dieciocho años, y alentado por Boudin, Monet presentó una

solicitud al Consejo Municipal de El Havre a fin de que le concedieran una beca para estudiar arte en París. El Consejo denegó la petición so pretexto de que «las inclinaciones naturales» para la caricatura podrían «apartar al joven artista de estudios más serios pero menos remuneradores, que son los únicos acreedores a la generosidad municipal». Sin embargo, su padre le envió a París para que pudiera asesorarse entre los artistas de renombre y para que recorriera los salones en los que los artistas labraban su reputación. Aunque en principio sólo debía permanecer en París uno o dos meses, la ciudad le sedujo rápidamente y decidió quedarse indefinidamente. Le fascinaba el mundo de los artistas, con los debates que tenían lugar en los cafés entre los «pintores de la naturaleza» románticos y los «realistas», conocidos por sus naturalezas muertas y sus escenas en las que representaban a los trabajadores.

El joven Monet se negó tercamente a ingresar en la École des Beaux-Arts, que era el bastión del arte oficial, aunque ello habría agradado a su padre y le habría asegurado una asignación paterna. Se integró en cambio en la inconformista Académie Suisse, donde no existían exámenes ni clases y donde por una pequeña cantidad los artistas podían trabajar con un modelo vivo. La «academia» había sido fundada por un antiguo modelo en un edificio decrepito donde anteriormente se hallaba instalado un dentista que cobraba un franco por cada extracción dental. La atmósfera de libertad y el coste reducido habían atraído a ella a algunos grandes talentos. Courbet y Manet habían trabajado allí, Pissarro todavía la visitaba de vez en cuando para pintar o para encontrarse con sus amigos y Monet encontró en él a un espíritu afín. Pissarro (1830-1903), tal vez uno de los artistas más intelectuales e introvertidos del círculo impresionista, familiarizó a Monet con la base científica de la nueva forma de pintar.

Por su parte, los padres de Monet se sentían alarmados en El Havre ante los rumores sobre la vida bohemia que llevaba su hijo en París y en 1860, cuando el joven Monet fue lo bastante desafortunado como para ser convocado para cumplir los siete años de servicio militar, pensaron que en esta ocasión le tenían acorralado. El padre de Monet se ofreció a «comprar» un sustituto si el joven se comprometía a realizar la carrera de un artista respetable. Pero habían juzgado equivocadamente a su hijo.

Los siete años de servicio militar que a tantos abrumaban estaban llenos de incentivos para mí. Un amigo, que se hallaba en un regimiento de los Chasseurs d’Afrique y que amaba la vida militar, me había transmitido su entusiasmo y su amor por la aventura. Nada me atraía tanto como las cabalgadas interminables bajo el sol abrasador, las razzias, el ruido del estallido de la pólvora, las acometidas blandiendo los sables y las noches en el desierto bajo una tienda, y repliqué al ultimátum de mi padre con un supremo gesto de indiferencia... Después de mucho insistir conseguí que me destacaran a un regimiento en África. En Argelia pasé dos años realmente maravillosos. Constantemente veía algo nuevo y en los momentos de ocio trataba de representar lo que veía. Es difícil imaginar hasta qué punto incrementé mis conocimientos y cuánto se enriqueció mi visión. Al principio no me daba cuenta cabalmente. Sólo más adelante ocuparían su lugar las impresiones de luz y color que allí recibí; contenían el germen de mis futuras investigaciones.

Durante mucho tiempo Monet había admirado los cuadros de paisajes argelinos realizados por Delacroix, que fueron los que despertaron su interés por el asombroso sol del norte de África.

Monet cayó enfermo con anemia, lo que le permitió conseguir un permiso por enfermedad. Sus padres aprovecharon entonces la oportunidad para comprar su baja en el regimiento de Chasseurs. En el verano de 1862 tuvo otro encuentro afortunado, en esta ocasión con un pintor holandés algo desequilibrado, Johan Barthold Jongkind (1819-1891), que inspiraría el trabajo posterior de Monet con sus bocetos y acuarelas al aire libre en los que el tema principal no son los barcos y los molinos de viento sino la apariencia cambiante de la atmósfera. «Me pidió que le mostrara mis bocetos, me invitó a trabajar con él y me explicó los principios que inspiraban su estilo. Así completé la instrucción que había recibido de Boudin. Desde entonces él fue mi auténtico maestro y a él le debo la educación definitiva de mi retina».

Lo que atraía a Jongkind en los cuadros de Monet era que tenían la apariencia de bocetos. Eso mismo era lo que no gustaba a la tía de Monet, que se dedicaba a la pintura en El Havre. «Sus bocetos son siempre esbozos, como los que has visto; pero cuando trata de terminar algo, de realizar un cuadro, se convierten en manchas espantosas de las que se enorgullece y por las que siempre encuentra algún idiota que le felicita». Su padre le permitió regresar a París en el bien entendido de que «en esta ocasión trabajarás de verdad. Quiero verte en un estudio sometido a la disciplina de un maestro conocido. Si decides recuperar tu independencia, interrumpiré la asignación económica». Gracias a sus conexiones familiares encontró una plaza en el estudio de Charles Gleyre, que era lo bastante famoso y convencional como para satisfacer a su padre. «Cuando uno pinta una figura —le aconsejaba Gleyre— debe pensar siempre en los modelos de la antigüedad. La naturaleza... es, ciertamente, un elemento de estudio, pero no presenta interés. El estilo lo es todo». Otro de los alumnos del estudio era el joven Renoir (1841-1919), al que Gleyre situó junto a Monet, considerando que ambos eran espíritus descarriados, y ello les permitió trabar una duradera amistad. Se aproximaron también a otro de sus compañeros, Frédéric Bazille (1841-1870), a quien la desahogada posición económica de su familia le había permitido dedicarse al arte y que en más de una ocasión sería de gran ayuda para Monet.

En el verano de 1864 Monet ya había abandonado el estudio de Gleyre y había comenzado sus excursiones pictóricas a los bosques de las proximidades de París y a las costas de Normandía y otros lugares. En los veinte años transcurridos desde entonces, Monet se convirtió en la máxima expresión del impresionismo.

Apartado de la línea tradicional de evolución de la pintura occidental y ensayando nuevas formas de representar el mundo exterior, Monet aspiraba a reflejar todo cuanto el artista avisado podía captar de los momentos de luz de ese mundo. En palabras de su biógrafo William C. Seitz, Monet «sustituía la imagen del mundo percibida por la memoria por un mundo percibido momentáneamente por los

sentidos».

Monet atravesó por diversas fases hasta alcanzar esa libertad recreadora. Su éxito temprano en el Salón de 1865 con una marina de un puerto (*Pointe de la Heve, Sainte-Adresse*) y en el Salón de 1866 con su retrato de tamaño natural de Camille Doncieux le sirvió para demostrar que tenía la capacidad suficiente para satisfacer a los académicos. Zola ensalzó el retrato («es una ventana abierta a la naturaleza») por su «realismo» y calificó a Monet de «un hombre entre esta multitud de eunucos». Pero Manet se irritó cuando, debido a la similitud de sus nombres, fue elogiado por una obra que había pintado el «animal» de Monet. A pesar de esos éxitos prematuros de segundo orden pasarían más de veinte años antes de que Monet obtuviera el reconocimiento general y pudiera llevar una vida sin estrecheces económicas. Hasta entonces, experimentó todos los sufrimientos del bohemio y facilitaría a Zola dolorosos detalles para sus novelas sobre el egoísmo y las frustraciones de los pintores impresionistas. La publicación de *L'oeuvre* en 1886 entrañó el final de la amistad de Zola con Cézanne, que había durado treinta años. También Pissarro y Renoir se sintieron profundamente ofendidos, pero Monet siguió manifestando una «fanática admiración» por el talento de Zola, aunque nunca podría perdonarle. «Llevo luchando mucho tiempo y temo que en el momento en que he alcanzado el éxito, nuestros enemigos puedan utilizar tu libro para asestarnos un golpe mortal».

No exageraba Monet la aflicción de aquellos años. Durante el trágico verano de 1866, en que todas sus pertenencias estuvieron a punto de pasar a manos de sus acreedores, Monet destruyó doscientos lienzos para salvarlos de ese destino, lo que explica por qué ha sobrevivido un número tan escaso de sus obras. Durante aquellos años estuvo en constante movimiento, para tratar de evitar a los acreedores y buscar una casa que pudiera pagar. A falta de otro lugar, en 1867 regresó con su familia a El Havre. Allí pudo contar con la ayuda de un adinerado amigo, el artista Bazille, quien compró el cuadro de Monet *Mujeres en el jardín* por 2500 francos, que pagaría en cincuenta plazos mensuales de 50 francos cada uno. Esta obra había sido rechazada en el Salón de 1867. Cuando estalló la guerra franco-prusiana en 1870, Monet, a pesar de sus dificultades económicas, marchó con Camille Doucieux, su amante, con la que acababa de contraer matrimonio, y con su hijo, nacido tres años antes, a Londres y luego a Holanda, desarrollando una febril actividad pictórica. A su regreso a Francia en 1871 encontró al marchante Paul Durand-Ruel dispuesto a pagar un buen precio por sus cuadros. Durand-Ruel incluyó las obras de Monet en su catálogo, que lamentablemente no llegó a publicarse debido a la crisis financiera de 1873 y a la depresión que vivió el país durante los seis años siguientes.

Lo que es realmente notable no es el hecho de que el talento de Monet no fuera reconocido antes, sino que, incluso sin contar con mecenas poderosos, su nueva visión del arte fuera aceptada mientras vivió. Frente al destino que conocieron otros artistas pioneros de su generación, Monet terminó su vida en medio de la prosperidad y las aclamaciones. Pero hasta que llegó ese momento, pasó veinte años vagando de

una costa a otra, de un paisaje fluvial a otro, con intervalos ocasionales en los bosques y en la ciudad.

Cuando el jurado artístico del Salón anual de París rechazó en 1863 las tres quintas partes de los cuadros presentados, se produjo un alboroto de tal envergadura que Napoleón III, de aguda sensibilidad política, «deseoso de que sea el público el que juzgue la legitimidad de tales quejas ha decidido que las obras de arte rechazadas sean exhibidas en otra parte del Palais de l'Industrie. Esta exhibición será opcional...». Este histórico Salón des Refusés incluía cuadros de los amigos de Monet, Jongkind, Pissarro y Cézanne. El centro de interés y de controversia fue *Le déjeuner sur l'herbe*, un lienzo de gran tamaño (dos por tres metros) en el que aparecían dos artistas masculinos totalmente vestidos y dos modelos femeninos desnudos, comiendo decorosamente en el bosque. También se había rechazado un cuadro de Courbet por «razones morales». Cuando el emperador calificó públicamente de «inmoral» el cuadro de Manet, la multitud se sintió atraída. El joven Monet no tenía ninguna obra en ese Salón, que anunció un nuevo espíritu entre los artistas de París, una de cuyas más brillantes estrellas sería el propio Monet.

Dado que Manet había adaptado en su cuadro *Le déjeuner sur l'herbe* composiciones de Giorgione y Rafael, Monet, que había visto la obra de Manet en el Salón des Refusés, decidió en 1863 realizar su propia interpretación de ese conocido tema. Su obra, esperaba, sería más fiel a la naturaleza. El fragmento central que se conserva se halla en la actualidad en el Louvre y una pequeña réplica que hizo en 1866 puede contemplarse en el museo Pushkin de Moscú. Monet empezaba ya a utilizar su técnica impresionista característica, de colores planos, manchas brillantes y pinceladas sueltas.

Durante esos años, Monet estaba convirtiéndose en un osado impresionista. En una visita realizada a El Havre en 1872 pintó una vista del puerto que tituló: *Impresión, salida del sol*, que en 1874 fue una de sus doce obras (cinco óleos y siete pasteles) en una exposición privada de grupo. Entre las 165 obras figuraban también composiciones de Degas, Pissarro, Cézanne, Manet, Renoir, Sisley y Morisot entre otros. El cuadro de Monet dio nombre a la escuela y a un movimiento decisivo en el arte occidental (no sólo en la pintura). El cuadro de Monet del puerto de El Havre visto desde su ventana mostraba un pequeño y brillante disco solar reflejado en pinceladas sueltas sobre las aguas, con los mástiles indefinidos de los barcos y los cascos envueltos en los vapores húmedos de una atmósfera nebulosa. «Me pidieron que diera un título para el catálogo. Como no podía decir con propiedad que se trataba de una vista de El Havre, afirmé: “llámalo *Impresión*”».

La exposición se prolongó durante un mes y atrajo a un gran número de visitantes que pagaron por contemplarla. Pero eran muchos más los que parecían haber ido más para burlarse que para admirar las obras. Un especialista ensalzó a estos pintores por haber inventado una nueva técnica: carga una pistola con algunos tubos de pintura, dispara contra el lienzo y luego termínalo estampando tu firma. El sarcástico artículo

que escribió el crítico Louis Leroy en el *Charivari* (5 de abril de 1874) hacía referencia a las piernas «algodonosas» de las bailarinas de Renoir. Señalaba el cuadro de Monet como el más representativo de la exposición, a la que dio el nombre de Exposición de los Impresionistas. Entre otras cosas, reproducía una asombrosa conversación mantenida ante el cuadro de Monet:

—¿Qué representa el lienzo? Mira el catálogo.

—*Impresión, salida del sol.*

—*Impresión*; estaba seguro de ello. Precisamente, estaba diciéndome a mí mismo que puesto que me sentía impresionado tenía que ver en él alguna impresión... y ¡qué libertad, qué facilidad de ejecución! El papel de pared en su estado embrionario está más acabado que esa marina.

La etiqueta «impresionista» hizo fortuna, pues la adoptaron los propios pintores. Pero las burlas se interrumpieron. «Les atacan, y con razón —afirmaron algunos amigos— porque se parecen demasiado unos a otros (todos derivan de Manet) y porque en ocasiones sus cuadros parecen informes, debido al absoluto predominio de su deseo de limitarse a esbozar la realidad».

Aquella fue tan sólo la primera de una serie de brillantes exposiciones de grupo que se celebraron todos los años desde 1876 hasta 1882. En 1877, se invitó a Mary Cassatt a integrarse en el grupo. La última exposición conjunta se celebró en París en 1886 y se expuso en Nueva York una selección de cuadros que realizó DurandRuel. Monet figuraba en todas las exposiciones y en la de Nueva York participó con cincuenta obras. Los coleccionistas empezaron a interesarse por su obra y DurandRuel comenzó de nuevo a vender sus cuadros.

La vida familiar de Monet no dejó de ser agitada. Su relación amorosa con Camille Doucieux, *La mujer del vestido verde*, que pintó en 1866, comenzó en París en 1865 y de ella nació su primer hijo en 1867, justo antes de que regresara arruinado a El Havre. Acosado constantemente por los problemas económicos, en junio de 1875 pidió a Manet que le prestara 20 francos, porque ya habían gastado todo el dinero de Camille. En 1876, acudió al castillo del rico coleccionista Ernest Hoschedé en busca de apoyo y de allí surgió un romance con la mujer de Hoschedé, Alice. El invierno de 1877 fue un periodo de desesperación para Monet, que había regresado a París. Camille estaba enferma y Monet no tenía dinero para comprar comida y pagar el alquiler. (Zola reflejaría más tarde sus problemas económicos en *L'oeuvre*). Una vez más recurrió a sus amigos y recibió ayuda de Manet. Tras haber sido desahuciado de la casa de Argenteuil debido a las deudas, gracias a la ayuda de Manet alquiló una casa más alejada de París, en Vétheuil, también en el Sena pero más cerca del campo. Antes de ello, ofreció al doctor Gachet uno de sus cuadros a cambio de un préstamo que le permitiera hacer frente a los gastos del inminente nacimiento de su segundo hijo. También hubo de pedir dinero a Zola para hacer frente a los gastos del traslado de los muebles a la casa que Manet le había ayudado a alquilar. Los desastres se acumulaban. El célebre cantante Jean-Baptiste Faure, que había coleccionado Monets para especular, decidió subastarlos y los cuadros fueron comprados a un precio

terriblemente bajo. Hoschedé, que estaba arruinado, se vio obligado a vender su colección de Monets a precios de saldo.

Madame Hoschedé abandonó a su marido durante el verano de 1878, que fue también cuando tuvo lugar la desastrosa venta de los Monets. Con sus seis hijos se instaló en casa de los Monet en Vétheuil, donde se dedicó a cuidar a la enferma Camille y a los dos hijos de Monet. Éste no tenía dinero ni para comprar pintura y lienzos. «Ya no soy un principiante —afirmaba en una carta que escribió a un amigo el 30 de diciembre de 1878— y resulta triste verse en una situación así a mi edad [treinta y ocho años], siempre obligado a pedir y a buscar compradores para mis cuadros. En estas fechas me siento doblemente afectado por mi desgracia y 1879 comienza de la misma forma que termina este año, en total desolación, especialmente para mis seres queridos, a quienes no puedo ofrecer el más humilde regalo». A pesar de todo, el indomable Monet consiguió mantener su estado de ánimo pintando campos de amapolas y escenas del Sena. Hubo de empeñar cuanto poseía para hacer frente a los gastos que entrañó la enfermedad mortal de Camille. Murió en septiembre de 1879, terminando así los trece agitados años que habían vivido juntos. Tras el fallecimiento de Camille, Monet volvió a escribir a su amigo pidiéndole que retirara de la casa de empeño «el medallón del cual te envió el resguardo, pues es el único recuerdo que mi mujer había podido conservar y me gustaría colocárselo en torno al cuello antes de que nos abandone para siempre». Pese a que se sentía anonadado, no podía evitar ser casi un esclavo de las impresiones ópticas. Al ver a Camille en su lecho de muerte, no pudo evitar reflejar en el lienzo los tonos azules, grises y amarillos de la muerte en su rostro. Horrorizado por lo que había hecho, se sintió como un animal que no pudiera dejar de hacer girar una piedra de molino, pues era «prisionero de sus experiencias visuales». Ese cuadro puede contemplarse ahora en el Louvre.

La vida que Monet compartió con Alice Hoschedé durante los treinta años siguientes estuvo llena de días felices, a pesar de las dificultades. Después de que Ernest Hoschedé se trasladara, arruinado, a París para llevar una nueva vida de soltero, Monet y Alice vivieron juntos con los ocho hijos procedentes de sus respectivos matrimonios anteriores. En el decenio de 1880, Alice se encargó del cuidado de los niños, lo que hizo posible que Monet realizara constantes viajes por Francia y por el extranjero para desarrollar su actividad pictórica. En 1883 se instalaron en Giverny en una casa alquilada. Ernest murió en 1891 y Monet y Alice contrajeron matrimonio al año siguiente. Poco a poco Monet dio forma a la que ahora es la famosa propiedad de Giverny, que se convirtió en una auténtica meca para los artistas y en un modelo de hogar burgués. En los años 1890 Monet comenzó a viajar mucho menos y gracias al protagonismo de Alice ambos crearon los asombrosos jardines de Giverny. Alice murió en 1911.

Mientras que los pintores impresionistas alcanzaron el éxito por separado, el impresionismo como movimiento de grupo se desintegró. En 1881 ya se había

dispersado el grupo original de la primera exposición impresionista de 1874 y el impresionismo genuino no tuvo ya más exposiciones de grupo a partir de 1886. Con la ayuda de marchantes emprendedores y de coleccionistas cada vez más decididos, entre los que figuraban un gran número de norteamericanos, Monet consiguió vivir de los ingresos que le reportaban sus composiciones. Hacia 1890 era ya un maestro reconocido y realizaba experimentos cada vez más osados con sus facultades ópticas. Lo que ofrecía a través de su forma de recrear el mundo visual del artista era algo más que un nuevo estilo artístico. Como hemos visto, las primeras experiencias de Monet con la atmósfera cambiante de Normandía y con el deslumbrante sol del norte de África le habían preparado para una auténtica explosión de luz. Monet tuvo el valor de abandonar el mundo de lo conocido y aceptado por todos por el mundo que sólo veía el propio artista.

Esto constituyó una extraordinaria revolución, un cambio tanto en los recursos del artista como en las exigencias que se le planteaban, pues en tanto que el mundo exterior tal como es observado constituye el límite para la labor del artista descriptivo, los cometidos del impresionista son infinitos. Esa manera de recrear el mundo quitaba toda importancia al «tema», hasta casi eliminarlo. Los «motivos» del artista impresionista no tenían otro objetivo que el de atraer la atención hacia el cuadro y situar al espectador en el mundo de las impresiones del artista. No eran ya necesarios los temas mitológicos, religiosos, patrióticos y conmemorativos de un acontecimiento trascendental. Bastaba con las impresiones ópticas del artista en un momento dado. Monet no se dedicó a la pintura de paisajes y marinas por su especial significado ni llevado de un amor romántico por la naturaleza. Su tema no era tanto la naturaleza como el mundo al aire libre, el mundo de la luz siempre cambiante y de iridiscencia infinita. Ningún objeto tiene un color fijo e incluso las sombras pueden contener todos los tonos del espectro.

Los impresionistas son profetas de la novedad, recreadores arquetípicos. Como afirmó el joven crítico y poeta Jules Laforgue, «el único criterio era la novedad... proclamaba como genios, según la etimología de la palabra, a aquellos —y solamente a ellos— que han revelado algo nuevo». En cada cuadro impresionista el «tema» era nuevo, pues no era otro que el mundo visual del artista en ese momento evanescente. Como temas novedosos, Monet no encontró nada más fecundo que el agua... en el mar, en el río, y en la nieve, en permanente modificación y actuando siempre como reflejo. Así, afirmó: «la niebla hace bella a Londres».

El artista que pintaba al aire libre trabajaba con limitaciones cronológicas muy estrictas. Mientras que el pintor de estudio podía tardar cuatro años en pintar el techo de la Capilla Sixtina y cinco el muro situado detrás del altar, una impresión de Monet debía ser plasmada en el lienzo con rapidez casi fotográfica. En ocasiones, Monet sólo pintaba durante quince minutos en un mismo lienzo, que podía recuperar otro día si las condiciones de la luz eran lo suficientemente parecidas. La atmósfera, el sol, la sombra y el momento del día tenían una importancia crucial. «Un día, en

Varengeville —relató el marchante y coleccionista francés Ambroise Vollard— vi llegar un pequeño coche en medio de una nube de polvo. Bajó de él Monet, dirigió su mirada hacia el sol y consultó el reloj: “he llegado media hora tarde” —dijo—; volveré mañana».

Durante ese periodo se prestaba gran interés a la óptica, a la teoría de la luz y el color y al arte y la ciencia nacientes de la fotografía. En ningún momento desde Newton habían realizado los físicos tan grandes avances y se habían mostrado tan osados en sus teorías sobre la luz. En Alemania, Hermann Helmholtz (1821-1894) había inventado el oftalmoscopio (1850) y una nueva teoría de la visión cromática, mientras que el escocés James Clerk Maxwell (1831-1879) estaba investigando la percepción cromática y las causas de la ceguera cromática, y el norteamericano Ogden N. Rood (1831-1902), profesor de la Universidad de Columbia, desarrollaba la técnica fotométrica de los destellos para la comparación de las luminosidades de los diferentes colores, que plasmó en su obra *Modern chromatics* (1879). Por otra parte, el caleidoscopio y el estereoscopio eran ya de uso corriente. Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833), Louis Daguerre (1787-1851) y William Henry Fox Talbot (1800-1877) habían iniciado ya la era de la fotografía. Era imposible que los hombres y mujeres cultos no conocieran ese nuevo y mágico arte gráfico.

De especial interés para los pintores fue la obra del químico francés Michel Eugène Chevreul (1796-1889), quien, además de realizar una investigación pionera en el campo de las grasas animales para perfeccionar la industria de las velas y el jabón, había realizado diversos experimentos con contrastes de color con los tapices de los Gobelinos. Encargado de preparar tintes para las obras de los Gobelinos, Chevreul descubrió con sorpresa que los principales problemas tenían que ver más con la óptica que con la química. Si un color no producía el efecto adecuado podía deberse no a una deficiencia del pigmento sino a la influencia de los colores contiguos. Sus investigaciones le llevaron a enunciar la «ley del contraste simultáneo», que publicó en 1839. Aunque Chevreul se basaba en la teoría newtoniana, descubrió su «ley» mediante la observación. «Cuando el ojo ve al mismo tiempo dos colores contiguos —señaló— éstos aparecerán totalmente distintos, tanto en su composición óptica como en la intensidad de su tono». Por consiguiente, los colores se intensifican con su complementario (los elementos de luz absorbidos por dicho color). Así, el rojo tiende a intensificar la superficie verde contigua, el verde será resaltado si se le yuxtapone el rojo y a su vez el rojo se intensificará si se dispone junto al verde.

El intelectual que era Pissarro se convirtió en entusiasta partidario de Chevreul y de la nueva ciencia del color. «No podríamos proseguir nuestros estudios sobre la luz con garantías —señaló— si no tuviéramos como guía los descubrimientos de Chevreul y de otros científicos». Los neoimpresionistas, afirmó, deberían tratar «de hallar una síntesis moderna de métodos basados en la ciencia, es decir, en la teoría del color de M. Chevreul y en los experimentos de Maxwell y las mediciones de O. N.

Rood. Sustituir la mezcla de pigmentos por la mezcla en la retina. En otras palabras, la descomposición de los tonos en sus elementos constitutivos. En efecto, la mezcla en la retina crea luminosidades más intensas que la mezcla de pigmentos». Chevreul facilitó el fundamento de la técnica «divisionista» en la pintura. Indicó el camino hacia el puntillismo de Seurat y Signac y al propio Pissarro. Por su parte, Pissarro se integró en un grupo al que calificó de «impresionistas científicos», para quienes las ciencias de la óptica eran pasos hacia la liberación del hombre.

Es posible que Monet conociera la obra de Chevreul, pues parece difícil que su comunicativo amigo Pissarro no le hubiera hablado de ella. Aun cuando Monet afirmaba aborrecer la teoría, halló formas de aplicar las nuevas teorías sobre el color y se convirtió en el principal exponente de un impresionismo basado en nuevas e insólitas yuxtaposiciones de luz y color. Tal como Giotto había encontrado el camino hacia un tipo de perspectiva lineal antes de que Brunelleschi y Alberti formularan sus teorías modernas, también Monet parece haber aplicado las técnicas que luego serían justificadas y explicadas por la nueva ciencia de la luz y el color.

La influencia de la fotografía, que había dejado de ser algo misterioso, era totalmente distinta, pues parecía proporcionar el equivalente del boceto del impresionista que capta el momento, una aprehensión científica e infalible de la instantaneidad. Baudelaire había afirmado que la fotografía y la poesía eran incompatibles, pero es muy probable que algunos impresionistas utilizaran clandestinamente la fotografía. Se hace difícil pensar que la imagen borrosa de los objetos fotografiados en movimiento no tuviera algún efecto sobre determinados cuadros como el *Boulevard des Capucines* de Monet (1873). Posiblemente, la intensa búsqueda del fotógrafo por registrar lo instantáneo impulsó a pintores como Monet a superarles en el color.

El pintor impresionista había acelerado el ritmo de trabajo para adaptarse al ritmo de la vida moderna. Monet perseguía el *ahora* y para captar un motivo efímero se requería un estilo espontáneo. El propio Monet describió el reto que suponía conseguir que un arte laborioso sirviera al objetivo de la «instantaneidad». Frustrado momentáneamente por los cambios de luz excesivamente rápidos mientras pintaba su serie sobre los montones de heno (octubre de 1890), escribió:

Trabajo con gran dedicación, en una serie de diferentes efectos, pero el sol se pone tan temprano en esta época que no puedo continuar... Me desespera trabajar con tanta lentitud, pero cuanto más tiempo pasa más convencido estoy de que debo trabajar con afán para conseguir reflejar lo que deseo: la «instantaneidad», especialmente la envoltura, la misma luz dispersa en todas partes, y cada vez me irritan más las cosas fáciles que se obtienen sin esfuerzo.

Este tipo de pintura exigía paciencia, a la espera del momento preciso y la búsqueda constante de ese momento. El amigo de Monet Guy de Maupassant, que a veces le acompañaba en esa búsqueda, comparaba la vida de Monet con la de un trampero.

Si el artista bohemio tenía que sobrevivir a los rigores del hambre y a la temperatura gélida del estudio, el impresionista tenía que desafiar al viento, la lluvia

y la nieve. En 1868, un periodista de Honfleur, situado frente a El Havre, describía así a Monet: «sólo le he visto en una ocasión. Era en invierno, había estado nevando durante varios días y las comunicaciones se habían paralizado prácticamente. Hacía un frío terrible. Vimos un calentapiés, luego un caballete, y luego un hombre, envuelto en tres abrigos, con guantes en las manos y su rostro medio helado. Era Monet, que estudiaba el efecto de la nieve».

De entre todos los pintores, las obras de Monet son las más difíciles de describir en palabras, precisamente porque no existe en ellas «tema alguno», sino tan sólo la impresión visual que el momento fugaz producía en un individuo. Aunque rechazaba todas las «formas» establecidas, Monet creó una nueva forma espectacular de pintar. En las «series» encontró la manera de incorporar el tiempo en los lienzos del artista, captando una sucesión de momentos fugaces. Las series de Monet eran su manera particular de establecer una tregua entre el pintor laborioso y la impresión instantánea del ojo. Durante sus años de juventud, Monet pintaba a veces más de un cuadro de la misma escena y reflejaba así la luz y la atmósfera cambiantes. Pero ahora se trataba de realizar largas series del mismo tema en situaciones cambiantes por lo que respecta a la luz, la estación y la atmósfera. Era un nuevo uso del tiempo y la atmósfera, una nueva forma épica en la que las diferencias entre los cuadros formaban parte de la trama. Monet ya había hecho algo similar en sus cuadros sobre Londres en 1870. La idea de las series cobró fuerza cuando Monet, ya cincuentón, pudo por fin dejar atrás la pobreza. Habiéndose convertido ya en una celebridad que gozaba de gran prosperidad económica, podía desarrollar sus ideas con libertad, tantas veces y tan extrañamente como lo deseara, sin preocuparse de tener que hacer algo que agradara al mercado. En 1874 había iniciado una serie sorprendente sobre el humo y la niebla en la estación de Saint Lazare y había realizado cuadros de los mismos campos de amapolas. En el decenio de 1890 se dedicó a sus series con pasión y profusión.

En la primera de sus grandes series no parecía que el motivo fuera prometedor. Pero en esa serie de los montones de heno, el heno no era realmente el tema. «Para mí —especificó— un paisaje no existe en tanto que paisaje, pues su aspecto cambia a cada momento; vive en función de lo que le rodea, el aire y la luz, que se modifican constantemente». En mayo de 1891 expuso quince composiciones de esa serie de montones de heno, mostrando el mismo motivo en diferentes condiciones atmosféricas, con sol y con nieve, en el amanecer y en el ocaso. Fue esa serie la que inspiró la caracterización de Maupassant y las lamentaciones del propio Monet sobre la dolorosa fugacidad del «instante». A aquella siguió otra serie, «álamos en el Epte» (1891), donde reflejaba las variaciones de las formas verticales de la misma manera que en la serie sobre el heno trataba de reflejar la superficie redondeada de un montón de heno contra el paisaje llano.

Luego, como si quisiera mostrar que incluso las obras del hombre pueden nutrir las más sutiles impresiones, Monet realizó una serie de impresiones de la fachada de

la catedral de Ruán vista desde la ventana de una tienda situada enfrente de la iglesia. Cuando expuso veinte cuadros de esa serie en la galería de Durand-Ruel en 1895, se vendieron por la elevada suma de 15 000 francos cada uno, precio que había fijado el mismo Monet. El amigo de Monet Georges Clemenceau ensalzó la serie calificándola de «Révolution de Cathedrales», una nueva forma de contemplar las obras materiales del hombre, un himno que ensalzaba la catedral como espejo de la obra de la luz a lo largo del tiempo. Se trataba, afirmó, de un nuevo tipo de fenómeno temporal. Todavía realizaría dos series más. La serie sobre el Támesis, que inició en 1900, arrojaba en 1904 el saldo de más de un centenar de lienzos. Luego, después de haberse establecido en Giverny en 1900, comenzó la serie del estanque de los nenúfares, que todavía estaba realizando cuando le sobrevino la muerte en 1926.

Es difícil advertir la grandeza de cualquiera de esas series cuando sólo contemplamos lienzos individuales en diferentes museos. El placer que proporciona cada montón de heno procede también de la contemplación de las restantes escenas impresionistas de la serie. La fascinación de Monet por los jardines de Giverny y la solicitud con la que los cuidaba constituyen otro testimonio de su obsesión con el cambio visual. El pequeño territorio que ocupaba su hogar —Giverny, sus sendas, árboles y flores y su puente japonés— fue un tema inagotable para Monet en sus últimos años de vida. Se complacía contemplando cómo todos los días se abrían y cerraban los nenúfares y cómo se reflejaban las nubes, en su peregrinar, en la superficie cambiante de los estanques. En 1977, la Académie des Beaux-Arts, que él había rechazado medio siglo antes, tomó posesión de Giverny y la convirtió en un santuario nacional de Monet. Clemenceau, menos atraído, dada su condición de político, por la evanescencia de Monet, propuso que, a pesar de que había perdido vista y de que se sentía deprimido por la pérdida de su esposa Alice, Monet pintara un mural para un nuevo estudio. Estos deslumbrantes murales se convirtieron en un monumento a Monet, dedicado dos años antes de su muerte, en la Orangerie de las Tullerías, y alguien los bautizaría como la Capilla Sixtina del impresionismo.

Sin embargo, ningún mural podía ensalzar adecuadamente al Monet impresionista. Su logro no estaba en lo perdurable sino en el momento fugaz. Conquistó el tiempo capturando la luz, el más veloz mensajero de los sentidos. «Te estimo —escribió Clemenceau a Monet— porque tú eres tú y porque me enseñaste a comprender la luz».

El poder de la luz: «el lápiz de la naturaleza»

Con la fotografía, la luz pasó a hacer el trabajo del artista ya que podía captar el momento efímero y conservar la imagen fugitiva. La fuerza más veloz de la naturaleza se convirtió en aliada del artista en una época obsesionada por la rapidez. El arte de la fotografía llevaría consigo dos signos de los tiempos modernos, la instantaneidad y la multiplicidad. La capacidad de difundir una imagen fugaz en

innumerables copias democratizaría el arte visual, tanto para los creadores como para los espectadores. El trabajo de los mejores fotógrafos llegaría a millones de personas.

Para los creadores de imágenes, esta capacidad de hacer una obra pictórica y repetirla de forma idéntica fue tan importante como la prensa de imprimir y los tipos móviles para los creadores de la literatura. Los distintos tipos de grabados, en madera, aguafuerte, etc., y la litografía ofrecieron nuevas oportunidades de difundir información, o desinformación, y trabajos de creación que marcaron un hito. Pero la fotografía, que hacía de cada hombre un artista, era mucho más democrática de lo que jamás se hubiera podido imaginar, según explicaba William Henry Fox Talbot en su *Pencil of Nature* (1844):

Este es el primer trabajo jamás publicado que contiene láminas fotográficas, es decir, láminas o imágenes ejecutadas exclusivamente mediante la luz, sin que el operador hubiera de tener conocimiento alguno de dibujo.

Se han obtenido sujetando simplemente una hoja de papel preparado durante unos minutos (o en ocasiones sólo durante unos segundos) frente al objeto cuya imagen se deseaba captar, utilizando una lente o cristal para reflejar la luz sobre el papel...

Se ha dicho a menudo, hasta convertirse en proverbio, que no hay camino fácil que lleve a la sabiduría. Sin embargo, por muy cierto que esto sea en otros campos, el presente trabajo demuestra de forma irrefutable la existencia de un «camino fácil» en el caso del dibujo, que apenas presenta dificultad. Pronto será frecuentado con toda probabilidad por individuos que, sin haber realizado un dibujo en toda su vida, se sentirán capaces de competir con artistas de renombre y quizá, no pocas veces, superarles en el realismo y fidelidad de sus reproducciones e incluso en el efecto pictórico, puesto que con el procedimiento fotográfico, cuando se ejecuta correctamente, se consiguen efectos de luces y sombras que pueden compararse a los del propio Rembrandt.

Cuando la gente empezó a creer que la fotografía era la imagen de la verdad, la epistemología, ciencia del conocimiento, antaño feudo de los filósofos, iba a convertirse en una rama de la tecnología. La verdad que la fotografía transformaba sería revisada una y otra vez por el cine y la televisión, y por medios técnicos todavía no imaginados, los cuales revisarían por añadidura las leyes que rigen el arte.

La fotografía tiene una larga y pausada historia, llena de comienzos en falso, dudas continuas y momentos de ofuscación. El mismo término «cámara» proviene de la «camera obscura», o habitación oscura, que Leonardo da Vinci describía en sus cuadernos de notas como una cámara sin luz en la que se recibe la imagen real del objeto a través de un pequeño orificio y se proyecta sobre una superficie. Después de que el físico italiano Giambattista della Porta (¿1538?-1615) la describiera en su *Magia natural* (1568), fue utilizada por artistas, dibujantes y magos. En 1727, el químico alemán Johann Heinrich Schulze, experimentando con hojas de papel opaco que introducía en un recipiente con nitrato de plata y cal, descubrió que la luz podía oscurecer el componente de plata y producir imágenes. Pero pasaron varios decenios antes de que este descubrimiento químico se aplicara a la creación de obras pictóricas. Mientras tanto, los artistas se las arreglaban para ofrecer a las prósperas clases medias urbanas retratos de sus familias y de los personajes que admiraban. El retratista trazaba una silueta en un cristal transparente a la que después se le añadían los rasgos del sujeto. La cámara lúcida proyectaba una imagen sobre una superficie plana que el artista después calcaba.

¿No sería posible de alguna forma, proyectando luz sobre una base química sensible, crear imágenes sin necesidad de calcar el dibujo? Una heterogénea raza de investigadores participó en esta búsqueda. Thomas Wedgwood, hijo de un ceramista británico que había empleado la cámara oscura para dibujar casas de campo con las que decorar sus platos, empezó a colaborar con el eminente químico *sir* Humphry Davy (1778-1829). Sus «impresiones solares» utilizaban el efecto de la luz sobre el nitrato de plata para copiar pinturas en cristal. Pero no encontraban la forma de conseguir que las imágenes fueran permanentes. El ingenioso inventor francés Niepce, que había llegado a construir un rudimentario motor de combustión interna, se pasó a la heliografía. En 1816, lograba fijar una imagen obtenida con una cámara utilizando procedimientos químicos. Pero la luz del sol, que oscurecía el componente de plata, producía una imagen en la se invertían las sombras naturales. Niepce se asoció con el pintor Daguerre, que era conocido por sus dioramas ilusionistas de Edimburgo a la luz de la luna y de parajes suizos. Daguerre mejoró la técnica de Niepce en sus «daguerrotipos», imágenes sobre delgadas planchas de plata. Además de ser caras, estas planchas tenían el inconveniente de ser únicas y no poder reproducirse. Dado que se requería un tiempo de exposición largo durante el cual el sujeto debía permanecer inmóvil, los primeros daguerrotipos fueron en su mayoría de edificios. Pero con la aplicación de lentes más potentes y planchas más sensibles, se extendió el uso de los daguerrotipos para realizar retratos. Daguerre había mantenido su método en secreto, y algunos pensaron que su invento era un engaño. Unos pocos creían incluso que «plagiar a la naturaleza haciendo uso de la óptica» podría ser un sacrilegio.

Pero el francés François Arago (1786-1853), eminente investigador en el campo de la óptica, no pensaba lo mismo y encabezó una comisión especial de la Academia Francesa de las Ciencias de París. Después de trabajar con Daguerre en secreto durante seis meses, la comisión recomendó al gobierno que comprara su sistema a cambio de una pensión anual. Los secretos de Daguerre serían entonces revelados. Tras la demostración pública de Arago realizada el 19 de agosto de 1839, «unos días después los comercios de los ópticos se abarrotaron de artistas aficionados deseosos de adquirir un aparato de hacer daguerrotipos, y por todas partes había cámaras ejercitándose frente a los edificios». En Europa, pronto decayó el interés popular por el daguerrotipo cuando se descubrió que era difícil obtener buenas imágenes, y el propio Daguerre volvió a la pintura ilusionista.

La técnica de Daguerre continuó empleándose en Norteamérica. El versátil inventor Samuel F. B. Morse, famoso gracias al telégrafo, que era buen pintor además de inventor de gran imaginación, visitó a Daguerre en París y se convirtió en un entusiasta del daguerrotipo. En septiembre de 1839, realizó un retrato de su mujer y de su hija, quienes tuvieron que posar durante veinte minutos a pleno sol. Los daguerrotipistas ambulantes, como el protagonista de *La casa de los siete tejados* (1851) de Hawthorne y los estudios de daguerrotipia que prosperaban en las ciudades,

nos han dejado un testimonio visual sin precedentes de los norteamericanos de mediados del siglo XIX. Mientras la gente pagaba por ver los dioramas de las cataratas del Niágara, florecían los lujosos estudios de retratos de los daguerrotipistas. Por otro lado, algunos de los más memorables retratos de la guerra de Secesión realizados en el campo de batalla por Mathew Brady eran daguerrotipos.

Aun así, el daguerrotipo nunca habría podido desencadenar la revolución protagonizada por la fotografía en el siglo XX. El largo tiempo de exposición imposibilitaba captar figuras en movimiento o escenas espontáneas. Podían tomarse imágenes de las calles pero había de ser sin tráfico y sin peatones. En un manual de 1840 se explicaba que para captar un motivo de color, con sol intenso, se precisaba un tiempo de exposición de 10 minutos en verano y de 17 en invierno, mientras que con luz más débil se necesitaban 30 minutos en verano y una hora entera en invierno. Incluso cuando se lograron reducir los tiempos de exposición utilizando lentes mejores y planchas de daguerrotipia más sensibles, para realizar un retrato en estudio era necesario que el sujeto permaneciera inmóvil durante un minuto. Y seguía siendo imposible duplicar los daguerrotipos, excepto calcándolos.

Mientras tanto, otros estaban preparando el camino de una revolución gráfica. Sería una revolución democrática, tras la cual todo el mundo podría captar imágenes cotidianas de forma instantánea, y éstas podrían difundirse a millones de personas. Para manejar la cámara no hacía falta tener experiencia ni conocimientos especiales, ni tampoco discreción. Esta sería una época en la que las imágenes no se crearían sino que se tomarían. El poder de la luz y la colaboración de una pequeña máquina obraban el milagro. Ahora todo el mundo podría permitirse el lujo de tener un retrato de familia. Al reflejar la realidad, la fotografía reducía la perspectiva temporal, haciendo que la visión del pasado reciente y del presente fuera más vivida, más universal y más intensa que nunca.

Tres personalidades distintas aportaron sus dotes creativas: el científico, el inventor-industrial y el artista.

De estos personajes, el más versátil y, sin embargo, el que menos reconocimiento tuvo fue William Henry Fox Talbot (1800-1877). Nacido en el seno de una familia adinerada e ilustrada, se dedicó a la fotografía por carecer de cualidades artísticas. Dado que poseía una sutil imaginación científica, su contribución a la fotografía supuso una inyección de sentido común. Pasó de Harrow al Trinity College de Cambridge, donde destacó en el estudio de los clásicos y en las matemáticas. Después del tradicional viaje por Europa que todo joven aristócrata debía realizar, se estableció en la propiedad familiar, cargada de historia, de Lacock Abbey, en Wiltshire, donde prosiguió cultivando sus amplios intereses científicos. Era un lector apasionado de las obras de Goethe y Byron, y a dos de sus hijas les puso el nombre de personajes de las novelas de Scott. El mundo antiguo le fascinaba, por lo que decidió estudiar hebreo. El desciframiento de los jeroglíficos de la Piedra de Rosetta realizado en la década de 1820 por Thomas Young y Jean François Champollion y de

las inscripciones cuneiformes asirías en la década de 1840 supuso para él un gran estímulo. Fue un brillante asiriólogo reconocido por sus traducciones de lenguas antiguas y, al mismo tiempo, destacó como matemático; fue elegido miembro de la Royal Society y recibió la medalla real de la sociedad por sus trabajos sobre integrales elípticas. Poseedor de una imaginación ambiciosa, se sumó al eminente astrónomo *sir* John Herschel y a otros distinguidos contemporáneos suyos en la búsqueda de una visión dinámica unificada de todos los fenómenos físicos. Y profundizando en la nueva teoría de la luz, los problemas de la interacción de la luz y la materia y la teoría de la vibración en la conducta de las moléculas de los gases, sugirió que existía una relación entre las líneas del espectro y la composición química que abrió las puertas al espectroscopio.

Ajeno al trabajo de Daguerre, Talbot se dedicó a la fotografía de forma casual y como aficionado. En diciembre de 1832, diez días después de haber resultado elegido miembro de la Cámara de los Comunes con la nueva *Reform Bill*, se casó con Constance Mundy, que pertenecía a una acomodada familia proveniente de una zona rural y aportó una dote de seis mil libras. Poco podía imaginar que su brillante esposo la convertiría en la primera mujer fotógrafo del mundo. Fue durante su luna de miel, tras atrasarla durante seis meses, cuando Talbot experimentó su epifanía fotográfica:

Uno de los primeros días del mes de octubre de 1833, me estaba entreteniéndome a orillas del lago de Como, en Italia, tomando imágenes con la «camera lucida» de Wollaston o, mejor dicho, intentando tomarlas, pero sin ninguna clase de éxito...

Pensé entonces en probar de nuevo un método que había experimentado muchos años antes. Este método consistía en utilizar una «camera obscura» y proyectar la imagen de los objetos sobre una hoja de papel de calcar transparente colocada en un cristal que se encontraba en el plano focal del instrumento. En este papel, los objetos se ven claramente y pueden calcarse con un lápiz con cierta precisión, aunque no sin dedicarle tiempo y esfuerzo...

Ello me hizo reflexionar sobre la inimitable belleza de las imágenes pintadas por la naturaleza que la lente de cristal de la cámara refleja en el papel: imágenes mágicas, creaciones de un momento, destinadas a desvanecerse tan rápidamente como fueron creadas.

Entonces se me ocurrió una idea... ¡qué cómodo sería si estas imágenes naturales pudieran imprimirse de forma duradera, quedando fijas en el papel!

¿Y por qué no ha de ser posible?, me pregunté.

Talbot pensó que, a pesar de que se sabía que el nitrato de plata era especialmente sensible a la luz, nadie lo había utilizado para captar imágenes naturales. ¿Sería la acción de la luz al crear imágenes rápida o lenta? «Si fuera lenta, mi teoría no probaría más que un sueño filosófico». Al volver a Inglaterra, probó distintos componentes de plata. Aprovechando la intensa luz del verano de 1835 creó una imagen con la cámara oscura en un papel convenientemente humedecido con sólo diez minutos de exposición. Y encontró una forma, todavía bastante imperfecta, de fijar la imagen. Sin embargo, resultaba difícil mantener el instrumento inmóvil y el papel húmedo durante todo el tiempo de exposición.

El hecho de que la luz oscureciera la plata y reprodujera fielmente una imagen haría posible la fotografía. Pero en la imagen fotográfica, a diferencia del

daguerrotipo, las luces y las sombras naturales quedaban invertidas. Esta maldición de los precursores de la fotografía parecía una barrera infranqueable hasta que Talbot, con gran ingenio, encontró una solución sencilla. ¿Por qué no tomar una imagen de una fotografía? Entonces las luces y las sombras se invertirían de nuevo recuperando su estado natural. Esta fue la idea de Talbot, llena de sentido común, que marcaría un hito.

De manera fortuita, Talbot acababa de concebir el proceso en dos etapas de la fotografía moderna. Primero «fijaba» la «fotografía» original en papel, después la enceraba para hacer que el papel fuera transparente y la colocaba sobre otra hoja de papel fotográfico. Al exponerla a la luz del sol, en el papel de debajo se creaba una imagen exactamente igual a la real. Ahora podían hacerse cuantas copias se deseara. Para ello, Talbot inventó su propio papel, al que llamó «calotipo» (del griego *kalos*, hermoso), que exigía un tiempo de exposición mucho menor para que se imprimiera la imagen, aunque ésta era latente y era necesario utilizar ácido gálico para hacerla aparecer. Cuando un amigo de Talbot, *sir* John Herschel, bautizó el original como negativo y la copia como positiva, creó el vocabulario de la fotografía moderna. Por analogía con «telegrafía» (que ya se utilizaba para indicar escritura a distancia), se creó el término «fotografía» (del griego, «escribir con la luz») que fue empleado por primera vez en 1839 por Herschel.

Siguiendo los consejos de su madre, que le había inculcado el ansia de aprender pero no de perseguir la fama, Talbot se había dedicado a experimentar con la fotografía durante una década, y ya en 1835 había conseguido realizar una fotografía. Sin embargo, no se preocupó de anunciar su nuevo sistema ni trató de asegurarse la propiedad de su invento patentándolo. En enero de 1839, se quedó estupefacto al recibir la noticia de que en París un francés, Louis Daguerre, había «inventado» la fotografía y pudo ver con gran pesar «la sensación que provocaba en todo el mundo el primer anuncio de este espléndido descubrimiento».

Esta sensación impulsó a Talbot a revelar sus propios experimentos y logros. El 15 de enero de 1839 mostró su trabajo en la Royal Institution y seis días después entregó a la Royal Society un documento, preparado a toda prisa, sobre su trabajo. Pero llegó tarde a la pugna por la fama. Arago ya había asegurado para Daguerre la gloria de ser el «inventor». Aunque Talbot no había patentado su original «proceso de dibujo fotogénico», el 21 de febrero de 1839, seis meses antes que Daguerre, publicó los pormenores del mismo. En febrero de 1841, Talbot solicitó una patente para un sistema perfeccionado de realizar y reproducir fotografías en papel calotípico. Talbot consideraba que las patentes eran una forma de garantizar una compensación económica a los inventores sin recursos económicos que no tenían la suerte de heredar tierras y propiedades como él, y también, un medio de proporcionar la tecnología necesaria para la expansión de la industria británica. Pero la insistencia legalista en sus derechos sobre las patentes acabó por enturbiar el reconocimiento público hacia su genio inventivo.

Talbot expuso su descubrimiento en su *Pencil of Nature*, libro que marcaría un hito y del que se publicaron trescientos ejemplares en seis entregas elegantemente encuadernadas (1844-1846). Como primer libro jamás ilustrado con fotografías, merece un lugar comparable a la biblia de Gutenberg en la historia de la tipografía.

Disculpándose porque el término «fotografía» era ya demasiado conocido como para definirlo de nuevo, Talbot presentó su «Brief Historical Sketch of the Invention of the Art». Se trataba de veinticuatro fotografías con textos breves donde se mostraban edificios, paisajes, retratos, naturalezas muertas y copias de estatuas y manuscritos, «ejecutadas enteramente mediante el nuevo arte del dibujo fotogénico, sin la ayuda del lápiz del artista». Los diferentes matices de sombras en las fotografías mostraban de qué forma tan irregular la naturaleza utilizaba su lápiz. Cada imagen fotográfica se había «formado en un momento distinto mediante la luz del sol, y en nuestro clima la intensidad de los rayos del sol varía enormemente incluso con un tiempo sereno». Con tiempo nublado, la impresión solar sobre el negativo era menos oscura.

«El experimento de ilustrar libros con fotografías está ahora ante el mundo», exclamó *The Athenaeum*. La fotografía podía «transmitir a las generaciones futuras una imagen del sol del pasado o un recuerdo de la neblina del presente». Talbot recibió la medalla Rumford de la Royal Society por su proceso de calotipia. A pesar de su codiciosa actitud insistiendo en sus derechos sobre las patentes, nunca logró el éxito comercial con la fotografía. Recibió tantas críticas públicas que volvió a sus estudios de historia antigua y filología.

¿Cómo podía ser esta nueva ciencia útil a los artistas? Delacroix, socio fundador de la Sociedad Francesa de Fotografía, recibió con alegría la llegada del daguerrotipo, siendo para el pintor «como un traductor, que nos inicia en los secretos de la naturaleza». En su estudio *Modern Painters*, Ruskin vio en el daguerrotipo una ayuda para que el pintor pudiera «lograr la conciliación de la perspectiva real y aérea y el claroscuro con el esplendor y dignidad del detalle elaborado». La experiencia pública se fue ampliando gracias a fotógrafos valerosos que no se preocupaban de si eran científicos o artistas. Roger Fenton obtuvo un documento de la guerra de Crimea, y Mathew Brady de la guerra de Secesión norteamericana. Pero las limitaciones técnicas que imponían las placas húmedas y la necesidad de ir y venir del cuarto oscuro de campaña sólo permitían obtener retratos, imágenes de edificios destruidos y cuerpos esparcidos en el campo de batalla. La mayor parte de la acción bélica quedaba fuera del alcance del fotógrafo.

En París, un célebre caricaturista y aeronauta, el extravagante «Nadar» (Gaspard Félix Tournachon, 1820-1910), creó su propio panteón fotográfico con retratos de Balzac, Baudelaire, Delacroix, Daumier, Wagner, Rossini y otros. «La fotografía — declaró — es un descubrimiento maravilloso, una ciencia que ha atraído a las mentes más preclaras, un arte que estimula las inteligencias más agudas, y que puede ser practicado por cualquier imbécil... Pero lo que no puede enseñarse es el sentido de la

luz... Es la forma en que la luz cae sobre el rostro lo que el artista debe captar». En la isla de Wight, Julia Margaret Cameron (1815-1879), esposa de un funcionario británico, a los cuarenta y ocho años recibió como regalo de su familia un aparato fotográfico con el que realizó retratos inmejorables de sus famosos huéspedes: Herschel, Tennyson, Carlyle, Darwin, Browning, Longfellow y muchos otros. También utilizó la cámara para realizar fantasías «desenfocadas» al estilo de los pintores prerrafaelitas, ilustraciones para *Idylls of the King* de Tennyson, retratos de niños posando como ángeles o como «Venus reprendiendo a Cupido y quitándole las alas». Entre los mejores y más audaces fotógrafos se contarían mujeres deseosas de aprovechar la oportunidad de mostrar sus aptitudes. Pero, al igual que Julia Cameron, el resto de fotógrafos vacilaban entre ser científicos o artistas, entre el naturalismo y el sentimentalismo.

La nueva libertad del fotógrafo de tomar imágenes naturales, sea ciencia o arte, provenía de un sencillo pero revolucionario avance de la técnica. El agitado proceso de las placas húmedas mantenía al fotógrafo atado a su cuarto oscuro, donde podía preparar y revelar rápidamente sus fotografías. A causa del mucho tiempo de exposición, era necesario utilizar un trípode para mantener la cámara fija y enfocada sobre el sujeto. Además, la cámara de placas húmedas, al igual que el mosquete de carga manual, debía cargarse de nuevo después de cada disparo. Entonces, el fotógrafo tenía que correr al cuarto oscuro a revelar la fotografía antes de diez minutos como máximo, el tiempo que la imagen tardaba en desaparecer. Durante todo un día en el campo, un fotógrafo no podía hacer más de seis placas utilizando el sistema de placas húmedas. El procedimiento de las placas secas permitiría al fotógrafo moverse libremente en el exterior, del mismo modo que los tubos de pintura al óleo habían permitido a los pintores salir a trabajar en plena naturaleza. Un fotógrafo inglés aficionado comenzó a experimentar con las placas secas, y en 1878 ya estaban en el mercado. En veinte años transformaron la fotografía. Ahora el fotógrafo podía tomar tantas imágenes como placas pudiera cargar, y revelarlas tranquilamente en el cuarto oscuro al volver a casa. El tiempo de exposición más corto de las placas secas permitía prescindir del trípode y fotografiar objetos y personas en movimiento en el exterior. Pero fueron las primeras cámaras manuales, llamadas cámaras «espía» porque permitían realizar fotografías sin necesidad del nada discreto trípode, las que abrieron la fotografía al mundo y el mundo a la fotografía. Ahora, un anuncio de una cámara manual explicaba que «una dama podría ir a Broadway y tomar una serie de fotografías sin llamar la atención».

Proliferaron los fotógrafos no profesionales. En vez de perseguir trabajosamente la foto perfecta, los fotógrafos aficionados podían disparar a placer esperando que hubiera alguna buena en la serie. Con el procedimiento de las placas húmedas, el fotógrafo debía preparar las placas en el lugar donde realizaba la fotografía, mientras que con la nueva técnica se simplificaba enormemente la ejecución de las fotografías, ya que la preparación de las placas corría a cargo de los laboratorios profesionales.

Con todo, nada de esto habría ocasionado que todo un país se aficionara a la fotografía de no haber sido por la imaginación práctica y el genio comercial de George Eastman (1854-1932). Hijo de un profesor de caligrafía que había fundado la primera academia de comercio de Rochester, entró a trabajar como contable en un banco tras asistir sólo siete años a la escuela. Como todo fotógrafo aficionado de aquella época, se preparaba sus propias placas húmedas. Cuando tuvo noticia de las nuevas placas secas, enseguida vio sus posibilidades comerciales e inventó y patentó una máquina para preparar las placas. Dejó su trabajo en el banco e invirtió sus ahorros, tres mil dólares, en su negocio y a los veintiséis años iba camino de convertir la fotografía en el pasatiempo nacional norteamericano. Dado que las placas de cristal tenían que cargarse de una en una, Eastman concibió las ventajas de un negativo flexible que pudiera enrollarse como la persiana de una ventana una vez pasado el plano focal. Primero lo probó con papel y después utilizó celuloide. En 1888, sacó al mercado su primera «Kodak», una cámara en forma de caja, de foco fijo, que contenía un carrete con cien negativos. Se vendía a veinticinco dólares, incluido el revelado del primer carrete; el fotógrafo debía enviarla a Rochester, donde se cargaba con una nueva película y se devolvía a su dueño. Al poco tiempo, el fotógrafo recibía sus copias cuidadosamente enmarcadas.

Eastman también estaba dotado para la palabra. Su lema publicitario «Pulse el botón y nosotros haremos el resto» atrajo a miles de fotógrafos aficionados y entró a formar parte de la cultura popular norteamericana. Inventó la palabra «Kodak», con la letra K, explicó, «una letra fuerte, incisiva al principio y al final». Expresaba su esperanza de conseguir un mercado mundial, dado que Kodak podía pronunciarse fácilmente en cualquier lengua que utilizara el alfabeto latino. Un nuevo vocabulario proclamaba el nuevo mundo fotográfico. El término «instantánea», procedente del vocabulario de caza donde «disparo instantáneo» se utilizaba para indicar un disparo realizado sin afinar la puntería, fue aplicado a la fotografía por Herschel y describía ahora las fotografías tomadas con la Kodak, que al principio no tenía visor y se disparaba apuntando simplemente en la dirección del objeto. «La fotografía — afirmaba orgullosamente Eastman— está ahora al alcance de todo ser humano que desee conservar un recuerdo de lo que ve».

Pero ¿era la fotografía arte? «Si no se es capaz de comprender enseguida — declaró George Bernard Shaw en 1901, con su gran habilidad para la exageración— que esto se acabó, que la cámara ha vencido completamente al lápiz y al pincel como instrumento de representación artística, es imposible llegar a ser un verdadero crítico: se es como la mayoría de críticos, un aficionado a la pintura... Algún día la cámara hará todo el trabajo de Velázquez y Peter de Hooghe, con los colores y todo». Esta afirmación no cesó de obsesionar a fotógrafos y críticos. Todo el mundo sabía que el arte tenía que ser difícil. Dado que la fotografía era cada vez más sencilla y universal, ¿cómo podía ser un arte? Los fotógrafos, cuyo arte había sido concebido en un laboratorio químico, envidiaban la mística del estudio del artista.

La respuesta más trascendente a la pregunta que preocupaba a los fotógrafos la dio Alfred Stieglitz (1864-1946). Los fotógrafos que aspiraban a ser artistas, incomprensiblemente, habían imitado a los pintores para proporcionar a la más nueva de las artes gráficas el prestigio de una de las más antiguas. Stieglitz tomó el camino contrario. Defendió que la fotografía era un arte autónomo, y Norteamérica un banco de pruebas.

Aunque Stieglitz estaba orgulloso de ser norteamericano, su educación era prácticamente europea. Nacido en Hoboken en 1864 en el seno de una familia germano-judía, hijo de un próspero comerciante de lanas retirado y de amplia cultura, asistió a las escuelas públicas de Nueva York y al City College. Para ampliar su educación, su padre se trasladó con sus seis hijos a Europa en 1881. En Berlín, Stieglitz estudió ingeniería mecánica en el Politécnico, entabló amistad con pintores y frecuentó el teatro y la ópera. En 1883, cinco años antes de la aparición de la primera Kodak de Eastman, Stieglitz vio una pequeña cámara negra de cajón sobre un trípode en un escaparate de Berlín.

La compré y me la llevé a mi habitación, y empecé a jugar con ella. Me fascinaba; primero fue una pasión, después una obsesión. Estaba predestinado; la cámara me estaba esperando, y me entregué a ella como el músico se entrega al piano o el pintor al lienzo. Descubrí que dominaba los elementos, que podía obrar milagros, que podía hacer cosas que nunca antes se habían hecho. Fui el primer fotógrafo aficionado en Alemania, o, mejor dicho, en todo el mundo. Pero tenía mucho que aprender.

Stieglitz dejó sus estudios de ingeniería por los de fotoquímica, compró otra cámara, adoptó las nuevas técnicas que empleaban placas secas y empezó a experimentar por su cuenta. En su casa, improvisó un cuarto oscuro pegando la puerta a la pared y cubriendo el hueco con una manta. En una de sus tentativas, buscando los límites del nuevo arte, bajó con la cámara al sótano dispuesto a comprobar la premisa de que para hacer fotografías se necesitaba luz solar. Con una rudimentaria lámpara eléctrica y una exposición de veinticuatro horas obtuvo un negativo perfecto.

En Berlín, Stieglitz, que todavía no había cumplido veinte años, empezó su cruzada para que se reconociera la fotografía como un arte comparable a la pintura. Sus propias fotografías, que él mismo juzgaba muy severamente, eran su mejor argumento. En 1890, cuando regresó a Estados Unidos, había hallado el derrotero por el que transcurriría toda su vida. Como «revolucionario de nacimiento» que era, había encontrado en la fotografía un laboratorio ideal.

Nunca había dibujado, ni pintado, ni asistido a clases de arte; nunca había deseado dibujar, ni tampoco lo había intentado; nunca soñé que pudiera llegar a ser un artista, no sabía nada de todo esto cuando empecé a hacer fotografías... Llegué a la fotografía sin ninguna clase de prejuicio, me aficioné enseguida, con gran pasión... No había ningún camino trazado, ni «mundo artístico» en la fotografía. Empecé desde abajo, desde lo más elemental, y desarrollé mis propios métodos e ideas prácticamente desde el principio

...

En 1892-1893 hizo sus primeras fotografías clásicas de Nueva York en invierno, «Los caballos de tiro en la estación» e «Invierno en la Quinta Avenida», que

figurarían entre sus obras más célebres. Muy pronto marcaría un hito con las primeras fotografías obtenidas bajo la lluvia, la nieve y de noche. Entre ellas, su fotografía del nuevo edificio Flatiron en medio de una fuerte tormenta de nieve ensalzaba el rascacielos como «la proa de un gigantesco buque transatlántico, una imagen de la nueva Norteamérica que se estaba construyendo».

En un primer momento, la cámara manual le pareció una amenaza para el arte de la fotografía. «Tiene gracia ver a la mayoría de usuarios de cámaras manuales gastar cientos de placas atropelladamente sin saber muy bien cuál va a ser el resultado». Pero en 1897 aplaudió sus nuevas posibilidades. Al principio, se oponía a los premios que se otorgaban en los concursos fotográficos, pero empezó a presentar sus propias obras y en 1910 había ganado ya más de 150. Fue clasificado como un exponente de la «fotografía pura», que significaba que en ella no había retoques ni sombreados sino que se realizaba «trabajando al aire libre, con exposiciones rápidas, dejando que los modelos posaran espontáneamente y confiando en medios exclusivamente fotográficos para obtener buenos resultados».

Dado que no se encontraba a gusto en las organizaciones de otras personas, en 1902 fundó su propio grupo, al que llamó Photo-Secession, en honor a los pintores secesionistas alemanes que se habían rebelado contra el arte académico cuando los cuadros del artista noruego Edvard Munch (1863-1944) fueron rechazados en una exposición de Berlín (1892). Animado por su amigo Edward Steichen, en 1905 abrió la galería Little Galleries of the Photo-Secession en el número 291 de la Quinta Avenida. Tres salas, la mayor de las cuales sólo tenía veinticinco metros cuadrados, que Stieglitz utilizaba como escaparate de todo aquello que fuera nuevo en las artes visuales. Muy pronto se convertiría en un profeta del arte moderno en Norteamérica. A lo largo de los cinco años anteriores a la célebre *Armory Show* de 1913, Stieglitz dio a conocer a los norteamericanos las obras de Rodin, Cézanne, Matisse, Brancusi, Braque y Picasso. También expuso esculturas africanas y organizó exposiciones de pintores norteamericanos vivos: John Marin, Marsden Hartley, Max Weber, Arthur Dove y Georgia O’Keeffe. Sus colegas fotógrafos protestaron tímidamente por su entusiasmo por la pintura moderna, pero él defendió el «291» como un «laboratorio, un centro experimental».

Le produjo especial satisfacción que Picasso, que entonces estaba pintando sus *Demoiselles d’Avignon*, elogiara su fotografía («El entrepuente»), que había hecho en un momento de inspiración durante un viaje transoceánico en 1907. Realizada espontáneamente, se convirtió en la fotografía favorita del propio Stieglitz, «una representación de formas en las que subyacía el amor que sentía por la vida». De niño, le había gustado leer crónicas de la Revolución norteamericana, si bien George Washington era demasiado serio para su gusto. Prefería a Nathanael Greene, «quien hacía que los ingleses le siguieran, para retirarse a continuación. De forma que los ingleses, sin saberlo, perdían terreno... mientras que Green lo ganaba al retirarse. Su estrategia tenía sentido del humor».

Cuando se inauguró la exposición *Armory Show*, animó a todo el mundo a que fuera a ver «la primera gran clínica para revitalizar el arte». Al mismo tiempo, en el «291» expuso sus propias fotografías en un esfuerzo por mostrar aquello que la pintura no era. Años atrás, en Berlín, sus amigos pintores bromeaban diciéndole: «Esto no es arte, por descontado, pero nos gustaría pintar de la forma en que fotografías». Y Stieglitz respondía muy serio: «No entiendo nada de arte, pero por algún motivo nunca he deseado hacer fotografías de la forma en que pintáis vuestros cuadros». Stieglitz proclamó que la fotografía y la pintura eran artes autónomas, realizando 175 exposiciones en el «291» (1905-1917), en The Intimate Gallery y en An American Place (1929-1946). Además, divulgó su credo fotográfico en sus *Camera Notes* y en los cincuenta números de *Camera Work* (1902-1917).

Las dos artes, fotografía y pintura, se encontraron en 1924 cuando Stieglitz, que entonces tenía sesenta años de edad, se casó con Georgia O’Keeffe, de treinta y siete. La pintora se convirtió en el tema de una de sus obras maestras. «Pretender que un retrato —explicaba— sea el retrato completo de una persona es tan absurdo como pretender condensar una película en un solo fotograma». De modo que su «retrato compuesto» de Georgia O’Keeffe, hecho a lo largo de varios años, contenía más de cuatrocientas fotografías, «cabezas, orejas, dedos de los pies, manos, torsos», mostrando toda clase de expresiones sobre diversos fondos. «Para mí, fotografiar —decía Stieglitz— es hacer el amor». Pero Stieglitz no limitó sus actos amorosos a la cámara. Tuvo una turbulenta vida amorosa, que no se limitó a su relación con Georgia O’Keeffe.

Stieglitz realizó sus otras grandes series, unas cuatrocientas fotografías de nubes, como respuesta a dos comentarios que le molestaron especialmente. Tal como él mismo explicaba en 1923, un amigo suyo había escrito que gran parte del vigor de las fotografías de Stieglitz provenía del influjo que ejercía sobre sus modelos. Por otro lado, su cuñado le preguntó cómo era posible que una persona tan musical como él pudiera pasar sin un piano. Stieglitz respondió a ambos comentarios al mismo tiempo.

Finalmente iba a hacer algo que tenía en mente desde hacía años. Realizaría una serie de fotografías de nubes. Le conté a Georgia O’Keeffe mi proyecto. Quería fotografiar nubes para averiguar qué era lo que había aprendido en 40 años de dedicación a la fotografía. Mostrar, a través de las nubes, mi filosofía de la vida; mostrar que mis fotografías no le debían nada al tema que aparecía en ellas: nada de árboles, rostros o interiores singulares, nada de privilegios especiales; las nubes eran iguales para todos, libres, y todavía no estaban sujetas a impuestos.

Empezó con una muestra, a la que llamó «Música, una secuencia de diez fotografías de nubes», que tenía reminiscencias de las series de Monet. Y se mostró encantado cuando el compositor Ernest Bloch (1880-1959) exclamó al verlas: «¡Música!», y se inspiró en ellas para componer una sinfonía.

Se daba por descontado que las fotografías de Stieglitz debían hablar por sí mismas. Pero ante la necesidad de una teoría, concibió una pretenciosa y no del todo

inteligible doctrina de «equivalentes». «El hecho de que todas las cosas verdaderas son iguales entre sí es la única democracia que reconozco». «Todas las experiencias de la vida son una sola... Mis fotografías de nubes, mis “Cantos del cielo”, son equivalentes de mi experiencia vital».

A pesar de esta vaga filosofía homogeneizante, Stieglitz disfrutó y se deleitó con la distinción entre pintura y fotografía. Sus fotografías fueron algunas de las primeras que se exhibieron en los grandes museos de arte de Boston, Nueva York y Washington. Stieglitz advirtió una fructífera antítesis. La cámara podía liberar a los pintores de la necesidad tradicional de representar fielmente la realidad. La pintura moderna podía, debía ser y sería la «antifotografía». Al mismo tiempo, la fotografía debía tener personalidad propia. «Mi ideal —escribió con motivo de la exposición de sus obras en 1921— es lograr la capacidad de reproducir innumerables copias de cada negativo, todas ellas sugestivamente vivas y sin embargo iguales e imposibles de distinguir, y distribuir las a un precio no superior al de una revista o periódico... Nací en Hoboken. Soy norteamericano. La fotografía es mi pasión; la búsqueda de la verdad, mi obsesión».

El mérito singular de la fotografía, insistía Stieglitz, era que podía registrar el mundo directamente. Como señaló Paul Strand, lo que le interesaba no eran los fotógrafos sino la fotografía, una forma de describir el mundo libre de inhibiciones académicas. El hombre creador ahora trabajaba en un nuevo limbo de máquinas. El fotógrafo debía respetar a la máquina, que era su cámara, e intentar convertirla en un pincel o un lápiz. «Si la humanidad pudiera extender su concepto de fraternidad entre las personas a la relación entre hombre y máquina, viviríamos en un mundo mucho mejor».

El ascenso del rascacielos

La siguiente creación de la arquitectura occidental fue nuevamente producto de la colaboración del hombre con la máquina. Durante siglos, la arquitectura occidental había estado dominada únicamente por dos estilos: el grecorromano heredado de la época clásica, y el gótico de la Edad Media. La época moderna traería otro, producto de la unión de la arquitectura y la ingeniería, de la «poesía y la prosa» del arte de construir, que permitiría a los creadores jugar con el espacio ascendente. Se originaría en el corazón de Norteamérica y sería algo más que un estilo; un diseño de un nuevo tipo de edificio. El estilo grecorromano imitaba los templos; el gótico, las iglesias. El rascacielos se creó para construir el edificio de oficinas de gran altura. Mucho más alto que el resto de construcciones, añadiría una nueva escala y una nueva dimensión a las creaciones arquitectónicas del hombre. No estaba dedicado a los dioses, ni tampoco a Dios, sino simplemente a las alturas. Antes de construir los rascacielos, el paisaje de las ciudades norteamericanas estaba dominado por las torres de las iglesias. En el bajo Broadway, en Nueva York, el edificio más alto en 1880 era la torre de la

Trinity Church.

Chicago iba a ser la cuna, la Atenas o el Saint-Denis, de la arquitectura que llevaría a los hombres de negocios a las alturas, desde donde podrían mirar hacia abajo y ver los campanarios de las iglesias. Chicago fue por sí sola un fenómeno, por la intensidad, rapidez y magnitud de su crecimiento. En 1833, la ciudad apenas había llegado a los 150 habitantes necesarios para constituirse oficialmente; quince años más tarde, la población ascendía a 20 000 habitantes y en 1870 era de más de 300.000. En 1890, 1 100 000 almas la convertían en la segunda ciudad del país. Un novelista de Chicago declaró que era «la única gran ciudad en el mundo a la que todos sus ciudadanos han venido con la intención declarada de ganar dinero». «La ciudad rayo» prosperó y creció con las idas y venidas de la gente y con el producto de su trabajo.

Punto de partida y de llegada de todos los transportes conocidos en la época, situada en el extremo norte de un canal que conectaba los grandes lagos con el río Mississippi, Chicago controlaba la mayor red de vías fluviales navegables del mundo, que los barcos a vapor hicieron más transitable que nunca. De Chicago partía un tendido de líneas férreas que llegaba a las costas del Atlántico, el Pacífico y el Golfo. Centro de reunión, elaboración y distribución de los productos de una nación continental y agrícola en ciernes, Chicago fue durante un siglo la capital mundial de la ganadería y de conservas cárnicas. Ya antes de la guerra de Secesión, la necesidad de disponer de edificios que pudieran construirse con rapidez, desmontarse fácilmente y transportarse sin problemas había originado una curiosa novedad arquitectónica. Las criticadas casas de madera prefabricadas, también llamadas de «estructura-globo», sustituían paulatinamente al pesado armazón tradicional de caja y espiga con ligeros tablones sujetos con clavos. Algunas voces objetaron que estas endebles construcciones no resistirían el primer azote de viento. Pero en esta comunidad que contaba con pocos carpinteros hábiles y donde no había gremios fuertes una nueva tecnología ganó la batalla. La casa prefabricada albergaría a millones de norteamericanos en las ciudades y barrios que iban a crearse.

Mientras tanto, en la mayor ciudad del país, Nueva York, existía la necesidad urgente de construir oficinas para los crecientes imperios financieros que tenían su sede en la ciudad. En los decenios de 1880 y 1890, los primeros edificios altos todavía encajaban en el paisaje de la ciudad. No fue hasta 1892 cuando un edificio no religioso, el Pulitzer, de 93 metros de altura, sobrepasó a la Trinity Church (86 metros). Con el fin de lograr una administración centralizada de los negocios y hacer que las empresas que tenían negocios comunes estuvieran cerca unas de otras, los constructores de Nueva York empezaron a construir en sentido ascendente. Se hicieron necesarios los ascensores, si bien al principio la gente no quería utilizarlos por miedo a que cayeran. El ingenioso industrial Elisha Graves Otis (1811-1861), que había trabajado en una fábrica de armazones para camas, inventó un dispositivo de seguridad que evitaba que el ascensor cayera en caso de que se rompiera el cable que

lo sujetaba. Estableció su fábrica en Yonkers y en 1861 patentó y empezó a fabricar el ascensor a vapor, logrando de este modo que los edificios altos fueran más prácticos. En un principio, estas «vías férreas verticales» se utilizaron principalmente en los hoteles. Fueron el anónimo mecanismo de ingeniería que hizo posible el perfil urbano moderno.

A la vez que adoptaban los nuevos ascensores, los arquitectos de Nueva York seguían utilizando los materiales tradicionales de la misma forma que los habían empleado siempre. El que se considera como el primer edificio de oficinas elevado se construyó entre 1868 y 1870 en el número 120 de Broadway. Aunque alcanzaba una altura de 40 metros, sólo tenía cinco plantas hábiles. A excepción de su altura, no había nada nuevo en su construcción, que era obra de manipostería con ladrillos y vigas de hierro fundido en el interior. El miedo al fuego, que podría provocar que el armazón de metal afectado se torciera y se derrumbara, determinó que no se utilizaran armazones contruidos exclusivamente con hierro. Pero las nuevas técnicas de proteger los armazones metálicos contra el fuego, revistiéndolos de cerámica ignífuga, así como la mayor rapidez y seguridad de los ascensores, permitieron construir más edificios elevados en los cinco años siguientes. El edificio de la Western Union alcanzó 70 metros de altura; el edificio del Tribune, 80. A pesar de su altura poco común, seguían descansando en muros de manipostería con particiones y vigas de hierro fundido.

Sin embargo, la obra de manipostería no era adecuada para los edificios de gran altura. Los muros exteriores tenían que ser más gruesos en la base para soportar el gran peso de la manipostería y el peso cada vez mayor de las vigas y suelos a medida que se añadían pisos. Por ello, los muros de los primeros pisos de un edificio de estas características debían ser como los de una fortaleza medieval. Antes de que existiera la iluminación eléctrica, que no se utilizó hasta el decenio de 1880, la iluminación representaba también un problema. Las ventanas que podían abrirse en estas construcciones se asemejaban más a las saeteras de una fortaleza que a una abertura para que penetrara la luz del sol, mientras que los gruesos muros mermaban el espacio más apropiado para dedicarlo a superficie comercial y de oficinas.

Para levantar el rascacielos moderno, era necesario otro tipo de construcción. No iba a ser en Nueva York donde se hiciera realidad. Con dos siglos de historia en el momento de la guerra de Secesión, era antigua según los parámetros norteamericanos, y había acumulado un gran número de normas sobre edificación. Sus arquitectos, influidos por la tradición académica de la escuela de Beaux-Arts, concebían monumentos para superar a sus colegas franceses o británicos. Por el contrario, Chicago era una ciudad joven, donde continuamente llegaban nuevos pobladores. Allí, en 1880 la edad media de los arquitectos en activo dedicados a diseñar grandes edificios era sólo de 30 años. La mayor parte de las veces se trataba de ingenieros en vez de arquitectos. Con pocas excepciones, no estaban contaminados por la tradición de la escuela de Beaux-Arts, y estaban en condiciones de crear

nuevas estructuras para satisfacer las nuevas necesidades, la más acuciante de las cuales era crear espacio, en la congestionada ciudad, para albergar oficinas para la empresa norteamericana en expansión.

A estas ventajas que ofrecía Chicago, la inescrutable providencia añadió un incentivo traumático, una de las grandes catástrofes de la época moderna. A diferencia de lo que había sido norma en el Viejo Mundo, en Norteamérica no había sido necesario que ocurrieran grandes catástrofes —terremotos, inundaciones e invasiones— que fomentaran la innovación. Pero el incendio de Chicago que tuvo lugar entre el 8 y el 10 de octubre de 1871 destruyó en dos días gran parte de las construcciones de los últimos cuarenta años. La ciudad se había construido sin pensar en el peligro de un incendio. Incluso las aceras eran de madera de pino. La causa del gran incendio de Chicago sigue sin conocerse, pero según se cuenta lo originó una vaca propiedad de una tal señora O’Leary al derribar un farol. Entre las nueve de la noche del domingo 8 de octubre y las diez y media de la noche siguiente se quemaron 10 kilómetros cuadrados en el centro de la ciudad. A pesar de que sólo se confirmó el fallecimiento de trescientas personas, se quemaron dieciocho mil edificios y cien mil personas quedaron sin hogar. Los moralistas locales, comparándolo a la antigua destrucción de Babilonia, Troya y Roma, lo llamaron el apocalipsis moderno. «Hombres de recto criterio —informó Frederick Law Olmsted desde el lugar de los hechos— han afirmado... que el mundo se estaba quemando». En realidad, el incendio catastrófico ofreció a los arquitectos norteamericanos una oportunidad como la que aprovechó Nerón en la Roma antigua.

El ave fénix se convertiría en el símbolo perfecto de la ciudad, dado que una nueva Chicago resurgiría rápidamente de sus cenizas. «Era muy estimulante y sugerente —declaró un visitante sólo cinco meses después— salir cada mañana y ver un magnífico muro de sólida mampostería, ¡en el que no se había reparado antes!... el ir y venir constante de los vehículos por las calles, como coches de bomberos empeñados en salvar una ciudad de la destrucción; y en el fondo su misión tenía la misma importancia, ¡la construcción de lo nuevo, dado que lo antiguo no podía salvarse!». Se dijo que la rapidez y magnitud de la catástrofe eran una prueba más de la singularidad de la ciudad. Como los colonos de Plymouth Rock, encontraron nuevas razones para considerar a Chicago como el arquetipo de la ciudad norteamericana. En un mes se construyeron cinco mil casas, y los precios del mercado inmobiliario subieron por encima del nivel en el que estaban antes del incendio. La situación era idónea para que la construcción y la creación arquitectónica conocieran un auge sin precedentes.

Chicago, la nueva ciudad del Nuevo Mundo, se había convertido a la fuerza en el escenario de la primera renovación urbana de Norteamérica, y, además, a gran escala. Los ingenieros-arquitectos, constructores de puentes de hierro, estaban dispuestos a emprender nuevas empresas. La construcción con armazones de acero, el elemento adicional necesario para crear el rascacielos, se desarrolló en Chicago durante los

doce años posteriores al incendio. Esta «construcción en forma de jaula» presentaba ventajas esenciales evidentes respecto a la obra de mampostería. El armazón de acero que tenía que soportar el peso de un edificio de gran altura no tenía que ser más ancho en la base, con lo cual quedaba libre una superficie mayor de gran valor en la planta baja. Un edificio de once pisos construido con los métodos tradicionales precisaba de unas paredes maestras en la base que dejaban un espacio neto de 5 metros de anchura. El armazón de acero dejaba libre toda la superficie en el interior del edificio, no importa cuál fuera su altura, y al mismo tiempo permitía abrir grandes ventanas en los muros por las que podría entrar la luz natural.

El primer edificio diseñado verdaderamente como un rascacielos («construcción en forma de jaula»), el edificio de la Home Insurance Company, se construyó en Chicago (1884-1885) y su autor fue William LeBaron Jenney (1832-1907). El mayor Jenney, padre del rascacielos, era natural de Nueva Inglaterra; a los diecisiete años se embarcó en uno de los balleneros de su padre que doblaban el cabo de Hornos para participar en la carrera del oro en California en 1849. Después de estudiar ingeniería durante tres años en la Lawrence Scientific School y arte y arquitectura durante dieciocho meses en París, trabajó como ingeniero en la construcción del ferrocarril transpacífico y después, durante la guerra de Secesión, sirvió como ingeniero a las órdenes del general Sherman. Acabada la guerra, se estableció en Chicago. El proyecto que marcaría un hito fue el encargo de diseñar un edificio a prueba de incendios para la Home Insurance Company con el mayor número posible de oficinas, que debían ser pequeñas y bien iluminadas. Una anécdota que se contaba acerca del constructor de este edificio nos ayudará a comprender las virtudes sencillas de la construcción en forma de «jaula». Parece ser que una noche, cuando Jenney llegó a casa desanimado por no encontrar una solución a su problema, su mujer estaba leyendo un libro bastante voluminoso. Casualmente, al cerrarlo lo dejó sobre la jaula de pájaros que tenía a su lado. De repente, Jenney, en un arrebato de inspiración, comprendió que si la débil estructura de alambre de la jaula podía soportar un libro pesado, una jaula metálica similar podría soportar el peso de un edificio de gran altura. Al idear la construcción mediante armazones de acero inauguró la era del rascacielos.

El edificio de nueve plantas de la Home Insurance Company se terminó en 1885 y demostró que un armazón de acero podía soportar el peso de una construcción de gran altura. Los arquitectos habían temido que en caso de incendio los índices de dilatación distintos del hierro y la mampostería podrían provocar que el metal se combara y agrietara esta última. Jenney había pensado en utilizar pilares de granito de gran peso para que soportaran parte de la carga de la estructura, que estaría formada por columnas de hierro fundido. Antes de que le entregaran las columnas de hierro, la Carnegie-Phipps Steel Company perfeccionó un sistema para laminar columnas de acero. Jenney sustituyó el hierro fundido por el acero a partir del sexto piso. Así, finalmente, se incorporaba el acero en la construcción de los edificios,

quince años después de haber sido utilizado en Norteamérica en la construcción de un puente. El poco peso del acero en relación con la manipostería que debía soportar el peso del edificio, junto con los nuevos procesos de remachado, permitió abrir el edificio a la luz del sol y aumentar enormemente la altura. La mayor resistencia de las columnas de acero permitió aumentar la distancia entre las columnas en el interior del edificio, lo que ofrecía mayor libertad a la hora de realizar las divisiones, que ahora podían modificarse sin dificultad. Las construcciones con armazones de acero en las que las paredes externas no debían soportar peso alguno permitirían con el tiempo utilizar cada vez con mayor profusión el cristal. Los armazones de acero no sólo crearon una nueva demanda de acero, sino que además permitían que la imaginación del arquitecto se proyectara también en el espacio ascendente. Ahora, el límite era el cielo.

No era la primera vez que Norteamérica aportaba nuevos materiales a la arquitectura. El polifacético relojero James Bogardus (1800-1874) mejoró las piezas que daban las campanadas en los relojes, ideó nuevas máquinas para efectuar grabados y un lápiz metálico que estaba «siempre afilado». En Italia, en 1840, «al contemplar las extraordinarias muestras arquitectónicas de la Antigüedad», concibió la idea de reproducirlas en la época moderna utilizando hierro fundido. Su fábrica de cinco pisos (1850) se consideraba el primer edificio construido enteramente con hierro fundido. Patentó su «Perfeccionamiento de los métodos de construcción de edificios de hierro» (1850) y construyó edificios enteros, incluidos los armazones, suelos y pilares, de hierro fundido. Estos edificios podían levantarse rápidamente en cualquier época del año recurriendo a «obreros totalmente inexpertos», y desmontarse y trasladarse fácilmente. Además, permitían construir paredes más delgadas, «columnas estriadas y capiteles corintios, grabados de lo más elaborado y diseños de lo más exquisito» con costes muy bajos. Todo ello «tendería en gran medida a elevar el gusto de la gente por la belleza y a purificar y gratificar una de las mejores cualidades de la mente humana». Los edificios de hierro fundido de Bogardus nunca llegaron a tener éxito, pero su concepto era profético. Es muy posible que Jenney conociera su torre de 53 metros de altura construida en 1855 para la McCullough Shot and Lead Company en Nueva York, con un armazón octogonal de hierro fundido en el que se apoyaba el edificio y con paredes que no soportaban peso.

Una vez que Jenney mostró que era posible, muchos otros le siguieron. Chicago se convirtió en un museo viviente de la nueva arquitectura norteamericana y en un foro para sus profetas. De todos ellos, el más elocuente fue Louis Henri Sullivan (1856-1924). Hijo de un profesor de danza que había emigrado de Irlanda, nació en Boston y allí se educó en la escuela pública. A los trece años, impresionado por el hecho de que cualquiera podía idear la construcción de un edificio, decidió ser arquitecto. A los dieciséis comenzó los estudios de arquitectura en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), donde aprendió a dibujar y donde le mostraron los órdenes clásicos «en una especie de embrollo de teología de la arquitectura». Al cabo

de un año no pudo soportarlo más y lo dejó. En Nueva York conoció al famoso Richard Morris Hunt, quien le recomendó que si quería ser arquitecto se trasladara a París. Encontró un empleo en un estudio de arquitectos de Filadelfia. Cuando perdió el trabajo a causa de la desastrosa crisis de 1873, volvió con su padre que estaba en Chicago, adonde llegó, con diecisiete años, la víspera de la festividad de Acción de Gracias, un mes después del incendio. Halló una ciudad en cenizas, donde los arquitectos recibían miles de encargos. Más adelante contaría, pletórico, sus impresiones:

Louis lo encontraba todo magnífico y salvaje: una farsa cruel, de una crudeza embriagadora, que ofrecía la sensación de que había grandes cosas por hacer... Las aceras de madera elevadas en la zona de oficinas con escalones a ambos extremos de la calle tenían un aspecto lamentable y grotesco; pero cuando Louis supo que ello era porque la ciudad había tomado la decisión de levantarse un metro más sobre el barro, tuvo la sensación de que esa decisión demostraba una gran valentía, que la idea era extraordinaria y que aquí debía haber grandes hombres. Las aceras destrozadas se convertían ahora en un símbolo de la valentía de estos hombres... las habían derribado apresuradamente y se amontonaban aquí y allá hundidas en el barro. La mayor parte de los edificios estaban también en pésimas condiciones... Pero en lugar de cundir el pánico, había una euforia y una vitalidad tales que se moría de ganas de participar.

El joven Louis encontró trabajo con el afectuoso y generoso mayor Jenney, que llevaba sólo cinco años en la práctica de la profesión. «El mayor era un caballero culto y poco ceremonioso pero no un arquitecto, excepto en el nombre. Su verdadera profesión era la de ingeniero».

Siguiendo el consejo de Hunt, después de seis meses su inquietud le llevó a la École des Beaux-Arts de París. Para prepararse para el riguroso examen de ingreso disponía de seis semanas, durante las cuales estudió dieciocho horas diarias (descontando una hora que dedicaba a hacer ejercicio en el gimnasio), tuvo tres profesores distintos de francés y un profesor de matemáticas y se dedicó a leer con profusión libros de historia. Superó con brillantez las pruebas escritas, de dibujo y orales, que se prolongaron durante tres semanas. Para recuperarse de la tensión del examen marchó a Italia. El punto álgido del viaje fueron los dos días que pasó en la Capilla Sixtina en Roma, donde, a los dieciocho años, descubrió a Miguel Ángel, que sería su ideal durante toda su vida. «Aquí Louis se comunicó en silencio con un superhombre. Pudo sentir y ver un gran espíritu libre y llenarse de callada admiración... Aquí estaba el poder que había visto en las montañas, en las praderas, en el cielo abierto, en los grandes lagos extendiéndose hacia el horizonte, aquí estaba el poder de los bosques vírgenes».

En la escuela de Beaux-Arts, al igual que en el MIT, las cuestiones planteadas a los alumnos eran exclusivamente académicas, sin ningún contacto con la realidad. La historia de la arquitectura que se enseñaba se basaba en conceptos abstractos llamados «estilos». Pero Sullivan consideraba que la arquitectura «no era simplemente una sucesión de acontecimientos separados en el tiempo y en el espacio, sino una corriente continua sin final, que brotaba del inagotable caudal de la imaginación humana aguzada por sus necesidades cambiantes». Y ello era un

elemento clave del principio «tan amplio que no admitía excepción», que se convertiría para él en el «santo grial» de la arquitectura.

Después de un año en París aproximadamente, Sullivan volvió a Chicago en 1875 a buscar trabajo como arquitecto. Fascinado por el gran puente sobre el Mississippi que James B. Eads (1820-1887) había terminado poco tiempo antes (1867-1874) en San Luis, durante su tiempo libre se dedicó a leer sobre cuestiones de ingeniería y pronto descubrió a ingenieros que despertaron su admiración. Cuando se incorporó a la firma Dankmar Adler en 1879, que pasaría a llamarse Adler and Sullivan en 1881, el problema arquitectónico urgente que había que resolver en la ciudad congestionada era cómo procurar luz a las oficinas y construir edificios más altos. Los avances científicos de Spencer, Huxley y Tyndall acrecentaban el rechazo de Sullivan hacia una arquitectura basada en estilos históricos.

La búsqueda de una arquitectura norteamericana había encontrado una voz profética con medio siglo de anticipación a la de Sullivan. El escultor de Nueva Inglaterra Horatio Greenough (1805-1852) había escandalizado a los patriotas con una estatua gigantesca de George Washington semidesnudo, vestido de soldado romano; sin embargo, su defensa de una «arquitectura norteamericana» (1843) fue muy bien acogida por Emerson y otros. Greenough se atrevía a burlarse de Thomas Jefferson por haber utilizado un templo romano como modelo para construir una mansión norteamericana. Incluso cuando se estaba construyendo el monumento a Washington criticó la «palpable ridiculez» del diseño original, «la unión antinatural de un monumento egipcio —tanto si es gigantesco, y creo que así es, como fálico, tal como afirma un crítico de Boston— con una construcción griega o que contiene elementos griegos».

Louis Sullivan iba a ser el portavoz y el paradigma de un estilo de arquitectura norteamericana. Los arquitectos profesionales de su época, fieles sucesores de Vitrubio y de Suger, eran blanco fácil para este Walt Whitman del arte de la construcción:

Estáis enfermos. Deliráis. No estamos ante un templo romano levantado por una abigarrada multitud de duendes albañiles, criaturas fantásticas creadas por vuestra fértil imaginación; se trata de un banco; un banco norteamericano normal y corriente, para uso diario, lleno de vil metal y otras cosas viles. Lo conozco perfectamente, he leído noticias sobre él en la prensa, lo he visto construir, conozco al presidente... El templo romano no puede existir en la calle Monroe, Chicago (EE. UU.), del mismo modo que tampoco existe la civilización romana aquí. Una construcción así debe ser necesariamente una imitación, una edificación irreal... Mas Roma no es Norteamérica, nunca fue Norteamérica ni puede serlo. Roma era Roma; Norteamérica es, y será, Norteamérica. El arquitecto debería saberlo sin que nadie se lo dijera, y sospecho que lo sabe muy bien cuando no piensa en el dinero.

El breve artículo de Sullivan, «The Tall Office Building Artistically Considered», publicado en el *Lippincott's Magazine* (marzo de 1896) se convirtió en el manifiesto de un tipo de arquitectura moderna norteamericana. No se trataba de los diez mandamientos de Vitrubio para los arquitectos modernos sino de una defensa elocuente de lo que ya podía verse en los primeros rascacielos norteamericanos. El

término «rascacielos» ya había entrado a formar parte del lenguaje norteamericano en un artículo del *Chicago Tribune* (13 de enero de 1889) titulado «Chicago's Skyscrapers» que describía este nuevo tipo de edificio alto.

«Los arquitectos de esta tierra y de esta generación —rezaba el artículo de Sullivan— se enfrentan a algo nuevo bajo el sol, a saber: la evolución e integración de las condiciones sociales de una forma tal que exige levantar edificios de oficinas de gran altura». En la planta baja debe haber «una entrada principal que llame la atención de los transeúntes», y lugar para comercios y bancos; en la planta inferior, los servicios de luz y calefacción; y en el ático, un lugar para la maquinaria del sistema de ventilación. Partiendo de la planta baja tenía que alzarse «un número indeterminado de pisos de oficinas contruidos unos sobre otros, cada uno igual al anterior, y cada oficina igual a todas las demás, como celdas de un panal, nada más que simples compartimientos... Nosotros las hacemos todas iguales no por un motivo particular sino porque son así, todas iguales». Los edificios altos de Nueva York y Chicago se habían cubierto de ornamentos importados —arquitribes clásicos, ventanas góticas y gárgolas—, que no guardaban ninguna relación con la estructura moderna.

A su empirismo terrenal, Sullivan añadió «la voz imperativa de la emoción». «Nos preguntan cuál es la principal característica del edificio de oficinas alto. Y contestamos enseguida, su altura. Esta altura es para la naturaleza del artista el aspecto que causa mayor emoción, como la música que brota de los tubos sonoros de un órgano... Debe ser alto, todo él». Sullivan, que no destacaba precisamente por su modestia, convirtió su fórmula inicial para el rascacielos en una ley universal.

Tanto si se trata de una imponente águila en pleno vuelo como de una flor abierta en un manzano, un esforzado caballo de tiro, un elegante cisne, un frondoso roble, un arroyo sinuoso o unas nubes pasajeras, la forma siempre se adapta a la función, y ello constituye una ley. Si no varía la función tampoco varía la forma. Las rocas de granito, las colinas eternas, permanecen inmutables. El relámpago vive, toma forma y muere en un instante.

En su prolijo manifiesto sobre el funcionalismo, al estilo de Whitman, Sullivan exhortaba a los arquitectos norteamericanos a «cesar en sus esfuerzos y balbuceos, maniatados y jactanciosos, bajo la protección de una escuela extranjera» y a producir un arte democrático «que perdure, que sea del pueblo y para el pueblo, y hecho por el pueblo». Pero el arquitecto del futuro se vería atraído por «el arte de cubrir una cosa con otra para imitar una tercera; lo cual, aunque legítimo, no es deseable».

Los primeros rascacielos supusieron una molestia para los habitantes de la ciudad, porque tapaban la luz del sol y la vista del cielo. El edificio de la Equitable Life se terminó de construir en 1915 en Nueva York, en el 120 de Broadway, ocupaba toda una manzana y se alzaba sin escalonamiento alguno hasta el piso treinta y nueve. Sus 400 000 metros cuadrados de espacio en alquiler lo convertían en el mayor edificio de oficinas del mundo, pero su fachada que se extendía de este a oeste privaba a los edificios adyacentes de luz, proyectando una sombra enorme. Las

protestas de los vecinos originaron la primera ordenanza zonal en Estados Unidos, en 1916, que limitó la superficie útil total en los rascacielos a doce veces el tamaño del solar del edificio. La Equitable había obtenido una superficie en el interior del edificio superior a treinta veces el tamaño del terreno. Empezaban a hacerse patentes las amenazas del rascacielos para la vida de la ciudad.

Los cincuenta años siguientes a la construcción del primer edificio que podía considerarse un verdadero rascacielos, construido para la Home Insurance Company por William LeBaron Jenney en Chicago en 1885, constituyeron uno de los periodos más fructíferos de la historia de la arquitectura. A pesar de ser una forma arquitectónica completamente distinta del templo griego o la catedral gótica, el rascacielos ofrecía la misma misteriosa capacidad de variación, adaptación, mimetismo y ornamentación. Pero mientras que los primeros se mantenían cerca del suelo y sólo rara vez se recortaban sobre el horizonte, el rascacielos se levantaba de forma implacable y creaba el perfil urbano moderno. Las ciudades norteamericanas empezaron a identificarse no tanto por sus planos como por sus nuevas «siluetas». El concepto de rascacielos se elaboró en tres fases, que llegaron a coexistir: la clásica, la «teatral» y la internacional. La fase clásica comenzó con los primeros prototipos, cuya construcción se basaba en un armazón, levantados en los decenios de 1880 y 1890 en Chicago o, en su mayor parte, por arquitectos de Chicago. A pesar de que sobrepasaban al resto de edificios de la ciudad, con sus más de diez pisos, su silueta casi cuadrada no mostraba más que pisos colocados uno sobre otro. El armazón revolucionario del edificio de la Home Insurance estaba tan bien escondido que no fue hasta su demolición, con objeto de dejar espacio para un edificio más alto en 1931, cuando tres comités de expertos reconocieron que se trataba del primer edificio diseñado con armazón de rascacielos. Las obras maestras de Sullivan en este estilo clásico fueron el edificio Wainwright de San Luis (con Adler, 1891), la Bolsa de Chicago (con Adler, 1894), el edificio Guaranty de Búfalo (con Adler, 1895) y los almacenes Carson Pirie Scott (1901-1904) de Chicago.

Cuando el crítico de arquitectura más influyente del momento, Montgomery Schuyler (1843-1914), escribió en 1899 «El rascacielos moderno», atacó a los arquitectos norteamericanos por buscar a toda costa la «originalidad» en vez de «emplear con ingenio renovado las formas antiguas». Recordó a los norteamericanos la sabiduría imperecedera de Aristóteles, «el padre de la crítica, que afirmaba que una obra de arte debe tener un principio, una parte central y un final». Los mejores rascacielos, señaló, habían seguido «las tres divisiones aristotélicas... una analogía más concreta con la columna». Al igual que la columna griega, que tenía una basa, un fuste uniforme y un capitel decorado, el rascacielos debía tener estos elementos claramente diferenciados: una planta baja decorada, una cornisa ornamental en el ático y, en el cuerpo del edificio, una repetición uniforme de «plantas de celdas iguales». A pesar de sus críticas, los primeros «rascacielos» más apreciados de Sullivan, como el edificio Wainwright, parecían ajustarse a ese modelo aristotélico.

La liberación del rascacielos norteamericano no se produjo en Chicago sino en Nueva York, en lo que el crítico de arquitectura Paul Goldberger ha llamado la fase «teatral». Los distintos diseños de las ciudades condicionaron las diferentes formas de los edificios altos. Las calles recientemente construidas por los nuevos pobladores de Chicago habían delimitado manzanas cuadradas simétricas, lo que permitía construir edificios prácticamente cuadrados. Pero en Nueva York, las estrechas y tortuosas callejuelas y los distintos cruces de calles oblicuas, herencia de dos siglos de historia, pusieron a prueba el ingenio de sus arquitectos. «La diferencia que hay entre el elefante... y la jirafa, es la que existe entre el enorme bloque de oficinas de Chicago y el rascacielos de Nueva York —observó el novelista William Archer—. Hay un sentido de la proporción y una dignidad en el mamut de Chicago que no existen en la mayoría de los edificios que componen la silueta irregular de Manhattan... Se trata simplemente de una asombrosa manifestación de energía y audacia humanas sin límites». Estos impresionantes experimentos arquitectónicos atrajeron especialmente la atención de Edward Steichen y Alfred Stieglitz y su nuevo arte de la fotografía. En el curioso solar triangular (de apenas dos metros de anchura en el vértice) en la intersección de Broadway con la calle Veintitrés, se levantó en 1903 el edificio Flatiron del arquitecto de Chicago Daniel Burnham, que fue el motivo de una de las fotografías más espectaculares de Stieglitz. Las corrientes de aire que se formaban a su alrededor añadían una dimensión humana a la arquitectura cuando levantaban las enaguas de las largas faldas de las mujeres que pasaban por sus proximidades. Por toda la ciudad se levantaron torres extravagantes; la torre Metropolitan Life (1909) tenía una réplica del campanario de San Marcos de Venecia, mientras que en el edificio Woolworth (1913), el más alto del mundo en su momento, se utilizaron adornos de estilo gótico (hasta con gárgolas) para adornar la parte superior de sus 242 metros e incluso las entradas de sus veintinueve ascensores.

El rascacielos proporcionó una plataforma para una nueva forma de publicidad norteamericana. En el Viejo Mundo, los grandes edificios se habían utilizado siempre como propaganda de los reyes o la Iglesia. Ahora los rascacielos emitían su publicidad en el cielo, anunciando seguros de vida, máquinas de coser o grandes almacenes. A. F. W. Woolworth, su edificio le costó 13,5 millones de dólares, un anuncio muy caro pero que valió la pena. El 24 de abril de 1913, el presidente Woodrow Wilson lo inauguró desde la Casa Blanca, y el distinguido ministro metodista S. Parkes Cadman lo proclamó como la «catedral del comercio», lanzando una imagen de marca al mundo. «Al igual que la religión monopolizó el arte y la arquitectura durante la Edad Media, el comercio ha engrandecido Estados Unidos desde 1865... Aquí, en la isla de Manhattan... se levantan una serie de edificios sin precedentes y sin parangón... De estos edificios, el Woolworth es el rey, reconocido como el primero por todos los amantes de la ciudad... por quienes aspiran a la perfección y por quienes utilizan elementos visibles para alcanzarla».

En 1930, otra edificación publicitaria superó al edificio Woolworth. El edificio de

setenta y siete pisos de la Chrysler, de 320 metros de altura, era el más alto del mundo cuando se terminó de construir en 1930. Era también una mezcla romántica donde se combinaban los llamativos arcos de acero inoxidable con adornos y gárgolas que puso de moda la estatuilla del capó del modelo Chrysler de 1929, y a su arquitecto, William Van Alen, le valió el sobrenombre de «Ziegfeld de la profesión». Era increíble la facilidad con que se ganaba y perdía en la carrera de los rascacielos. Justo al año siguiente se terminó de construir el Empire State Building, con 102 pisos y 365 metros de altura. Con el exgobernador Alfred E. Smith como cabeza visible, resultó ser más adecuado para promover la arquitectura norteamericana que la economía. Cuando se inauguró en plena Depresión, tenía tan pocos inquilinos que se le llamó Empty State Building (edificio vacío). A pesar de todo, fue fuente constante de noticias y pasó a formar parte de la cultura norteamericana. En 1933, sirvió estupendamente para que se encaramara King Kong, quien protagonizó una espectacular escalada hasta su cima. Pero cuando en 1945 una avioneta se estrelló contra el piso 76, resultando muertos el piloto y otras trece personas, se llegó a decir que Dios no quería que existieran edificios tan altos.

Chicago entró en la carrera de los rascacielos espectaculares cuando en 1922 la Chicago Tribune Company convocó un concurso para construir un rascacielos para sus oficinas en el centro de la ciudad. Los arquitectos de Chicago, John Mead Howells y Raymond Hood, ganaron el concurso —en el que participaron 160 arquitectos de todo el mundo— con su torre gótica coronada por un círculo de contrafuertes. Siguiendo la tradición del edificio Woolworth de Nueva York, tuvo un gran éxito como anuncio del «mejor periódico del mundo», pero apenas influyó en la evolución de la arquitectura. El proyecto que obtuvo el segundo premio, obra del arquitecto finlandés Eliel Saarinen, ofrecía un gran contraste; una sencilla torre central escalonada, sin cornisas ni hiladas para separar los pisos y sin ningún ornamento que imitara motivos clásicos o góticos, que constituiría el modelo de los rascacielos norteamericanos del futuro. «Supone un avance en completa libertad — exclamó Louis Sullivan— y, con el armazón de acero como fundamento, muestra una adelantada técnica en el diseño que hasta ahora nadie había visto o imaginado». Saarinen se trasladó a Estados Unidos, donde se convertiría en uno de los urbanistas más influyentes de su generación.

La siguiente fase del rascacielos norteamericano, al igual que otros éxitos de la cultura norteamericana, sería internacional. Alejado de los planteamientos de la Norteamérica vigorosa de Walt Whitman, el rascacielos ensalzaba la tecnología que hacía posible que se congregaran miles de personas. En 1926, Thomas A. Edison, de mentalidad cerrada y provinciana, profetizó el infortunio. «Si... Nueva York sigue permitiendo que se construyan rascacielos, con tanta gente en cada uno de ellos como había normalmente en una de nuestras ciudades pequeñas, un desastre se abatirá sobre nosotros». Y Thomas Hastings (1860-1929), seguidor de la corriente Beaux-Arts norteamericana, previó «la ciudad de la altura espantosa». Sin embargo, al

contemplar la ciudad, el audaz arquitecto franco-suizo Le Corbusier afirmó: «Los rascacielos de Nueva York son demasiado pequeños, y hay demasiados». También otros, como Raymond Hood, vieron las nuevas posibilidades que ofrecían. «La congestión es buena —insistía—. En Nueva York, por primera vez una persona puede trabajar a tan sólo diez minutos de doscientas cincuenta mil personas... Pensemos en cómo ello amplía el campo donde escoger amistades, compañeros de trabajo y contactos y facilita el desarrollo de un intercambio constante de pensamiento».

El extravagante arquitecto Frank Lloyd Wright (1869-1959), desde el estado rural de Wisconsin, compartía el temor de Edison por la aglomeración urbana y la edificación excesiva. Se había dedicado principalmente a la construcción de viviendas familiares, pero el rascacielos le había fascinado desde sus primeros años de aprendiz en el estudio de Sullivan. Dejando volar su imaginación, propuso diseños de bloques delgados mucho antes de la construcción del centro Rockefeller, fue pionero en la utilización del cristal en los edificios altos en su proyecto del rascacielos Luxfer Prism (1895), que no llegó a construirse, y superó a todos en la búsqueda de una solución a los problemas de aglomeración en las calles con un rascacielos de 1600 metros de altura (1956) que tampoco llegó a construirse. Sus proyectos de edificios altos, dijeron algunos, no eran más que las casas pequeñas que había construido ampliadas a la escala de los rascacielos. Finalmente, tendría éxito construyendo edificios de menor tamaño, pegados al suelo.

Los últimos éxitos del rascacielos norteamericano recibirían el nombre, muy adecuado para una nación de naciones, de estilo internacional, y en ellos participarían arquitectos de todo el mundo. El primer gran monumento en este estilo, libre de cualquier afectación clásica o gótica, fue el centro Rockefeller. Fue concebido en 1927 como nueva sede de la Compañía de Ópera del Metropolitan, pero su proyecto se interrumpió durante la Depresión de 1929 y fue continuado posteriormente por John D. Rockefeller, hijo, como el primer gran proyecto urbano de uso mixto financiado con fondos privados. El resultado del trabajo de Raymond Hood y de un equipo de arquitectos, un rascacielos de setenta pisos rodeado de edificios más bajos con una plaza en el centro (1932-1940), se convirtió en una animada zona peatonal. El delgado rascacielos en forma de bloque rectangular, un diseño extremadamente sencillo, evitaba el alzado escalonado tan común en otros edificios altos. Los edificios circundantes más bajos y la plaza central respetaban a la comunidad dejando pasar la luz y el aire y proporcionaban un lugar para las actividades sociales. Por primera vez, se veían rascacielos grandes y pequeños como una unidad.

El estilo internacional se escenificó de nuevo en el delgado bloque de treinta y nueve pisos del edificio de la Secretaría de las Naciones Unidas (1952), que fue creado por un arquitecto del Rockefeller Center, Wallace K. Harrison, sobre un bosquejo de Le Corbusier. Su línea vertical y uniforme, que constituía una respuesta al alegato de Sullivan, se oponía completamente al estilo de los edificios Woolworth o Chrysler. Un muro vertical de cristal verdoso cubría los lados este y oeste, mientras

que los muros norte y sur estaban formados por piezas de mármol blanco. El estilo internacional, de una sobriedad tal —basada en el acero y el cristal— que apenas podía llamarse estilo, encontró su apóstol en Mies van der Rohe (1886-1969), refugiado del nazismo alemán. En Chicago, convirtió el Instituto de Tecnología de Illinois en cuna del movimiento moderno. Su obra maestra realizada en 1958, el edificio Seagram en el 375 de Park Avenue, en Nueva York, era una torre de treinta y ocho pisos, de bronce y cristal (sin escalones ni adornos clásicos o góticos en la planta baja ni en la parte superior), que se levantaba en una agradable plaza con dos fuentes en primer término y un emplazamiento para un lujoso restaurante en la parte de atrás. Esta sencilla torre se convirtió en un prototipo de la arquitectura de Mies, una estructura simple que ostentaba su simplicidad. Algunos críticos objetaron que Mies no era tan «honesto» como parecía, ya que sus edificios se valían de apoyos ocultos. Un admirador calificó al edificio Seagram de «bella dama que oculta el corsé». Pero la simplicidad de Mies prevaleció: en la Lever House (1952) en Nueva York; en el edificio Inland Steel (1957) en Chicago, obra de Skidmore, Owings y Merrill; en el edificio de la CBS (1965) del arquitecto finlandés Eero Saarinen, hijo de Eliel; en la Torre John Hancock de I. M. Pei en Boston (1975); en el edificio United Nations Plaza (1976) de Kevin Roche y en las torres gemelas de 110 pisos del World Trade Center (1976), en la parte baja de Manhattan, los edificios más altos del mundo, que añadieron altura sin aportar nada de especial interés a la silueta de la ciudad.

Al igual que el acero había hecho posible el rascacielos, ahora de forma imprevista la magia del cristal incorporaba el sol, la luz y las vistas exteriores a los edificios de una forma que los seguidores del estilo gótico jamás hubieran podido imaginar, y añadía una nueva ambigüedad a la «honestidad estructural». Los muros llenos de ventanas hacían que edificios como la Lever House parecieran hechos de cristal, utilizando de forma engañosa tímpanos de cristal para cubrir la estructura de acero externa que quedaba a la vista entre los pisos. El cristal, un material antiguo de reciente versatilidad, acercaba el exterior al interior, planteando nuevos problemas de calefacción y refrigeración y necesidades desproporcionadas de energía. Burlándose de aquellos que pregonaban que «la forma se adapta a la función», el cristal variaba el aspecto de los edificios altos sin mostrar su estructura y su función.

En arquitectura, más que en ningún otro arte, era más difícil abandonar las formas conocidas y seguras que el pueblo había utilizado para vivir y adorar a sus dioses, y desde las que había sido gobernado. Pero en 1890, cuando el Congreso de Estados Unidos autorizó una Exposición Mundial Colombina en Chicago para conmemorar el cuarto centenario del «descubrimiento» de América, era de suponer que en ella podrían verse las maravillas de esta nueva arquitectura norteamericana en su lugar de nacimiento. En Chicago, mientras habían actuado libremente, habían sido audaces y originales. El rascacielos ya había hecho su espectacular aparición. Pero, frente al mundo del arte del Viejo Mundo, los norteamericanos de la frontera se volvieron

inseguros y sumisos. Una comisión formada por los mejores arquitectos y diseñadores de exteriores de la ciudad construyó una «ciudad blanca» de 275 hectáreas, recuperadas de los terrenos pantanosos de la parte sur de la ciudad, adornada con diversas lagunas. Sus edificios, a pesar de utilizar la reciente iluminación eléctrica, eran una monumental colección de diseños clásicos y neorrenacentistas. La exposición, con veintiocho millones de visitantes de mayo a octubre de 1893, sería aclamada como la feria mundial de mayor éxito e influencia en Estados Unidos.

La Exposición Colombina inauguró una nueva moda de orgullo urbano ya que «situó a Chicago en el mapa». Era parte de la corriente Ciudad Bella en la que también participó Daniel Burnham (1846-1912), quien dirigía las obras en Chicago y recibiría el encargo de diseñar el Malí de Washington D. C., según el plan McMillan promovido por el senador James McMillan de Michigan. Este plan, que rescataba el plan L'Enfant de 1792, prácticamente olvidado, se aprobó en 1901 e hizo de la capital una ciudad llena de parques y espacios abiertos. En este contexto, el rascacielos encontró su sitio como elemento independiente del diseño urbano, construido junto a la «ciudad horizontal», la cual conservaba la escala y el calor humanos en un entorno que, de otro modo, habría sido una ciudad fría.

Burnham era además el principal defensor del neoclasicismo en Chicago. «La influencia de la Exposición —profetizó— se percibirá en la vuelta al ideal puro del mundo antiguo. Hemos pasado un periodo de gran inventiva y hemos desdeñado a los clásicos». En esta pugna entre el salvaje oeste y el civilizado este, el este obtuvo una victoria indiscutible. La Ciudad Blanca poblada de columnas, frontispicios de templos, arcos y cúpulas apenas parecía Chicago. Sin embargo, el único edificio admirado fuera de Estados Unidos era el edificio del Transporte de Louis Sullivan, que no seguía el patrón clásico. Burnham estaba en lo cierto. La Exposición, desplazando el estilo románico, tan en boga, de H. H. Richardson, preconizaba un resurgimiento de las formas clásicas.

Louis Sullivan, profeta de la arquitectura norteamericana, deploraba este triunfo del «buen gusto» y de la palidez académica. Señaló el peligro del «virus de la Exposición Universal», altamente contagioso. De este modo, la arquitectura moría en la tierra de la libertad, en la patria de los valientes.

... la generación de arquitectos que sigue inmediatamente a los mercaderes de las épocas clásica y renacentista busca asegurarse una inmunidad especial contra los ataques del sentido común, mediante un proceso de vacunación con la médula de todos los estilos, periodos y accidentes europeos conocidos... Existe ahora una deslumbrante exhibición de mercancías, todas importadas... Tenemos el estilo Tudor para los colegios mayores y facultades; el romano para los bancos, estaciones de tren y bibliotecas (o griego si se prefiere ya que algunos clientes prefieren el jónico al dórico). Para las iglesias tenemos el estilo gótico francés, inglés e italiano, el estilo clásico y el renacentista. Puede decirse que estamos preparados para satisfacer cualquier gusto. Las residencias las tenemos en estilo italiano o Luis XV. Podemos hacer un pequeño cambio y adaptarnos al gusto del cliente.

Los arquitectos, explicaba Thorstein Veblen, interpretaban de nuevo su papel de

siempre, ya que «la función de la clase ociosa en la evolución social es retardar los avances y conservar aquello que es obsoleto».

Mientras los norteamericanos seguían encantados con lo obsoleto, Sullivan pagó el precio de haber sido un adelantado a su época. El espectáculo de la Exposición Mundial Colombina le amargó de tal manera que se hundió en una depresión de la que ya no se recuperaría. Sus últimos años fueron una pesadilla que él nunca contó pues eran demasiado frustrantes para recogerlos en su autobiografía. A causa de la depresión económica de 1893, los encargos arquitectónicos no abundaban. Su socio inseparable, Dankmar Adler, le abandonó al poco tiempo, en 1895, para aceptar un lucrativo puesto en una empresa de ascensores. Poco después le abandonó quien había sido su ayudante durante muchos años. En 1909, desesperado por no recibir encargos, Sullivan tuvo que vender su biblioteca y sus bienes personales, y vagó de hotel en hotel, a cual más barato. En 1918, tuvo que dejar su oficina en la Torre del Auditorio, que le había llevado a la fama, y mudarse a una pequeña oficina en el segundo piso. Su matrimonio fracasó en 1899 y terminó en divorcio. En 1918, intentó sin éxito conseguir trabajo para el ejército en guerra. En 1920 ya no tenía oficina, vivía en una habitación alquilada y dependía de la caridad de sus amigos. A pesar de todo, reunió sus pensamientos, publicó numerosos artículos y en 1918 escribió sus *Kindergarten Chats*, un manifiesto a imitación de Walt Whitman sobre la arquitectura norteamericana, para el que no encontró editor entonces. Después, escribió su *Autobiography of an Idea* y reunió una serie de diecinueve láminas con sus diseños de ornamentación, que un amigo colocó en sus manos mientras exhalaba sus últimos suspiros en la solitaria habitación de un hotel en 1924.

LIBRO TERCERO

LA CREACIÓN DEL YO

Hemos dejado de creer en Dios, pero no en nuestra inmortalidad.

Émile Zola (1886).

Creatividad: un tipo de proceso de aprendizaje en el que el maestro y el discípulo son un mismo individuo.

Arthur Koestler (1964).

Finalmente, el hombre llega hasta sí mismo como una rica materia prima de creación. No como los notables famosos a los que Plutarco alababa entre los griegos y los romanos, sino las idiosincrásicas personas de cada día. Cada persona es un sujeto, no una acción o un sentimiento demasiado íntimo, demasiado banal, para ser moldeado en forma de biografía, o autobiografía. No sólo el alma, a la que se han dedicado santos, sacerdotes y profetas, sino también al yo con toda su ensoñación. La selva interior no es sólo una jungla de esperanzas y frustraciones, sino también un lugar lleno de misterio y de belleza, de memorias épicas, amargas luchas y euforias, donde toda la historia de la raza humana vuelve a representarse. Desde este paraje aventajado, se contemplan vistas nunca divisadas o reveladas con anterioridad.

Capítulo XI

LA PALABRA EN VANGUARDIA

El hombre es sólo la mitad de él mismo, la otra mitad es su expresión.

Ralph Waldo Emerson, «El poeta» (1844).



Invención del ensayo

Hubieron de pasar varios siglos en la evolución de la literatura occidental para que los autores se decidieran a mostrarse tal como eran en sus escritos. Dominados por las convenciones clásicas, los autores literarios no supieron hallar formas para describirse a sí mismos con libertad y espontaneidad. No debe sorprendernos, pues, la paradoja que supone la afirmación de Oscar Wilde de que «ser natural es tan sólo una pose». Apariciones y confesiones sagradas como las de san Agustín habían dejado constancia de la búsqueda de la salvación. En la correspondencia de carácter privado, que habitualmente no se preveía publicar, predominaban la inocencia y las buenas maneras del escritor. Pero ¿cómo podía un autor mostrarse desnudo, sin jactancia y sin pudor?

Un terrateniente provinciano francés del Renacimiento, Michel de Montaigne (1533-1592) creó una nueva forma, a la que llamó «ensayo», para el autorretrato literario. El término, que procede de la palabra francesa *essayer*, «intentar», revelaba que la tarea que se había asignado Montaigne era difícil y estaba rodeada de incertidumbre. Se atrevió a afirmar solamente que había realizado algunos «ensayos» en ese nuevo ejercicio de «autorrevelación». He aquí las palabras que escribió en el prólogo de la edición de los *Ensayos* de 1580:

Es éste, un libro de buena fe, lector... Quiero que en él me vean con mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo ni artificio: pues pintóme a mí mismo. Aquí podrán leerse mis defectos crudamente y mi forma de ser innata, en la medida en que el respeto público me lo ha permitido. Que si yo hubiere estado en esas naciones de las que se dice viven todavía en la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza, te aseguro que gustosamente me habría pintado por entero, y desnudo. Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro: no hay razón para que ocupes tu ocio en tema tan frívolo y vano^[*].

Pese a esta invitación tan poco entusiasta, la obra sobrevivió y se convirtió en modelo del género distinto de la novela, más popular, más influyente y más imitado.

Sin embargo, en contraste con las «formas» de los retóricos, el ensayo no era realmente una forma. Antes bien era una vía hacia el librepensamiento literario, una licencia para lo personal y lo espontáneo. Aldous Huxley, que fue un brillante exponente de este género, afirmaba: «Cuando comenzó a escribir el tercer libro ya había alcanzado los límites del nuevo arte... La libre asociación controlada artísticamente, tal es el secreto paradójico de los mejores ensayos de Montaigne. Una cosa detrás de la otra, pero en una secuencia que de una forma casi milagrosa desarrolla un tema central y lo relaciona con el resto de la experiencia humana». El «tema central» que da unidad a los *Ensayos* no es —como recuerda constantemente Montaigne al lector— otro que el propio autor.

Anteriormente, las reflexiones de carácter personal se habían presentado en una serie de moldes establecidos, que se atenían a fórmulas ya familiares. Algunos, como los *Moralia* de Plutarco (c. 46-120), eran tratados sobre la conducta moral —«cómo distinguir al adulator del amigo» o «cómo refrenar la ira»—. Otros, como las

Meditaciones de Marco Aurelio (121-180), exponían aforismos y preceptos morales. Montaigne conocía esas obras y su centro de atención, que no es la moralidad sino el yo esquivo, en continua transformación y contradictorio, constituye una atrevida novedad. Montaigne no pretende ofrecer normas para el bien vivir, sino que escribe llevado únicamente por el afán de análisis y autodescubrimiento. No ofrece el bien, sino lo singular. Es este un hito en la trayectoria del hombre desde la complacencia de la certidumbre a la estimulante experiencia y variedad humanas.

¿Cómo es posible que Montaigne, que se jactaba tan sólo de su condición de hombre común, fuera el inventor de una forma tan trascendental de libertad y creación literarias? Sus antecedentes familiares y la educación que recibió eran adecuados para agudizar su sentido de singularidad personal. Su padre, Pierre Eyquem, alcalde durante cierto tiempo y próspero comerciante de Burdeos, ostentaba el título «de Montaigne» porque su abuelo había comprado el castillo de Montaigne y el territorio feudal de él dependiente. Su madre descendía de una familia judía española, los López de Villanueva, que vivió en Aragón en el periodo de plena actividad de la Inquisición a finales del siglo xv. Tres miembros de la familia, entre ellos el tatarabuelo de Michel, micer Pablo (en 1491), fueron quemados en la hoguera. Eran destacados marranos, judíos españoles que se habían convertido para escapar a la persecución pero que continuaban practicando el judaísmo en secreto. Sin duda, ello había dejado huella en Michel, que frecuentemente expresaba sus ideas acerca de las injusticias que se habían cometido con los judíos, lo que le servía para confirmar sus dudas de que la fuerza pudiera ser un agente de persuasión eficaz. «Algunos hiciéronse cristianos; y de su fe, o de la raza, aún hoy, cien años más tarde, pocos portugueses están seguros, a pesar de que la costumbre y el paso del tiempo sean mejores consejeros que cualquier otra coacción». Los marranos resultaban sospechosos tanto para los judíos como para los cristianos.

Michel nació en el Chateau de Montaigne, a unos cincuenta kilómetros al este de Burdeos. Pese a ser el mayor de ocho hermanos, recibió una gran atención por parte «del mejor padre que haya podido existir». Con el fin de ampliar el círculo del niño de noble cuna, «hizo que me sostuvieran en la pila bautismal gentes de la clase más baja, para que me sintiera unido a ellos». Montaigne recuerda en sus *Ensayos* que, en lugar de contratar una nodriza, como hacían muchas familias nobiliarias, su padre envió a Michel

desde la cuna a educarme a un pobre pueblo de los suyos, y túvome allí mientras necesité de nodriza, y más aún, acostumbándome al modo de vida más bajo y común... Aspiraba también a otra cosa, a unirme con el pueblo y con los hombres de condición tal que necesitan de nuestra ayuda, y quería que me sintiese forzado a mirar a aquél que me tendiera los brazos antes que a aquél que me volviera la espalda... Sus designios no dieron malos resultados: de buen grado entrégame a los pequeños, ya sea porque hay en ello mayor gloria, ya sea por tendencia natural, la cual tiene sobre mí poder infinito.

Por creer que el despertar a los niños con sobresalto por las mañanas les altera el cerebro, «hacíame despertar con el sonido de algún instrumento; y jamás carecí de

alguien que me sirviera». Para que el niño aprendiera sin gran esfuerzo el latín, que era todavía la lengua culta en Europa, su padre contrató a un alemán que hablaba muy bien el latín pero que no hablaba francés y determinó que en presencia de Michel sólo se hablara latín.

«En suma, tanto nos latinizamos que rezumó hasta los pueblos de nuestro alrededor donde existen aún y han echado raíces muchos apelativos latinos de artesanos y de útiles». Hasta los seis años no aprendió francés, su lengua materna y la que se hablaba en el lugar donde vivía. En cuanto al griego, «decidió mi padre hacérmelo aprender con habilidad, de una manera nueva, como diversión y ejercicio. Hacíamos malabarismos con las declinaciones del mismo modo que algunos con ciertos juegos de mesa aprenden la aritmética y la geometría». Es notable que en ese ateneo doméstico Michel llegara a ser una persona tan normal.

Asistió a la escuela en Burdeos, donde terminó en siete años los estudios que normalmente duraban doce. Sus profesores temían que Michel pusiera al descubierto que sus conocimientos de latín eran imperfectos, y él por su parte afirmaba que se sentía afortunado porque al menos no le habían enseñado el «odio a los libros» que hacían sentir a otros miembros de la nobleza. Su filosofía de la educación tomó forma al observar la brutal disciplina que convertía la escuela en «una verdadera prisión de juventud cautiva. Se la corrompe castigándola antes de que esté corrompida. Acercaos al lugar de su oficio, no oiréis más que gritos de niños atormentados y de maestros desquiciados por la cólera».

Después de estudiar derecho en la universidad, Michel llegó a ser magistrado gracias a sus contactos familiares. Durante los dieciséis años siguientes (1554-1570), conoció el mundo de los negocios y la venalidad y las injusticias de la ley. En una ocasión vio cómo un juez colega suyo rompió un trocito del papel que contenía la sentencia en la que condenaba a un adúltero para escribir una nota de amor a la mujer de un colega. La Francia sin ley, se lamentaba Michel, tenía «más leyes que todo el resto del mundo junto».

Una experiencia crucial, no precisamente la que se consideraría más adecuada para preparar a un autor, determinó a Montaigne a convertirse en ensayista. En 1559, poco después de haber entrado a formar parte del Parlamento de Burdeos, conoció a un brillante juez dos años mayor que él, cuya personalidad le inspiraría y acompañaría durante el resto de su vida. Se trataba de Étienne de la Boétie (1530-1563).

Hay, más allá de mi entendimiento y de lo que pueda decir particularmente sobre ello, no sé qué fuerza inexplicable y fatal, mediadora en esta unión. Nos buscábamos antes de habernos visto y por los relatos que oíamos el uno del otro, que hacían más mella en nuestro afecto de la que razonablemente hacen los relatos, creo que por algún designio del cielo: nos abrazábamos con nuestros nombres. Y en nuestro primer encuentro en una gran fiesta y reunión ciudadana, nos vimos tan unidos, tan conocidos, tan comprometidos el uno con el otro, que desde entonces nadie nos fue tan próximo como el uno al otro.

Esta amistad duró hasta 1563, año en que murió La Boétie aquejado de disentería.

Desde 1554, La Boétie había estado felizmente casado con una mujer de mayor edad perteneciente a una destacada familia local, que era viuda y madre de dos hijos. No tuvo ningún hijo con La Boétie.

Una y otra vez, Montaigne describe su intensa relación con La Boétie, pero no detalla el elemento erótico. A diferencia de los griegos, escribe, «nuestras costumbres consideran, con justicia, aberrante» una relación sexual. Sin embargo, en el capítulo que titula «De la amistad», y en otras secciones de sus *Ensayos*, revela sentimientos que no son habituales en la amistad entre los hombres. Considerando su relación con La Boétie como prototipo de la amistad, Montaigne la contrasta con el matrimonio. «Además de ser un contrato del que sólo el principio es libre (pues su duración se ve coaccionada y forzada y depende de algo distinto a nuestra voluntad) y un contrato que normalmente se hace con otros fines». «Las amistades vulgares se pueden repartir: mas esta amistad que posee el alma y la gobierna con total soberanía es imposible que sea doble...». Durante casi cinco años, dice Montaigne, la comunicación con su *alter ego* satisfizo su necesidad de revelar su yo.

La muerte de La Boétie, que sólo tenía treinta y tres años, fue para él un duro golpe. En la pared de la entrada de su estudio mencionó su deuda para con «el más tierno, dulce y cercano compañero; no ha habido en nuestra época nadie mejor, más culto, más encantador y más perfecto. Michel de Montaigne, privado terriblemente de un sostén tan querido de su vida... dedica este excelente instrumento para el cultivo de la mente». Recordó con satisfacción «no haber olvidado decir nada» a su amigo. La súbita desaparición de esa amistad desinhibida y de las oportunidades para revelar su yo interior dejaron en él un vacío. «Deseoso de darme a conocer», Montaigne buscó la forma de sustituir sus conversaciones con su mejor amigo. Y las generaciones posteriores deben sentirse agradecidas por la muerte prematura de La Boétie, pues el propio Montaigne indica que si La Boétie hubiera vivido, en lugar de ensayos tal vez sólo habría escrito cartas.

Sobre este tema de las cartas... es tarea para la cual creen mis amigos que estoy algo capacitado. Y habría adoptado de mejor gana esa forma de publicar mis fantasías si hubiera tenido a quién hablar. Precisaba de ciertas relaciones que me atrajeran, me sostuvieran y me elevaran... Al tener un auditorio importante y amigo, habría sido más cuidadoso y seguro de lo que soy, al considerar los distintos aspectos de un pueblo. Y o mucho me equivocó, o mejor habríame ido.

Pero escribir cartas a corresponsales imaginarios, «dirigirme al viento, como otros», no satisfacía a Montaigne. Con su «estilo cómico y original, inútil para las relaciones públicas, así es siempre mi lenguaje: demasiado apretado, desordenado, cortado y particular», tenía que crear su propia forma de expresión. Y así surgieron los *Ensayos*, que abrieron un nuevo camino para los autores de los siglos venideros.

Esta sucinta exposición de los incentivos personales que indujeron a Montaigne a crear el ensayo moderno no tiene en cuenta las tendencias de la época y las frustraciones de la vida pública que también tuvieron importancia. Para superar la pena que le había producido la muerte de La Boétie, Montaigne buscó alivio en el

matrimonio. «Necesitando de vehemente diversión para distraerme de ello, hícame amante de manera artificial y estudiada, a lo cual ayudábame la edad. Alivióme el amor apartándome del dafto que me había causado la amistad». El objeto de ese amor ficticio fue una muchacha de veintidós años, hija de una eminente familia católica de Burdeos. Montaigne afirma que no fue él quien tomó la decisión. «No se casa uno por uno mismo, se casa uno tanto o más por la posteridad, por la familia... Por ello, prefiero que lo organice mejor un tercero que los interesados, y el seso de otro que el de uno mismo. ¡Cuán opuesto es todo esto a las convenciones amorosas!». En 1565, dos años después de haber perdido a su amigo contrajo matrimonio con Francoise de la Chassaigne. Según los parámetros convencionales, fue una buena boda, aunque de los seis hijos que le dio su esposa sólo uno superó los primeros meses de vida. Montaigne insistía todavía en que la amistad, no el amor, debía ser el vínculo del matrimonio.

Mientras tanto, la vida en la Francia de Montaigne no inducía a sustentar una firmeza religiosa. En las guerras de religión teñidas de intrigas políticas y querellas dinásticas, pocas veces era factible descubrir si los bandos antagónicos luchaban por su rey o por su dios, y se inclinaban a confundir ambos conceptos. Así como la relación de Montaigne con La Boétie había hecho surgir en él el hábito de la comunicación sincera, el espectáculo de las «guerras de los tres Enriques» alimentó una actitud de escepticismo. El término «hugonote» comenzó a utilizarse para designar a la secta protestante que ejercía cada vez mayor influencia, especialmente entre la nobleza del suroeste de Francia. 1572, el año en que Montaigne comenzó a escribir sus *Ensayos*, fue el año de la matanza de San Bartolomé. Catalina de Médicis, que carecía por completo de escrúpulos, aprovechó la reunión de la nobleza en París con motivo de la boda de su hija con Enrique de Navarra (que luego se convertiría en Enrique IV) para ordenar el asesinato del líder hugonote Coligny y de muchos otros cabecillas. También la matanza de Burdeos fue terrible y se hace imposible contabilizar los millares de personas que fueron asesinadas en todas las provincias. Para conmemorar esta sangrienta victoria de la fe, el papa Gregorio XIII celebró una misa de acción de gracias en Roma.

La veleidad del espíritu religioso se ilustra en la persona de Enrique IV, un protestante que trató en vano de pacificar el país y de salvar su vida con su supuesta conversión al catolicismo (1593). Su conciliador Edicto de Nantes (1598), que concedía a los hugonotes la libertad política y religiosa en algunos lugares de Francia, sólo sirvió para iniciar un nuevo ciclo de guerras civiles que desembocó en el asesinato del propio monarca. Por su parte, el padre de Montaigne, enemigo de las convicciones forzosas, se había mostrado tolerante en su familia, permitiendo que sus hijos se adscribieran al credo religioso que eligieran. Dos de los hermanos de Michel eran protestantes y él mismo, aunque afirmaba ser católico, fue consejero de confianza y chambelán de Enrique, el cabecilla de la facción protestante. Su moderación religiosa le hacía ser sospechoso para ambos bandos.

Antes incluso de la matanza de San Bartolomé, Montaigne había decidido abandonar la vida pública. Durante trece años había estado en el Parlamento de Burdeos y había pasado gran parte de los últimos siete años localizando y preparando para la publicación los escritos de La Boétie. Con ocasión de su retiro de la vida pública, el día que cumplía treinta y ocho años, colocó una inscripción en latín cerca de la puerta de su biblioteca:

... Michel de Montaigne, cansado de la servidumbre de la corte y de los cargos públicos, cuando todavía estaba en su plenitud se retiró al seno de las musas, donde rodeado de la serenidad y libre de toda responsabilidad pasará lo poco que le queda de vida... y la ha dedicado a su libertad, tranquilidad y ocio.

Ciertamente, los placeres de la biblioteca no eran desconocidos para Montaigne, que el año anterior, en un acto de amor filial, había trabajado en la traducción del latín al francés de una obra de teología apenas conocida. Su padre se había sentido atraído por la obra del erudito español Raimon Sibiuda *Teología natural o libro de las criaturas*, publicado ciento cincuenta años antes y que consideraba como un antídoto contra el protestantismo. Su padre había pedido a Michel que lo tradujera, y éste le dedicó la traducción el mismo día en que moría su progenitor.

Los efectos de ese acto de piedad filial no fueron los que esperaba el padre de Michel. El ensayo titulado «Apología de Raimon Sibiuda» es el más largo y de mayor contenido filosófico de todos. El análisis de la función y de los límites de la razón y la supuesta defensa de Sibiuda, dan pie a Montaigne para exponer su escepticismo. Es una ironía que su acto de piedad filial le abriera el camino para rechazar la fe de su padre. Ese mensaje de Montaigne permanece en el espíritu de los *Ensayos*, que resume en su famoso lema «Que sais-je?». Montaigne pretende demostrar que «el hombre no es nada sin Dios», pero el corolario de su argumento es que, puesto que el hombre carece de conocimiento, el escepticismo es la única postura sabia.

Montaigne pone al descubierto la falsedad de la superioridad del hombre sobre los animales. La razón, el conocimiento y la imaginación, que parecen distinguir al hombre de otros animales, raramente contribuyen a su felicidad. La memoria no es sólo un bien sino que también y con la misma frecuencia causa aflicción. «Pues la memoria no nos presenta lo que nosotros elegimos sino lo que a ella le viene en gana. E incluso nada hay que imprima algo tan vivamente en el recuerdo como el deseo de olvidarlo». Montaigne divide a los filósofos en tres clases: los que afirman haber encontrado la verdad; los que niegan que se pueda encontrar la verdad y, finalmente, los que, como Sócrates, confiesan su ignorancia y continúan buscando. Sólo estos últimos son sabios. Todos los demás cometen la equivocación de creer que el hombre tiene capacidad para calibrar la verdad y el error. Nuestros sentidos son el único contacto que tenemos con el mundo y sólo nos dicen lo que pueden decir los sentidos. ¿Cómo podemos saber lo que realmente existe? Montaigne continúa afirmando que apoya la religión católica, que está más allá del alcance de la razón y de los sentidos. Sin embargo, su padre no se habría sentido feliz al comprobar que sostenía la fe «al

igual que la cuerda sostiene al ahorcado».

Montaigne no consiguió plenamente su propósito de retirarse de la vida pública, pues continuó participando en las luchas y en la diplomacia de las guerras de religión. Pero había comenzado a escribir sus ensayos poco después de retirarse en 1571. En 1578 ya había inventado la palabra «ensayos» como título para su creación literaria. Tal vez surgió, de alguna forma, de un certamen literario celebrado en 1540 con ocasión de los juegos florales de Toulouse, ciudad natal de su madre. Para decidir la clasificación entre los principales competidores en el certamen de poesía, se ofrecía el verso final de un poema al que los participantes «intentaban» añadir los versos iniciales. La idea de «ensayo» o «experimento» es fundamental en la nueva creación literaria de Montaigne. Su objetivo no es elaborar una filosofía ni prescribir una moral, sino tan sólo «observarse de cerca. No se trata aquí de mi ciencia sino de mi estudio, y no se trata de la lección de otros sino de la mía». «Estos son mis sentimientos y mis opiniones. Los presento como lo que creo, no como lo que se debe creer».

Los noventa y cuatro ensayos de longitud variable que publicó en sus dos primeros volúmenes en 1580, constituyen una deliciosa miscelánea que tiene todo el encanto de lo espontáneo y asistemático. «Yo mismo soy la materia de mi libro — explica en el prólogo—. Sea como fuere y sean cuales fueren mis ineptias, quiero decir que no he intentado ocultarlas, al igual que un retrato de mi persona en el que hubiese plasmado el pintor, no un rostro perfecto sino el mío, canoso y calvo». La misma heterogeneidad es un testimonio de sinceridad. «De la ociosidad» es seguido por «De los mentirosos» y «Del hablar pronto o tardío». «De la inseguridad de nuestro juicio» precede a «De los destreiros», y «De los olores» precede a «De las oraciones». «De la grandeza romana» aparece inmediatamente antes que «De no fingir enfermedad» y «De los pulgares». Montaigne no se preocupa en absoluto de la cronología y trata de desarrollar los argumentos y las ideas. «No pinto el ser. Pinto el paso:... día a día, minuto a minuto... Es un registro de diversos y cambiantes hechos y de ideas indecisas cuando no contrarias; ya sea porque soy otro yo mismo, ya porque considere los temas por otras circunstancias y en otros aspectos». Con los *Ensayos*, Montaigne se había descubierto a sí mismo y había comenzado a explorarse, y luego había creado un yo en palabras. Cuando estos volúmenes se publicaron en Burdeos señaló con su habitual talante autocrítico que cuanto más alejados se hallaran los lectores de la obra más les gustaría. En casa «encuentran raro verme en el papel».

Uno de sus ensayos más extravagantes e influyentes revela que Montaigne podía utilizar sus ejercicios de autoanálisis para ayudar a otros a iluminar el mundo. «De los caníbales» insta a la prudencia antes de estigmatizar a nadie como «bárbaro», un término que los griegos utilizaban indiscriminadamente para designar a todas las naciones extranjeras. «Ved por ello cómo hemos de guardarnos de aceptar las opiniones vulgares y cómo hemos de juzgarlas según la razón y no según la voz

pública». Describe a continuación la brutalidad que supone torturar a herejes, prisioneros y criminales, lo cual le parece una forma de «comer a un hombre vivo». «Estimo que hay mayor barbarie en el hecho de comer un hombre vivo que en comerlo muerto, en desgarrar con torturas y tormentos un cuerpo sensible aún, asarlo poco a poco, dárselo a los perros y a los cerdos para que lo muerdan y despedacen (cosa que no sólo hemos leído sino también visto recientemente, no entre viejos enemigos sino entre vecinos y conciudadanos y lo que es peor, so pretexto de piedad y religión), que asarlo y comerlo después de muerto». Pero sus reflexiones sobre los caníbales conocerían un futuro menos ominoso cuando Shakespeare, que probablemente había leído este pasaje en la traducción de Florio, expresó esos caritativos sentimientos en su obra *La tempestad*.

Fue al concluir esta obra que le llevó nueve años de trabajo cuando Montaigne escribió su célebre prólogo autocrítico. «Este libro está dedicado al particular solaz de parientes y amigos». Trató de encontrar su bien merecido solaz en Italia, donde visitó diversos balnearios en busca de alivio para los cálculos renales que nunca dejaron de atormentarle. En Roma, donde «todos comparten la ociosidad eclesiástica», fue cortésmente recibido por el papa Gregorio XIII, el mismo que había celebrado la misa de acción de gracias con ocasión de la matanza de San Bartolomé. Sus *Ensayos*, que habían sido examinados por un censor papal que no sabía el francés, sólo habían sufrido, para su sorpresa, ligeras «correcciones». Sólo llevaba un año en Italia cuando le llegó un mensaje urgente para regresar a Burdeos, donde había sido elegido alcalde. En su condición de católico respetado por los protestantes que rodeaban Burdeos, podía ser útil para el mantenimiento de la paz. Aceptó el nombramiento no sin renuencia y después de desempeñar el cargo con solvencia pudo retornar a la paz de su estudio en 1585. Entonces revisó los libros I y II de sus *Ensayos* y trabajó en el libro III. Los enfrentamientos religiosos estallaron de nuevo, cobrando fuerza ahora la Liga católica. Montaigne, sospechoso por no haberse unido al ejército católico, y por tener un hermano y una hermana protestantes, así como amigos entre los herejes, se hallaba en constante peligro. «Padecí los males que acarrea la moderación en tales enfermedades. Maltratáronme por todos lados: para el gibelino era güelfo y para el güelfo era gibelino... Eran sospechas mudas que corrían bajo cuerda».

Una epidemia de peste que obligó a Montaigne y a su familia a abandonar su castillo durante seis meses diezmó la comarca. Allí adonde iban les seguía el terror, «habiendo de desalojar en cuanto a uno del grupo comenzaba a dolerle la punta de un dedo».

Los dos primeros volúmenes de sus *Ensayos*, de los que ya se habían realizado cuatro ediciones en Burdeos, fueron finalmente publicados en París y tuvieron buena acogida entre la clase culta. Esto le alentó a continuar con su trabajo. El tercer volumen, que consta de trece ensayos, apareció en 1588, con añadidos a los volúmenes anteriores. El volumen III está más impregnado del espíritu «del ensayo». «Este ensayo de mí mismo» es más resuelto en sus opiniones y más personal.

«Preferiría entenderme bien a mí mismo que entender a Cicerón». Una vez más aparecen las dudas personales y la autocrítica. «La necedad es una mala cualidad —manifiesta en “El arte de conversar”—, mas el no poder soportarla e indignarse y reconcomerse con ella, como me ocurre a mí, es otra suerte de enfermedad que nada tiene que envidiar a la necedad en inconveniencia». «Aventuro a menudo ocurrencias de mi magín de las que desconfío, y ciertas agudezas verbales que me hacen menear las orejas; mas déjolas correr al azar. Veo que uno se honra con cosas semejantes. No sólo a mí corresponde juzgarlas. Preséntome de pie y tumbado, por delante y por detrás, por la derecha y por la izquierda, y en todas mis actitudes naturales». «No me hacen reír nuestras locuras, sino nuestras sapiencias».

Montaigne no dejó de anhelar la posibilidad de contar con un interlocutor en sus conversaciones acerca de sí mismo. Sus *Ensayos* seguían pareciendo tan sólo el sustituto de las revelaciones que hacía en el curso de las conversaciones con su amigo desaparecido. En 1588, en el tercer volumen, veinticinco años después de la muerte de La Boétie, todavía se lamenta:

Extraña idea: muchas cosas que a nadie querría decir, dígoles al pueblo, y para mis más secretos saberes o pensamientos, remito a una biblioteca a mis amigos más fieles...

Si supiera de alguien que efectivamente me conviniera, en verdad que iría a buscarlo muy lejos; pues no puede compararse fácilmente la dulzura de una adecuada y agradable compañía. ¡Oh, un amigo!

No buscaría en vano.

La respuesta a su plegaria fue casi tan sorprendente como su relación con La Boétie. A comienzos de 1588, cuando se hallaba en París realizando una de sus misiones diplomáticas, conoció a la deslumbrante y culta Marie de Gournay (1566-1645), una joven de 22 años que admiraba tan profundamente sus *Ensayos* que se había decidido a escribirle para conocerle personalmente. Como su padre había muerto diez años antes, se convirtió en su *filie d'alliance*, su hija adoptiva de manera no oficial. Esa denominación carecía de significado legal pero servía para describir a un compañero espiritual con quien no existía lazo de sangre. Posiblemente, el sentimiento de adoración era más cosa de Marie que de Michel, pero como él se hallaba achacoso y «sin ánimos», aceptó de buen grado su intimidad literaria. Michel vivió en su casa durante algunos meses mientras le dictaba fragmentos de los *Ensayos* y designó a Marie su agente literario. Cuando Montaigne murió en su castillo en 1592, después de sufrir fuertes dolores causados por un cálculo renal y por otros achaques, su esposa y su familia acogieron a Marie de Gournay, que fue quien preparó la edición abreviada de los *Ensayos* de 1635, en la que eliminó algunos pasajes e incluyó otros que atribuía a Montaigne.

Marie de Gournay aprovechó la ocasión para suavizar las referencias a su persona en la edición de 1635. Pero sus correcciones revelan el deseo de correr un velo sobre una relación que tal vez no fue solamente una relación filial. Montaigne había escrito que la amaba «más que a una hija», pero ella sustituyó esas palabras por la expresión

«como una hija». Entre otras cosas, omitió su afirmación de que «es la única persona que me queda en el mundo». Marie de Gournay pasó el resto de su vida (murió en 1645) editando, «mejorando» y defendiendo las obras de Montaigne.

El legado perdurable de Montaigne no fue una filosofía, por atractiva que siga siendo su tolerante actitud de escepticismo. Su herencia fue una rara creación, una nueva forma literaria, un nuevo catalizador de la conversación, el autoanálisis y la duda literarias. El doctor Johnson definió el «ensayo» en su *Dictionary* (1755) como «una fantasía banal de la mente; una obra inhabitual y sin forma; una composición que no es habitual y ordenada». Ningún otro autor occidental creó, como Montaigne, sin proponérselo un testimonio tan vivido de la rigidez congénita del pensamiento y del poder de los arquetipos artísticos. ¡Es sorprendente que alguien tuviera que «crear» una forma literaria para dignificar las fantasías banales de la mente!

Pocos creadores literarios, aventureros occidentales de la palabra, han ejercido una influencia tan amplia como Montaigne. El espíritu del ensayo ha sobrevivido a la obsolescencia de las convicciones de Montaigne y al hecho de que sus dudas no puedan ser ya pertinentes. Continuó viviendo en la valiente libertad de su ejemplo. Su intento de volcar la esencia del yo en palabras, con toda su vaguedad y sus contradicciones, ha alcanzado más y más aceptación.

El «ensayo», que para Montaigne era un término autocrítico, una forma de verter las confesiones de la intimidad esquiva del yo, sería en siglos posteriores un emblema de afirmaciones, de declaraciones y de audaz exploración. Como la novela y la biografía, llegaría a ser vehículo y catalizador de la modernidad. El ensayo sería al mismo tiempo un vehículo para el descubrimiento del yo, una afirmación de la individualidad del escritor y una forma de compartir la individualidad de otros. Todo ensayo implicaba la necesidad de experimentación, de ideas espontáneas que supusieran una aportación.

No es mera casualidad que el pionero del ensayismo inglés, Francis Bacon (1561-1626), fuera también pionero en el enfoque experimental de la ciencia. Las ambiciones políticas de Bacon y su temperamento le indujeron a hacer de sus ensayos «consejos civiles y morales» (1597, 1612, 1625). Esto le situó dentro de la tradición de los *Moralia* de Plutarco, lejos de la falta de ilación y del fluir espontáneo de las obras de Montaigne. El ensayo comenzó a vincularse más estrechamente a las preocupaciones cotidianas gracias a la nueva moda de las publicaciones periódicas, hecho que se vio facilitado por la difusión de la imprenta y por la existencia de un público lector. El *Tatler* (1709-1711), que publicaba Richard Steele, aparecía tres veces por semana y el *Spectator* (1711-1712), a cuyo frente estaba Joseph Addison, era una publicación diaria. El periodismo, la prensa que se ocupaba de la actualidad, fue el aliado natural del ensayista. El periodista debía ser ensayista. En cada nuevo ejemplar tenía que intentar mejorar su prestación, tenía que escribir sobre temas distintos continuamente, tratarlos con brevedad y competir por ganarse la atención de unos lectores exigentes. El periódico sería un conjunto de ensayos, pero ya no sobre

el yo sino sobre el mundo.

El número y la multiplicidad de ensayos y ensayistas aumentó al multiplicarse las revistas y diarios. El ensayo fue un género versátil y adecuado para la crítica literaria y las reflexiones morales del doctor Johnson y Sainte-Beuve (1804-1869), para las especulaciones políticas y filosóficas de John Locke y de los documentos federalistas y para las elaboradas extravagancias de Charles Lamb. Emerson (1803-1882) hizo del ensayo el vehículo de un sucedáneo norteamericano de la doctrina filosófica. El ensayo resultó también providencialmente adecuado para la filosofía existencial de Camus, las especulaciones de Lafcadio Hearn, los atrevidos criterios de Thomas Mann, las opiniones de G. K. Chesterton, las fantasías de George Orwell y el entusiasmo de E. B. White.

El ensayo alcanzó la condición de forma literaria respetable y su novedad radicaba en la exaltación del yo. Su razón de existir era la convicción de que los pensamientos, sentimientos, dudas, certidumbres y contradicciones de una persona merecían ser expuestos y convertirse en objeto de la atención de otros. La experiencia del yo dubitativo comenzó a resultar más interesante que la firmeza de las convicciones. «Cuando juego con mi gata —relataba Montaigne— no sé si ella se divierte más conmigo que yo con ella».

El arte de ser sincero: las confesiones

Todavía experimentales e incompletas, las creaciones modernas del yo eran un tema siempre cambiante cuyo centro de atención era un objeto también en perpetua transformación. Las dos autobiografías clásicas que analizamos aquí no fueron nunca terminadas por otros autores y no se publicaron hasta varios años después de que aquellos hubieran muerto. Sin embargo, ambas han perdurado para deleitarnos y para hacer patente qué duro resulta decir la verdad. Nos recuerdan que todo esfuerzo del yo por describirse no ha de ser sino, como afirmaba Montaigne, un «ensayo», un intento.

El amplio espectro de las crónicas modernas del yo aparece ilustrado en las creaciones pioneras de dos personajes sobresalientes, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) y Benjamín Franklin (1706-1790), quienes, aunque contemporáneos, eran personalidades opuestas prácticamente en todo. Los dos tendrían innumerables imitadores. Uno ofreció sus confesiones, el otro la historia de su éxito. Ambos, como Montaigne, afirmaban decir la verdad sobre sí mismos. En ambos nos sorprende lo que dejaron sin decir.

Para los moralistas modernos, Rousseau es una especie de anti-Cristo, y el paladín de una amoral «actitud puramente exploratoria hacia la vida», «el hombre que ha rechazado los prejuicios sin adquirir virtudes». Sea cual fuere nuestra idea acerca de la moral de Rousseau, podemos ver en él al portavoz de la búsqueda moderna de lo singular y de lo nuevo, un explorador en el análisis del yo.

En su exilio voluntario de Inglaterra, en 1766, Rousseau escribió las primeras palabras de sus *Confesiones*:

Emprendo una tarea que no tiene precedentes y que no tendrá seguramente imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre con toda la verdad de la naturaleza, y este hombre seré yo.

Yo solamente. Conozco a los hombres y yo me siento a mí mismo: no soy como ninguno de cuantos he visto, y aún me atrevo a creer que no soy como ninguno de cuantos existen. Si no valgo más que otro, al menos soy distinto^[*].

Rousseau escribió sus *Confesiones* en el intento de defenderse de una conspiración imaginaria. Fruto de esa autodefensa surgió un nuevo concepto de la literatura, cuyo tema era el autor.

Cómo se transformó Rousseau en ese tema y cómo llegó a pensar que necesitaba una autodefensa tan apasionada es una historia interesante pero no agradable. Aunque nunca hubiera escrito sus confesiones merecería ocupar un lugar entre los forjadores del pensamiento moderno. Pero mientras que sus otras obras contenían mensajes novedosos sobre la educación y el gobierno, que expresa en el género ya familiar del ensayo o de la novela, sus *Confesiones* crearon un nuevo tipo de literatura. Las «confesiones» de san Agustín son un capítulo de la hagiografía, una historia íntima de la conversión al cristianismo. Pero la vida de Rousseau fue cualquier cosa menos santa y su vida necesitaba cualquier posible alternativa moderna al confesionario.

«Mi nacimiento —escribe Rousseau— fue el primero de mis infortunios». Poco después de haber llegado al mundo en Ginebra en 1712, murió su madre. En la biblioteca de su padre, un relojero con aficiones literarias que vivía en Ginebra, beligerante centro calvinista, Jean-Jacques se dedicó a la lectura con fruición y con pasión. Relata cómo se sumergía todas las noches «hasta oír el canto matutino de las golondrinas», en los clásicos, novelas, historia, las *Vidas paralelas* de Plutarco, todo lo que caía en sus manos. «Plutarco fue mi lectura favorita, curándome un poco de mi afición a las novelas el gusto que encontraba en repetirla». «Antes que pensar, sentí: tal es el destino común de la humanidad, que experimenté yo más que ningún otro... Por medio de este peligroso método adquirí en breve tiempo, no sólo una extraordinaria facilidad en leer y en escucharme, sino también un conocimiento, sin par a mi edad, sobre las pasiones. Cuando carecía aún de todo conocimiento de los seres, estaba ya familiarizado con todos los sentimientos».

Su vida cambió bruscamente a los ocho años cuando su padre, irritable y pependenciero, tuvo que huir de Ginebra después de una reyerta. Jean-Jacques fue enviado al campo a vivir con el pastor Lambercier «para aprender latín y toda la hojarasca de que rodean su enseñanza y a la que dan el nombre de educación». Allí adquirió la afición por los placeres de la vida rural. Además, aprendió algo sobre sí mismo de la hermana soltera del pastor, la señorita Lambercier, según explica en sus *Confesiones*:

El maternal cariño que la señorita Lambercier nos profesaba, la revestía de la autoridad de tal, y usaba algunas

veces de ella imponiéndonos castigos merecidos. Concretóse durante tiempo a la amenaza, pareciéndome espantosa la prometida pena, nueva enteramente para mí; mas desde el momento en que la hube sufrido parecióme mucho menos terrible de lo que había imaginado: y lo más particular es que aquel castigo aún me aficionó más a la que me lo había impuesto, de modo que fue necesaria mi natural dulzura y toda la verdad del afecto que le profesaba, para que no tratara de merecer la repetición del castigo; porque hallé una mezcla de sensualidad en el dolor y en la misma vergüenza del castigo, que me hacía desear recibirlo otra vez de la misma mano; si bien es cierto que había en ello cierta instintiva precocidad de sexo, y, por lo tanto, el mismo tratamiento, practicado por su hermano, no me habría parecido tan gustoso...

¿Quién diría que este castigo de chiquillo, recibido a la edad de ocho años por mano de una mujer de treinta, fue lo que decidió mis inclinaciones, gustos y pasiones, de mí, en fin, por todos los días de mi vida, y precisamente en sentido del que podría naturalmente imaginarse? Mientras por una parte se despertaron mis sentidos, tomaron tal giro mis deseos, que se limitaron a lo que había experimentado: de modo que, dotado de una sensualidad ardiente desde la más tierna infancia, conservéme libre de toda impureza hasta la edad en que se desarrollan los temperamentos más lánguidos y tardíos.

Este episodio fue el prólogo adecuado de una vida de masoquismo.

Rousseau, profundamente necesitado de afecto, se sentía desgarrado entre la búsqueda desesperada de independencia y la búsqueda, igualmente desesperada, de alguien que aceptara su dependencia. No puede sorprender que este conflicto interior le condujera hasta la locura. Pero en sus *Confesiones* nos ha dejado su alegato en pro del afecto y el respeto, que es, además, una de las primeras descripciones gráficas de la lucha del hombre moderno consigo mismo. Después de pasar sólo dos años en el campo regresó a Ginebra, donde trabajó como aprendiz de grabador. Luego, en 1728 comenzó su vagabundeo, que se prolongaría durante toda su vida. Escapó de la capital calvinista con ayuda del clero de Saboya, que trataba de conseguir conversos y que lo encaminó a Annecy: «encontraréis allí a una buena señora muy caritativa a quien los beneficios que el rey le dispensa le permiten apartar a otras almas del error en que ella misma se había visto sumida».

Así pues, a los diecinueve años comenzó su primera servidumbre, para con *madame* de Warens, que a la sazón tenía veintiocho años y que había abandonado a su marido para convertirse al catolicismo. Ella envió a Rousseau a Turín, donde pasó una breve y desagradable prueba como converso en un monasterio. Luego regresó con esa mujer, a la que estuvo vinculado durante diez años. «Tenía el ademán cariñoso y tierno, muy dulce la mirada, sonrisa angelical, la boca como la mía, un cabello ceniciento de rara belleza, tocado con cierto descuido que le daba una expresión graciosísima. Era pequeña de estatura, muy pequeña y un poco llena para su talla, aunque sin deformidad; pero no puede darse una cabeza más hermosa, pecho más bello, manos más delicadas, mejor contorneados brazos». Encontró un trabajo para él en la oficina tributaria de Chambéry, donde trabajó durante un breve periodo antes de trasladarse a Lyon, y allí hubo de ganarse el sustento dando clases. En 1742, Rousseau estaba en París intentando hacer fortuna con su nuevo sistema de notación musical. Escribió una ópera y una pieza dramática, hizo incursiones en la química y se ganó la confianza de un rico banquero, a cuya esposa intentó seducir. Luego trabajó como secretario del embajador francés en Venecia, que abandonó después de mantener una disputa por motivos de protocolo, a propósito del derecho de Rousseau

a ser invitado a una cena oficial. De regresó en París, entró en contacto con los enciclopedistas, y especialmente con su figura central, Denis Diderot. Se ganaba la vida a duras penas como secretario del rico banquero Dupin y como ayudante de investigación para él y su mujer.

El nombre de Rousseau comenzó a ser conocido cuando participó en el certamen literario de la Academia de Dijon en 1750. El tema era si el progreso de las artes y las ciencias había purificado o corrompido la moral. En su paradójica tesis, con la que pretendía escandalizar a la Academia, sustentaba que el hombre salvaje era superior al civilizado. Argumentaba que las ciencias y las artes habían sido instrumentos de presión, que sólo habían servido para aportar riqueza a los ricos y acentuar la pobreza de los demás. «¡Oh, virtud! —concluía—, ciencia sublime de las almas sencillas, ¿tanto esfuerzo y aparato son precisos para conocerte? ¿No están tus principios grabados en todos los corazones, y no basta para aprender tus leyes con recogerse uno mismo y escuchar la voz de la propia conciencia en el silencio de las pasiones?». Tuvo la prudencia de omitir en la versión impresa los pasajes originales más escandalosos en los que atacaba a la monarquía y al clero. Sin embargo, el texto seguía siendo lo suficientemente escandaloso como para convertirle en el *enfant terrible* del mundo de la cultura.

Al año siguiente elaboró sus conceptos subversivos. «La riqueza conduce inevitablemente al lujo y a la indolencia»; insistía ahora, «el lujo permite cultivar las artes y la indolencia cultivar las ciencias». Esos males tienen una causa más profunda que explica en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad de los hombres* (1755). «La mayoría de nuestros males son nuestra propia obra, y... habríamos evitado casi todos conservando la forma de vivir, sencilla, uniforme y solitaria que nos fue prescrita por la naturaleza... Me atrevo a asegurar que el estado de reflexión es un estado contranatural, y que el hombre que medita es un animal depravado.»^[*] La disposición a pensar, junto con el descubrimiento del hierro y del trigo, dieron origen a la propiedad privada, la guerra y la necesidad de que existieran leyes.

Pero de alguna forma, Rousseau sufrió más que muchos de sus contemporáneos como consecuencia de la perversión del pensamiento. Escribió los artículos sobre música para la trascendental *Encyclopédie*, y compuso una ópera, así como un ensayo sobre economía política. Al mismo tiempo, emprendió una «gran reforma» en su propia vida. Se vería obligado a ganarse la vida copiando partituras musicales. Durante una breve visita a Ginebra volvió a convertirse al calvinismo y recuperó su ciudadanía ginebrina. Entonces, encontró a otra protectora, *madame* d'Épinay, que le dio cobijo durante otros dos años (1756-1757) en el Ermitage, una idílica casa de campo que poseía cerca de Montmorency. Rousseau marchó de allí después de una disputa y se instaló en una casa de campo de las proximidades que pertenecía a su amigo el mariscal de Luxemburgo, y allí permaneció cinco años sin pagar nada por el alojamiento. Entonces escribió *Émile*, su importante obra sobre la educación, cuya influencia perduró y que en el siglo xx fue la base del movimiento educativo

progresista. También allí escribió su famoso *Contrato social* (1762), un alegato en favor de la «religión civil» y de la soberanía popular, que se convirtió en el texto sagrado de la Revolución francesa de 1789 y la razón por la que los revolucionarios trasladaron sus restos, junto con los de Voltaire, al Panteón de París.

Desde 1753, Rousseau estaba sometido a vigilancia por la policía parisiense por sus opiniones subversivas. En 1762, el Parlement de París le condenó por sus últimas obras y tuvo que refugiarse en Suiza. Al prohibírsele permanecer en Ginebra, se estableció en una aldea situada en el corazón de las montañas del Jura, en el cantón de Neuchâtel, que a la sazón era propiedad del tolerante Federico el Grande de Prusia. Allí se deleitó con las bellezas del campo, recibió los sacramentos del pastor protestante y, para ablandar a las autoridades, prometió que no volvería a escribir. Pero no tardó en violar su promesa y escribió *Cartas de la montaña*, una dura polémica contra las autoridades de Ginebra que habían quemado sus obras. Su fama fue causa de que recibiera una invitación del patriota corso Pasquale di Paoli para que escribiera una constitución para su isla, y de que le visitara James Boswell. En 1764 circuló por la aldea un panfleto anónimo (que en realidad había escrito Voltaire). El pastor denunció a Rousseau en un virulento sermón y los ciudadanos comenzaron a lanzar piedras contra su casa. Rousseau magnificó la gravedad de este episodio afirmando que había sido una «lapidación» que había puesto en peligro su vida. De nuevo huyó, esta vez bajo la protección del generoso David Hume, a quien habían impresionado los escritos de Rousseau y que le acompañó a Inglaterra en enero de 1766. Hume ofreció a Rousseau, por una renta meramente nominal, una confortable casa en Wootton, en Derbyshire.

Pero el 23 de junio Rousseau sucumbió de nuevo a su manía persecutoria y escribió a Hume una desdeñosa carta en la que le acusaba de conspiración, jurando que no volvería a escribirle y que «no tendría más tratos con él». El bondadoso Hume se quedó estupefacto. Rousseau desapareció sin darle las gracias y sin disculparse y finalmente apareció en Francia en mayo de 1767. Los años siguientes fueron un periodo de nuevas huidas y nuevos temores. Sintiendo acosado por una imaginaria conspiración en su contra y por el delirio que le llevaba a pensar que estaba siempre rodeado de espías, adoptó un nombre supuesto y se refugió en una aldea en las afueras de París y luego en otro pueblo cerca de Lyon, para regresar a París en 1770, donde permaneció de forma intermitente hasta su muerte, ocurrida en 1778.

La vida errabunda que impidió al inconstante espíritu de Rousseau asentarse en algún lugar le impidió también entregar su afecto a una persona. En muchas ocasiones juró que *madame* de Warens era su único amor e hizo el mismo juramento a *madame* de Houdetot y a muchas otras mujeres. Sus atenciones amorosas cambiaban según el lugar de residencia y sus necesidades de protección. Antes de *madame* de Warens estuvieron *madame* Basile y *madame* Vercellis, por mencionar tan sólo a dos de sus amantes, y luego siguió una larga lista, entre las que destacan *madame* d'Épinay y *madame* de Houdetot. Después de ser rechazado por *madame* de

Warens se unió de manera definitiva a Thérèse le Vasseur, a la que conoció en París en 1744. «En el lugar de la extinguida ambición necesitaba otro sentimiento que llenase mi corazón. En una palabra, necesitaba una sucesora de mamá [de Warens].» Tuvo la fortuna de encontrar a la persona que necesitaba esperándolo en la mesa de su hotel de París. «La primera vez que vi aparecer a esta joven en la mesa me maravilló su aspecto modesto y más aún su mirada viva y dulce, que para mí jamás tuvo semejante». «Ella era muy tímida; yo lo mismo. La relación que esta común disposición parecía alejar se verificó sin embargo con gran rapidez. La patrona, que lo advirtió, se puso furiosa; y sus brutalidades todavía acrecentaron más mi ascendiente en el ánimo de la muchacha... Ella creyó ver en mí un hombre honrado, y no se equivocó; yo en ella una joven tierna, sencilla y sin coquetería, y tampoco me equivoqué. De antemano le declaré que jamás la abandonaría, aunque tampoco me casaría. El amor, la estimación y la candorosa sinceridad fueron los factores que permitieron mi triunfo; y fui afortunado sin ser emprendedor, porque su corazón era honesto y tierno».

Rousseau no abandonaría a Thérèse y ella tampoco a él, que sin embargo tuvo numerosas relaciones amorosas con otras mujeres. «Al principio me propuse formar su inteligencia, mas fue tiempo perdido... Yo vivía con mi Thérèse casi tan agradablemente como si fuese el ingenio más brillante de la naturaleza». A duras penas se las arreglaba para mantenerla, así como a su madre. Finalmente, «contrajo matrimonio» con ella en 1768 en el curso de una extraña ceremonia que él mismo organizó sin la participación de ninguna autoridad eclesiástica, en el Auberge de la Fontaine d'Or en Bourgoin, cerca de Grenoble. Para realzar la ocasión invitó al alcalde y a dos testigos. No hubo formalidades legales, pero algunos afirmaron que se trataba «del acto más auténtico que nunca realizó». Pronunció un discurso que conmovió a todos los presentes hasta hacerles llorar. «Nunca he cumplido una obligación con tanta alegría y tanta decisión —afirmó a modo de concisa introducción—. Le debía al menos esto a la mujer por la que he sentido cada vez más respeto en el curso de una relación que dura desde hace veinticinco años, y a quien ha decidido compartir las desgracias que aún me están reservadas, en lugar de apartarse de mí». Desde entonces Thérèse sería *madame* Jean-Jacques Rousseau.

De su unión nacieron cinco hijos, todos los cuales fueron entregados al nacer a un orfanato. «Tomé alegremente esa decisión sin el menor escrúpulo». Este sería el pecado al que daría más publicidad, del que se jactó y que nunca dejó de defender. «Entregando mis hijos a la educación pública —escribió en las *Confesiones*— por serme imposible educarlos por mí mismo, al destinarlos a ser obreros y campesinos mejor que aventureros y andariegos, creí hacer un acto de ciudadano y de padre, y me consideré como un miembro de la república de Platón... A menudo he bendecido al cielo por haberlos librado así de la suerte de su padre y de la que les amenazaba cuando me viese obligado a abandonarlos... Estoy seguro de que les hubieran enseñado a odiar, y quizá a ser traidores a sus padres: es cien veces preferible que no

los hayan conocido».

Un aura de leyenda y de mendacidad rodea a estos niños, como casi todos los demás actos de la vida y las confesiones de Rousseau. Según decía Rousseau, la práctica de abandonar a los niños no deseados era «la costumbre del país». En vida de Rousseau era cada vez mayor el número y porcentaje de niños abandonados. Buffon señaló que en 1772 los niños abandonados eran casi una tercera parte de cuantos habían nacido en París. El filósofo y enciclopedista D'Alembert (¿1717?-1783) fue abandonado por su madre, la destacada escritora y *saloniste* Claudine de Tencin (1685-1749), en las escaleras de la iglesia de Saint-Jean-le-Rond. Cuando lo encontraron, le pusieron el nombre de Jean le Rond, que conservó durante toda su vida. Dado que no hay noticia alguna de los hijos de Rousseau salvo en sus propias cartas y confesiones, algunos biógrafos han puesto en duda su existencia. Otros afirman que la finalidad de los orfanatos era hacer posible desprenderse de los niños sin dejar ninguna huella. Tal vez, sugieren algunos, Rousseau simplemente imaginó esa prole para desmentir los rumores que corrían acerca de su impotencia.

De cualquier forma, el mismo Rousseau que se negó a proveer por sus hijos se presentó como un experto en la educación de los niños. Su *Émile o Educación* insistía en que las madres debían amamantar a sus hijos y ofreció sistemas para ayudar a desarrollar la individualidad de cada niño. Había que posponer el cultivo de la mente y potenciar las emociones. Su obra serviría de guía a John Dewey y a otros pedagogos del siglo xx que comparten la hostilidad de Rousseau respecto a la rígida disciplina de la educación clásica. *Émile* ofrecía una perversa apología de su propia insensibilidad.

Las confesiones de Rousseau serían una apología de su vida. «La sinceridad — escribió La Rochefoucauld— es un deseo de compensar los defectos de uno mismo e incluso de reducir su importancia gracias al mérito de haberlos admitido». Si admitir los defectos da derecho al respeto, Rousseau debería figurar entre los hombres más respetados de la era moderna. Tal vez es congruente que el prototipo de las confesiones modernas «auténticas» fuera escrito por un loco.

Un editor había pedido a Rousseau que escribiera su autobiografía, pero sólo escribió algunos fragmentos. Voltaire le facilitó el incentivo necesario para escribir una autobiografía como forma de autodefensa, al retratar a Rousseau como un monstruo, enemigo de Ginebra y de Cristo, provocando así la lapidación de Rousseau en su retiro en las montañas suizas. Una paranoia creciente penetra esta obra de Rousseau, que compuso en los intervalos de lucidez. La primera parte de las *Confesiones* la escribió en Wootton, bajo los auspicios de Hume, en 1766, cuando se hallaba en Inglaterra, donde había buscado refugio de sus perseguidores suizos y franceses. La segunda parte la escribió después de huir a Francia en 1766-1770, esta vez huyendo de la imaginaria conspiración organizada por Hume. Como explica Rousseau:

Siempre me había reído de la falsa sinceridad de Montaigne, quien, simulando confesar sus defectos, pone gran cuidado en no atribuírselos sino amables; cuando yo, que siempre me he creído bien considerado, y aún me creo el mejor de los hombres, sé que no hay interior humano, por puro que sea, que no tenga algún vicio feo. Yo sabía que si me presentaba a los ojos del público bajo tan poco parecido al mío, y a veces tan disforme, que a pesar de lo malo, de que no quería callarme nada, no podía menos de ganar aún, mostrándome tal cual soy. Por otra parte, como esto no podía hacerlo sin sacar a la luz también el modo real de ser de otras personas, y por consiguiente, no pudiendo esta obra aparecer sino después de mi muerte y la de muchos otros, esto me animó a escribir mis *Confesiones*, de manera que nunca tuviera que avergonzarme ante nadie.

Es posible que Rousseau tuviera *in mente* las *Confesiones* de san Agustín, que es la principal obra de ese título en la tradición occidental, pero Rousseau deja al lector la tarea de establecer la comparación. Aunque en todo momento se considera un mártir, no afirma ser acreedor a la condición de santo. Pero la confesión de san Agustín no lo es en sentido moderno, ya que «se confiesa» a la infinita sabiduría de Dios. «Lo hago por el amor de tu amor». Rousseau «se confiesa» a la grandeza y singularidad de «mí mismo».

Rousseau, que imaginaba ser víctima de una conspiración malvada de sus contemporáneos, esperaba poder asegurarse, al menos, con sus *Confesiones*, la estima de la posteridad. Pero Rousseau tenía prisa y se mostraba impaciente. Cuando retornó a París en 1770, ofrecía un espectáculo lamentable, aquejado de una dolorosa dolencia en la vejiga, envejecido prematuramente a sus cincuenta y tres años y acosado por ejércitos de espías que parecían seguirle allí adonde iba. Sus libros sólo enriquecían a los editores. La experiencia personal de Rousseau justifica que Voltaire calificara a los impresores de «piratas», en ese tiempo en que no existían todavía los derechos de autor. Rousseau ganaba su sustento a duras penas copiando partituras musicales a tanto la página.

Rousseau, que aún era bien recibido en los salones de moda, estaba ansioso por encontrar una audiencia ante la que poder «defenderse», aunque nunca estuvo muy claro de quién o frente a qué. Aunque decidido a no publicar sus *Confesiones*, entretenía a los personajes de los salones y a los cortesanos leyéndoles fragmentos de su libro. Después de sustituir su traje armenio lleno de colorido por la ropa gris del campesino, recitaba las páginas escritas en defensa de sí mismo. La última lectura tuvo lugar en la casa de la condesa de Egmont, hija del mariscal de Richelieu. El poeta Dorat (1734-1780) relató que una de esas sesiones duró desde las nueve de la mañana hasta las tres de la madrugada. Cuando leyó el manuscrito a los condes de Egmont, al príncipe Pignatelli y a otros aristócratas de París, Rousseau añadió unas últimas palabras.

«He dicho la verdad. Si alguien sabe algo contrario a lo que acabo de escribir, aunque lo probase mil veces, sólo conoce mentiras e imposturas, y si se niega a analizar estas noticias y a aclararlas conmigo mientras estoy aún con vida, no ama ni la justicia ni la verdad...».

Terminé así la lectura, y todo el mundo calló. La señora de Egmont fue la única que me pareció conmovida; se estremeció visiblemente, pero se repuso enseguida y guardó silencio, lo mismo que todos los demás. Tal fue el fruto que obtuve de esa lectura y de mi declaración.

Madame d'Épinay, una de sus antiguas relaciones amorosas que aún estaba viva, aceptó el desafío y convenció a la policía para que ordenara a Rousseau que interrumpiera sus lecturas. Pero las *Confesiones* alcanzaron la posteridad en formas diversas con otras obras de carácter autobiográfico publicadas (1781-1788) después de su muerte. No tardaron en ser traducidas a otros idiomas.

Las *Confesiones* de Rousseau, su obra más singular, marcan una nueva era en la literatura, pues constituyen una nueva forma de expresar la sinceridad del escritor. Esa primera revelación moderna del yo fue obra de un loco. ¿Hay prueba más patente de la locura de Rousseau que su convicción de que esa obra de autoinculpación le permitiría recuperar su reputación? La «literatura moderna» no utilizaría simplemente el lenguaje para la comunicación, sino que se convertiría en un acto de autocontemplación. Los autores se ensalzarían mediante la autorrevelación. Rousseau, pionero de esa literatura moderna, nos ofrece un viaje hacia el yo rousseauiano, seductor pero escasamente agradable. Aunque las *Confesiones* constituyen una nueva forma literaria, no son tan informes como el ensayo. Los ensayos de Montaigne son temáticos, mientras que los capítulos de Rousseau se atienen a un orden cronológico exponiendo la multiplicidad de experiencias del autor con el encanto de la sorpresa y el desorden y el suspense de un torrente de sensaciones y pensamientos. El interés del lector se ve acrecentado por la duda de que esté diciendo toda la verdad.

Rousseau relata en varios lugares los episodios que le hicieron pensar que era necesario que escribiera esas confesiones. Cuando estaba con *madame* de Vercellis acusó a una inocente sirvienta de haber robado una cinta rosa y plata, que él mismo había cogido. «Sé que mi aversión a la mentira proviene, en gran parte, del sentimiento de haber llegado a decir una tan enorme». Otro de esos tristes episodios fue el abandono en las calles de Lyon de un amigo y compañero músico que había sufrido un ataque epiléptico.

Tras hacer de la literatura un equivalente secular del confesionario, Rousseau se sintió libre para escribir pasajes en los que deja correr libremente la pluma y que a veces se omitían en las ediciones de difusión popular y se suprimían en las traducciones. Rousseau recogió las últimas palabras de su protectora *madame* de Vercellis, que han sido olvidadas inmerecidamente:

Ya la vi expirar. Su vida había sido la de una mujer de talento y juicio; su muerte fue la de un sabio... Sólo guardó cama los dos días precedentes al de su muerte, y nunca dejó de conversar con todo el mundo. Cuando dejó de hablar, y ya en las ansias de la muerte, hizo una ruidosa ventosidad y volviéndose dijo: «¡Bueno! Mujer que pede no está muerta». Esas fueron sus últimas palabras.

Aunque afirma realizar una revelación completa, la confesión de Rousseau no tiene la intensidad que alcanzaría más tarde en el siglo xx.

Sus inhibiciones se manifiestan en el episodio que, según afirma, «revela claramente mi carácter» y permitirá al lector «conocer perfectamente a Jean-Jacques

Rousseau». En Venecia visitó a la atractiva y joven Giulietta. «Entré en la cámara de una cortesana como en el santuario del amor y de la belleza, cuya divinidad creí ver en su persona... En cuanto, desde las primeras familiaridades, conocí sus gracias y sus caricias, por miedo de perder el fruto de antemano quise apresurarme a cogerlo; mas de repente, en vez del fuego que me devoraba, sentí un frío mortal que recorría todas mis venas; las piernas me flaquean; y sintiéndome desfallecer, me siento y rompo a llorar como un niño». Da entonces una sorprendente explicación: «En el momento en que estaba próximo a desfallecer sobre aquel pecho, que parecía sufrir por vez primera la boca y la mano de un hombre, advertí que le faltaba un pezón. Yo me sorprendí, examino y creo ver que no está formado como el otro». Rousseau se quedó paralizado por efecto del horror. «Vi claro como la luz del día que, en vez de la más encantadora persona que pudiese imaginar, no tenía en mis brazos más que una especie de monstruo, desecho de la naturaleza, de los hombres y del amor». Expresó el horror que sentía a Giulietta, que al principio tomó su comentario como una broma, enrojeció, se abrochó de nuevo, y comenzó a caminar por la habitación abanicándose. «Finalmente, me dijo en tono frío y desdeñoso: “Gianetto, lacia le donne, e studia la matematica”». Rousseau le pidió una nueva cita, pero cuando llegó tres días más tarde ella se había marchado a Florencia. Confesó entonces, y lamentó, «que no haya podido guardar de mí más que un recuerdo de menosprecio». Una y otra vez, Rousseau hace constar su desencanto al sentirse desplazado por otros del lecho de sus sucesivas amantes.

A medida que contemplamos el duro esfuerzo de Rousseau por revelarnos su auténtico yo, nos recuerda cuán esquiva es esa persona que él imagina ser, transformada por el proceso mismo de la revelación. No es posible conocer ese yo posterior, afirma, sin conocer el yo anterior. He aquí las palabras que dan comienzo a la segunda parte de las *Confesiones*: «¡Cuán diferente cuadro tendré que desarrollar en breve! La suerte que durante treinta años favoreció mis inclinaciones, durante otros treinta hizo lo contrario; y de esta oposición continua entre mi situación y mis inclinaciones se verán nacer faltas enormes, inauditas desventuras, y, excepto la fuerza, todas las virtudes que honrar pueden la adversidad». Nosotros participamos en el trayecto de Rousseau en busca de sí mismo.

El arte de parecer sincero: la autobiografía

Uno de los textos más célebres de Benjamín Franklin es el epitafio que se dedicó a sí mismo en 1728, cuando tenía veintidós años: «Aquí yace el cuerpo de B. Franklin, impresor (como la cubierta de un viejo libro, su contenido roto y privado de sus letras y dorados), comida para los gusanos. Pero la obra no se perderá, pues aparecerá de nuevo, en una edición nueva y más elegante, revisada y corregida por el autor». Este epitafio es adecuado para una vida llena de acontecimientos personales que sobrevivieron en los textos que Franklin imprimió para relatarlos. Sus grandes

descubrimientos en el campo de la electricidad se imprimieron como cartas y sus tratados políticos se escribieron comúnmente como episodios de vida. Su obra *Poor Richard*, que a veces se considera el primer personaje de ficción creado por un norteamericano, es realmente un *alter ego* cuya historia se escribe en primera persona y cuyas máximas constituyen la prescripción experimentada personalmente por Franklin para alcanzar el éxito. En su *Autobiografía*, Franklin calificó repetidamente los errores de su vida como *errata*, que había que corregir en una crónica impresa.

A muchos ha sorprendido el hecho de que este hombre que tantas cosas inventó no inventara también una forma literaria. Pero han subestimado a Franklin, porque su *Autobiografía* —probablemente la obra más leída de un autor norteamericano, después de la Declaración de Independencia— creó una nueva y decisiva forma moderna de literatura, la saga del éxito. Es una crónica, un credo y un escenario para el hombre autodidacto. Es una historia que cuesta pensar que pueda ocurrir salvo en el seno de una sociedad urbana capitalista, con una clase media en ascenso. Dos siglos antes, Benvenuto Cellini había escrito las memorias de un artista pícaro. Pero su relato, a diferencia del de Franklin, no podía ser un modelo de vida para los lectores modernos. Tampoco los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola pueden ser un manual para el ciudadano urbano, como de hecho lo es el «Arte de la virtud» de Franklin.

La vida de Franklin, que ejemplifica las posibilidades del Nuevo Mundo, está llena de novedades. «Ha terminado hace tiempo el periodo penoso de asentar las nuevas colonias, que obliga a que la gente dedique únicamente la atención a las cosas necesarias —escribió Franklin en 1743 cuando propuso la creación de una Sociedad Filosófica Norteamericana— y hay muchos en todas partes que pueden dedicarse a las bellas artes y a mejorar el acervo común de conocimiento». La vida de Franklin documentaría su lista inacabable de «nuevos descubrimientos» e inventos. Los hechos de su vida no necesitan ser adornados para convertirse en la leyenda del éxito de un autodidacto. Nacido en Boston en 1706, asistió a un colegio público y luego a una escuela elemental de escritura y aritmética. A los diez años ayudaba en el negocio de su padre de pabilos de velas y jabón. Desde los doce a los diecisiete trabajó como aprendiz en la imprenta de su hermano, hasta que después de una disputa se marchó a Filadelfia, en 1723. Allí, el afable Franklin encontró trabajo como impresor y llamó la atención del gobernador, *sir* William Keith, quien le prometió que le montaría una imprenta y le garantizaría contratos del gobierno. Cuando Franklin se trasladó a Londres para conseguir la maquinaria, Keith no cumplió su promesa y Franklin regresó decepcionado a Filadelfia.

En 1730, con sus ahorros y con la ayuda de ciudadanos influyentes, creó su propia imprenta y comenzó a publicar la *Pennsylvania Gazette*. «Pronto pude comprobar que el negocio de impresor no parecía considerarse como un buen partido para ninguna dama de las que yo podía desear. Pasaba el tiempo y mi pasión juvenil se manifestaba con creciente fuerza, llevándome a amoríos con diversas mujeres de

no muy buena clase, con no pocos gastos e insatisfacciones por mi parte y con no menos temor de contraer alguna enfermedad infecciosa, cosa que me llenaba de terror y de la que felizmente escapé». Entonces, tomó la sabia decisión de contraer matrimonio con Deborah Read, hija de la respetable familia en cuya casa se alojaba.

Franklin prosperó en los negocios y se convirtió en un ciudadano ilustre promoviendo todo tipo imaginable de mejoras. Propuso aumentar la seguridad en las calles mediante una fuerza de policía, y hacerlas más fácilmente transitables pavimentándolas, limpiándolas y dotándolas de alumbrado. Organizó también un cuerpo de voluntarios para luchar contra los incendios, promovió la creación de un hospital municipal y de una biblioteca por suscripción, así como de una academia para jóvenes y una universidad para la promoción de la cultura. El club de debate que fundó en 1727, llamado Junto, se convirtió en la Sociedad Filosófica Norteamericana, que serviría como foro para botánicos, físicos, historiadores naturales y filósofos procedentes de todas las colonias. Franklin realizó también descubrimientos de gran importancia en el campo de la electricidad, especuló sobre los terremotos y realizó inventos prácticos, como el pararrayos y la estufa, que no han sido muy perfeccionados desde entonces.

Sus servicios a la comunidad —primero intentando evitar la separación, después consiguiendo la independencia y, finalmente, en la creación de la nueva nación y en la formación de su gobierno— hicieron que algunos le adoraran, incluso antes que a Washington, como el padre de su país, título que luego sería sustituido por el de abuelo de su país. Su último acto público fue la petición al Congreso de que se aboliera la esclavitud. Franklin no parece tan sólo un individuo sino, como afirma su biógrafo Cari Van Doren, todo un comité.

Aunque fue embajador norteamericano y un versátil sumo sacerdote de la Ilustración europea, no fue un hombre literario. A diferencia de su más joven amigo Thomas Jefferson, no le interesaban las bellezas de la naturaleza y de la literatura y no le conmovían la poesía, la arquitectura y la historia. «A muchos les gustan los relatos referentes a viejos edificios y monumentos, pero yo confieso que si en mis viajes encontrara la receta para hacer el queso parmesano, ello me proporcionaría más satisfacción que la transcripción de una inscripción de cualquier piedra». Generalmente escribía —según sus propias recomendaciones— «con fluidez, claridad y concisión» y siempre inducía a sus lectores a alcanzar un objetivo práctico (y con frecuencia positivo). Su «consejo a un amigo para elegir mujer» era simple: «¡Elige a las mujeres mayores antes que a las jóvenes!». La lista de motivos concluía así: «Octavo y último. ¡Son tan agradecidas! (1745)». En sus «Normas para que un gran imperio quede reducido a un imperio pequeño» (1773) exponía las locuras cometidas por Jorge III. Sus escritos, como su Sociedad Filosófica Norteamericana, aspiraban a «promover el conocimiento útil».

Es sorprendente que su célebre creación literaria, su *Autobiografía*, que es la crónica de una vida tan bien organizada y tan calculada, fuera escrita de manera tan

fragmentaria, incompleta y fortuita. No está dividida en capítulos y ni siquiera se atiene a una cronología estricta. Sin embargo, esa obra incompleta sobrevivió y alcanzó gran popularidad en todo el mundo como modelo de un género de literatura moderna.

El incentivo para escribir su obra no lo encontró Franklin en Filadelfia, sino cuando se hallaba en Inglaterra en agosto de 1771, durante una misión de conciliación para las colonias. Mientras disfrutaba de la vida familiar en casa del obispo pronorteamericano de St. Asaph, Jonathan Shipley, y de la compañía de su esposa y de sus cinco pequeñas hijas en su casa de campo de Twyford, cerca de Winchester, Franklin les entretenía con anécdotas de sus primeros años de vida en Boston y Filadelfia. La esposa del obispo, al enterarse de que era el cumpleaños del nieto de Franklin, Benjamín Franklin Bache, decidió celebrar el acontecimiento con una cena donde «entre otras cosas buenas, tuvimos una isla flotante», y todos brindaron por el nieto y por el abuelo. En esa atmósfera amistosa, «con la expectativa de disfrutar de una semana de ocio ininterrumpido», Franklin fue inducido a comenzar su autobiografía (él hablaba siempre de sus memorias) en forma de una carta a su hijo. Durante esos trece días pasados en el «dulce retiro de Twyford, donde mi única ocupación era garabatear un rato en el estudio del jardín», escribió toda la primera parte, en una habitación que la familia Shipley conocería desde entonces como la habitación de Franklin. Probablemente, por la noche leía algunos fragmentos del libro a las niñas, mientras los escribía. Le gustaba escribir cartas y lo hacía con gran facilidad, como lo hacía veinticinco años antes cuando describía a Peter Collinson sus «Experimentos y observaciones sobre la electricidad». Esa primera parte de la *Autobiografía*, que finalmente ocuparía casi la mitad del manuscrito de su obra inacabada, termina en 1730, cuando sólo tenía veinticuatro años. En ella revive sus años de juventud en Boston y Filadelfia, su viaje a Inglaterra bajo los supuestos auspicios del gobernador Keith de Pensilvania, su regreso a Filadelfia, su boda con Deborah, los inicios de su imprenta y el primero de sus proyectos de Filadelfia, «el antecedente de todas las bibliotecas por suscripción de Norteamérica, que ahora son tan numerosas».

La composición de su *Autobiografía* no debía de apasionar a Franklin, pues dejó pasar trece años antes de comenzar de nuevo a escribir, esta vez en circunstancias familiares menos agradables. En 1776, después de ayudar a redactar y firmar la Declaración de Independencia, llevaba solamente un año en casa cuando tuvo que zarpar de nuevo para Francia como enviado norteamericano. Los años siguientes serían intensos y fructíferos en la negociación de la alianza crucial con Francia, y luego en la firma del tratado de paz con Gran Bretaña, que puso fin a la guerra el 3 de septiembre de 1783. Franklin solicitó regresar, pero el Congreso le pidió que continuara para que intentara establecer tratados comerciales con naciones europeas. Finalmente, regresó a Filadelfia en 1785, después de haber permanecido nueve años en el extranjero. A su llegada a París en 1776, Franklin fue saludado inmediatamente

como una celebridad. Los parisienses le tomaban por un Voltaire rústico y él no hizo nada por desmentirlos. Le admiraban como cuáquero, y aunque no lo era, permitió que siguieran considerándole así. Para evitar el frío en la cabeza durante la travesía transatlántica que realizó en el mes de noviembre, llevaba un gorro de pieles, que los parisienses consideraron como el distintivo de un hombre de frontera. Franklin corroboró la imagen poniéndoselo en las ocasiones más especiales e hizo de él su sello personal en todos los retratos que le hicieron en Francia.

El legendario encanto de Franklin como hombre de frontera resultó deslumbrante en los más elegantes salones y en los dormitorios más deseables. Los rumores acerca de sus amoríos eran innumerables. Uno de los más notables se refería a su relación con la hermosa *madame* Helvetius, viuda del famoso filósofo, y célebre por sus salones filosóficos de los martes. Sus caricias y su familiaridad con Franklin incomodaron a la puritana Abigail Adams, que estaba en París con su esposo John. Cuando *madame* Helvetius tenía sesenta años y el escritor francés Fontenelle era casi centenario le dirigió este cumplido, proverbial exponente del ingenio de la vejez: «¡Ah, señora, si volviera a tener ochenta años!». El ingenioso Franklin, que a la sazón era casi octogenario, fue aún más ingenioso cuando ella le acusó de haber pospuesto una visita que esperaba con deleite: «Señora —dijo— estoy esperando a que las noches sean más largas».

Después de estar alojado durante dos meses en un hotel de la Rué de l'Université, se retiró a Passy, en la carretera que conducía a Versalles, «una aldea limpia situada en un alto, a 1 km de París, con un gran jardín por el que puedo pasear». Allí, en el tiempo que le dejaban sus misiones diplomáticas en representación de la nueva nación, Franklin organizó una original corte filosófica. Aunque constantemente le advertían del peligro que suponían los espías, afirmaba que no les temía porque, sin duda, «no intervenía en asuntos que me avergonzara hacer públicos». Pero después de su muerte, se sabría que Edward Bancroft, el ayudante en el que tanto confiaba, era un espía británico, que informaba periódicamente a Londres de la marcha de las deliberaciones norteamericanas.

En 1784, después de firmar el tratado de París y mientras esperaba en Passy a ser llamado para regresar, Franklin recibió una carta de un amigo de Filadelfia, Abel James, que había leído una copia del manuscrito de la primera parte de su *Autobiografía*, que Franklin había dejado años antes a su amigo de Filadelfia Joseph Galloway. En Inglaterra, Galloway abandonó la causa lealista y ayudó al general Howe a planificar sus maniobras norteamericanas. Pero el manuscrito que, según James, tenía «veintitrés hojas, de su puño y letra, acerca de sus padres y de su vida, que dirigió a su hijo y que abarca un periodo de su vida que finaliza en 1730» permaneció en manos de la mujer de Galloway cuando éste murió, dejando a Abel James como ejecutor de su testamento. James instó a Franklin a continuar escribiendo. «Si el amable, humano y benévolo Ben Franklin privara al mundo y a sus amigos de relato tan útil como entretenido, ¿qué excusa podría darse a tantos

millones de lectores?». Aproximadamente en la misma época recibió una carta de Benjamín Vaughan (1751-1835), un inglés amigo de las causas revolucionarias que había osado publicar en Londres, en 1779, una selección de los escritos de Franklin. En una larga carta en la que ensalzaba a Franklin y a «un pueblo naciente», Vaughan le pedía que «haga patentes al mundo los auténticos rasgos de su personalidad, para que no puedan los demás caer en la tentación de deformarlos o calumniarlos».

Franklin incorporó las dos cartas a su manuscrito como una especie de apología o de publicidad al comienzo de la segunda parte de la *Autobiografía*, que empezó a escribir en París. Como no tenía ningún ejemplar del manuscrito anterior no podía recordar exactamente dónde se había detenido el relato. En Passy sólo escribió unas pocas páginas, que, sin embargo, incluyen algunos de los pasajes más característicos, pues detallan su programa de autoperfeccionamiento. Durante el largo viaje en barco de regreso en 1785, en lugar de proseguir sus memorias prefirió escribir sus reflexiones sobre la ciencia. Franklin no volvió a trabajar en la *Autobiografía* hasta después de la convención constitucional, cuando estaba ya de regreso en Filadelfia, en agosto de 1788. Esa tercera parte, aproximadamente la mitad del manuscrito, relata su trayectoria hacia la prosperidad y la celebridad en Filadelfia, sus proyectos de perfeccionamiento, sus intentos de comprometer a los cuáqueros en la defensa de la colonia, sus experimentos en el campo de la electricidad y su intento de conseguir suministros para la malhadada expedición norteamericana del general Braddock de 1754. El relato termina en 1757. En noviembre de 1789, Franklin envió copias manuscritas de las tres partes de sus memorias a diversos amigos de Francia e Inglaterra, preguntándoles si debía publicarlas y si merecía la pena que «concluyera el relato». «Haré caso de vuestras opiniones, pues me encuentro tan viejo y tan débil, tanto mental como físicamente, que no me es posible confiar en absoluto en mi propio juicio». Sin esperar respuesta, aquejado de diversas dolencias y próximo a la muerte, en los primeros meses de 1790 añadió algunas páginas en un manuscrito que termina con unas líneas mal escritas, lo que indica que tal vez las escribió en la cama. No sólo no había sido terminada la obra, sino que la última es una frase inacabada.

La *Autobiografía* de Franklin es una creación literaria propiamente norteamericana en más de un sentido, y de hecho se ha dicho que es la primera aportación norteamericana a la literatura mundial. Pero es una obra muy incoherente e incompleta. El inicio del relato se sitúa antes incluso de que se escuchen los tumultos de la inminente revolución norteamericana, y no figura en ella noticia alguna sobre la participación de Franklin en la revolución, en la redacción de la constitución y en las negociaciones de paz, acontecimientos todos ellos en los que tomó parte destacada.

«Varias pequeñas anécdotas familiares que no interesan a otros» animan la primera parte de la *Autobiografía*, que se inicia con las palabras «Querido hijo», como una carta dirigida a William Franklin (1731-1813). Pero la segunda parte, que escribió a instancias de James y Vaughan, está «dirigida al público. Los problemas de

la revolución ocasionaron la interrupción». La revolución provocó también la triste ruptura con su hijo que le impidió continuar sus memorias como una carta familiar. William Franklin había acompañado a su padre a Inglaterra en 1757 y fue un eficaz gobernador de Nueva Jersey en 1763. Pero era leal a Gran Bretaña, a la que apoyó con ocasión de la controversia de la *Stamp Act*. En 1776 fue detenido por la Asamblea Provincial de Jersey y por el Congreso Continental y pasó dos años en una cárcel de Connecticut antes de trasladarse a Inglaterra en 1778. Cuando Franklin estaba en Passy, en 1784, William le escribió preguntándole si podía visitarle. Pero Franklin se negó, haciendo gala de una frialdad poco habitual en él. «Abandonado en mi vejez por mi único hijo», afirmó que podía haber disculpado a William si hubiera permanecido «neutral», pero no que «tomara las armas contra mí, en una causa en la que estaban en juego mi reputación, mi fortuna y mi vida». Aunque nunca se reconcilió con su hijo, en 1785 se detuvo en Southampton cuando regresaba a América y le hizo una visita de cortesía. Su actitud intransigente con su hijo le llevó a dejarle sólo una parte muy pequeña de sus bienes en el testamento. «El papel que desempeñó contra mí en la guerra, que es de conocimiento público, explicará que no le haya dejado una parte mayor de una propiedad de la que él luchó por despojarme».

Durante los años pasados en Francia, Franklin trató de conocer a escritores que admiraba, pero en más de una ocasión hubo de sufrir su desconfianza hacia la causa norteamericana. Un día, en 1781, Franklin estaba albergado en la misma posada que Edward Gibbon, figura ya familiar para el lector como el famoso historiador de la *Decadencia y caída del imperio romano*. Envió una nota amistosa a Gibbon expresando la admiración que sentía hacia su obra y solicitándole el placer de su compañía. Gibbon, que era un *tory* impenitente, respondió que, aunque admiraba profundamente a Franklin como hombre y como filósofo, su condición de súbdito leal de su rey le impedía conversar con un rebelde. Al parecer, Franklin, impertérrito, respondió a Gibbon que pese a todo seguía sintiendo un gran respeto por Gibbon como historiador. Y añadió que se sentiría feliz de poder facilitarle todo el material de que disponía cuando se decidiera a escribir la historia de la decadencia y caída del imperio británico.

Como no podía ser de otra manera, la historia de la miscelánea *Autobiografía* de Franklin conoció diversas vicisitudes. No se publicó ninguna parte de la obra en vida de Franklin y la primera edición que se conoce corresponde a una versión francesa, no autorizada, de 1791, un año después de la muerte de Franklin. La obra fue luego traducida al inglés por un periodista londinense sin identificar. Así, las primeras ediciones en inglés se realizaron a partir de retraducciones del francés, hasta que en 1818 el nieto de Franklin editó una versión actualizada utilizando un manuscrito que había revisado el propio Franklin en 1789. El manuscrito original se encontró finalmente en Francia en 1868. Se añadió entonces la cuarta parte y apareció finalmente toda la obra tal como la había escrito Franklin.

Norteamérica constituía un escenario nuevo para el hombre europeo y lo que

Franklin calificaba, en un eufemismo, como el «arte de la virtud», su «arduo proyecto de alcanzar la perfección moral», es realmente un conjunto de preceptos para alcanzar el éxito en el mundo moderno. Las trece virtudes que menciona tienen todas ellas una dimensión personal: la templanza, el silencio, el orden, la decisión, la frugalidad, la laboriosidad, la sinceridad, la justicia, la moderación, la limpieza, la tranquilidad, la castidad y la humildad. Ninguna de ellas hacía referencia a Dios o a la salvación. Su plan era eminentemente pragmático, y para su cumplimiento da precisas instrucciones. Preparó un cuaderno cuadriculado y dedicó una semana a cada una de las virtudes, y luego marcaba con un punto negro cada una de las faltas que cometiera. «Para evitarme la molestia de renovar mi librito de vez en cuando, o de tener que borrar las marcas de las faltas y hacer sitio para otras anotaciones, porque a fuerza de borrar se me hacían agujeros en el papel, decidí pasar mis tablas y mis preceptos a las hojas de marfil de un libro de notas en el que trazaba las líneas con tinta roja que no desaparecían fácilmente. Sobre dichas líneas yo anotaba mis faltas con lápiz de mina negra, que luego podía borrar con una esponja húmeda». Como las virtudes eran trece, número en el que no veía ningún negro presagio, podía realizar un curso completo de perfeccionamiento en trece semanas y, por tanto, cuatro cursos en un año.

Franklin parecía estar preguntando siempre al lector, y a sí mismo, «¿cómo lo estoy haciendo?». En su batalla interior entre la apariencia y la realidad, la apariencia siempre triunfa y es un desafío para la realidad. El perfeccionamiento personal es su «camino a la riqueza», la senda segura que conduce al éxito. La humildad, «imitar a Jesús y a Sócrates», era la decimotercera de sus virtudes. «No es que pueda pavonearme de *haber logrado enraizar* en mí esta virtud, pero al menos mi comportamiento *pareció mejorar* en este campo. Me hice el propósito de contenerme para no refutar directamente las ideas de los demás, y de evitar reafirmar mi postura con expresiones dogmáticas... y utilizar expresiones como *creo, me parece que, ahora pienso que*». Su *Autobiografía* sería el prototipo de las sagas de éxito popular durante generaciones: desde Samuel Smiles a Horatio Alger, Edward Bok, Elbert Hubbard, Andrew Carnegie y Dale Carnegie. Franklin fue el primero en sugerir normas elementales para las «relaciones personales» en un periodo en que los medios de comunicación de masas todavía no habían hecho posible la profesión de «relaciones públicas».

Adelantándose a la nueva era, Franklin subraya las apariencias —la imagen— no a modo de confesión sino de jactancia. Su *Autobiografía* explica su técnica para alcanzar el éxito como un joven impresor de Filadelfia. Ningún asesor de relaciones públicas del siglo XX podría haberlo hecho mejor.

Para reforzar mi crédito y mi nombre en el comercio me cuidé muy bien no sólo de ser laborioso y frugal de verdad, sino también de no aparentar otra cosa. Me vestía con sencillez y no me exhibía en lugares de diversión frívola. Jamás salía a pescar ni a cazar. Naturalmente, los libros no dejaban de robarme algún tiempo de trabajo, pero eso sucedía rara vez y, además, la lectura me ayudaba a descansar y

no producía escándalo. Para demostrar que mi negocio no me había envanecido, a veces transportaba yo mismo en un carrito por la calle el papel que compraba en los almacenes. Con ello cimenté una buena fama de trabajador, buen pagador y asiduo en mis tareas. Mis relaciones con los abastecedores y libreros eran buenas y todo marchaba a plena satisfacción.

Los poetas y los románticos no admirarían la cosmética de Franklin para alcanzar el éxito personal. John Keats afirma de Franklin que era «un cuáquero filosófico que sólo ofrece máximas mezquinas para el ahorro».

«Aquel que se enamora de sí mismo —sentencia el protagonista de *Poor Richard* de Franklin— no tendrá rivales». Pero el explorador moderno del yo encontraría rivales por doquier. La tentación que asalta al hombre moderno que alcanza el éxito por su propio esfuerzo (y que John Bright observó en Disraeli) no es otra que la de venerar a su creador. Naturalmente, cada uno de esos aduladores del yo desconfiaba de los otros. «La cerca de alambre de espino de Benjamín», así era como D. H. Lawrence describía su «lista de virtudes, que recorría en su interior como una yegua gris recorre un prado». En 1923, Lawrence veía a Franklin como el «remedo del perfecto ciudadano que es un modelo para Norteamérica... O somos instrumentos del materialismo, como Benjamín, o aspiramos a la creación, en un impulso que procede de la parte más profunda del yo, por lo general inconsciente. Sólo somos los actores, no somos nunca totalmente los autores de nuestros propios hechos y de nuestras obras. El autor es lo desconocido que hay dentro o fuera de nosotros. Todo lo que podemos hacer es intentar mantenernos unidos a lo más profundo de nosotros». Lawrence preveía, pues, las recompensas y frustraciones del yo que persigue el yo.

Una biografía íntima

Cabe pensar que ha de ser más fácil escribir la vida de un individuo que la de una ciudad o una nación. Pero en Occidente, la historia es muy anterior a la biografía. El término «biografía» no entra en la lengua inglesa para describir «la historia de las vidas de hombres individuales, como una rama de la literatura» hasta 1683, año en que lo utilizó John Dryden al referirse a los escritos de Plutarco (c. 46-c. 120 d. C.). Pero Plutarco no escribió una biografía en el sentido moderno. Tituló su obra *Vidas paralelas de los nobles griegos y romanos*. Las vidas de estos soldados, estadistas, legisladores y oradores son «paralelas» porque Teseo y Rómulo, Alcibíades y Coriolano, Alejandro y César, Demóstenes y Cicerón desempeñaron funciones similares en la vida pública de su época. Plutarco presenta veintitrés parejas de personajes (comparando las vidas de diecinueve de ellas) y cuatro biografías más de forma individual, lo que eleva su número a cincuenta. Aunque las *Vidas paralelas* están salpicadas de anécdotas curiosas para divertir al lector, el propósito dominante es de carácter ético. Plutarco esperaba con esos ejemplos estimular la virtud y desalentar el vicio en la vida pública. En su condición de griego procedente de Beocia, no puede ocultar su preferencia por las virtudes espartanas sobre las romanas, pero al presentar esas similitudes en cuanto a las funciones y cualidades aspira a promover el respeto mutuo entre griegos y romanos y a ofrecer modelos que podían ser imitados.

El estilo animado de Plutarco y su acertada selección de las anécdotas hicieron que esta obra alcanzara una gran popularidad en los siglos siguientes. La elegante traducción que realizó sir Thomas North en el Renacimiento (1579) a partir de la versión francesa de Jacques Amyot fue la fuente principal de las piezas dramáticas de Shakespeare sobre temas romanos, *Julio César*, *Antonio y Cleopatra* y *Coriolano*. Pasajes enteros de las obras de Shakespeare no son más que simples revisiones de la traducción de North. Pero las *Vidas* de Plutarco tienen una rigidez retórica. Por lo general, se atienen al esquema del encomio, elogio de un hombre, originalmente un himno coral griego en honor del vencedor en los juegos nacionales o al finalizar el *komos*, un banquete en honor del anfitrión. El esquema incluía los orígenes de ese hombre, su carácter, acciones, virtudes y logros, para terminar con una comparación con otros hombres. Plutarco excluye a las mujeres, que presumiblemente no pueden servir como modelos para la vida pública. También Vasari escribió tan sólo sobre las *Vidas de los más eminentes pintores, escultores y arquitectos*.

Estas «vidas clásicas» serían el prototipo para la literatura posterior sobre personas individuales. Rival de Plutarco fue Suetonio (floreció entre los años 112 y 121 d. C.), cuyas *Vidas de los Césares* están saturadas de anécdotas de lujuria, violencia y excentricidades. Pero la adulación o la malicia no permiten calificarlas de biografías en el sentido moderno, es decir, la historia completa de una vida desde el comienzo hasta el final. Son, antes bien, homilías, lecciones biográficas para recitar

en el oficio religioso dominical. Con escasas excepciones, la «biografía» en lengua inglesa conservó ese carácter santurrón. Un popular escritor inglés de temas religiosos, de mediados del siglo XIX, definía la biografía como «la crónica de la bondad —la historia de lo maravilloso y lo hermoso—, la plasmación de la certidumbre de que existe algo mejor que nosotros». «¡Cuán delicada y cuán decente es la biografía inglesa —exclamó Carlyle—, que Dios bendiga su mojigatería!».

La transformación de las «vidas», de un género menor encuadrado en los escritos morales o en la historia de las artes, en un arte literario se debió a un autor nada prometedor que eligió un tema igualmente poco cargado de expectativas. Como escribió Macaulay en 1831 «en la misma medida en que Homero es el primero de los poetas heroicos, Shakespeare el primero de los dramaturgos y Demóstenes el primero de los oradores, Boswell es el primero de los biógrafos. No tiene rival». Al utilizar el término *primero*, Macaulay se refiere tanto al aspecto cronológico como a la grandeza. Desde que escribiera esas palabras, muy pocos se han mostrado disconformes con ellas.

El sujeto de Boswell, Samuel Johnson, difícilmente habría cumplido los requisitos para ser uno de los nobles griegos o romanos de Plutarco, pues no era un personaje público, ni un estadista, ni un soldado ni un legislador, y tampoco un orador. Aunque honrado por el monarca como un lexicógrafo pionero, se ganaba a duras penas la vida escribiendo dedicatorias y prólogos para los libros de otros autores. Para la opinión pública londinense era un hombre de letras irritable y desde luego no era modelo ni por su valor ni por su personalidad. En la posteridad, su *Diccionario* sería arrinconado y su edición de las obras de Shakespeare y sus *Lives of the Poets* apenas las leería nadie. Johnson perduraría en la historia de la literatura como el hombre sobre quien se había escrito una gran biografía.

El autor, James Boswell, no tenía realmente grandes atributos para serlo. En primer lugar, en su condición de escocés pertenecía a la «raza» a la que el doctor Johnson despreciaba abiertamente. Hombre de conducta irregular y dado a los excesos sexuales, y frustrado además en la profesión que había elegido, no era realmente merecedor de la atención de un hombre que se consideraba árbitro moral y, sobre todo, que respetaba el rango y la «subordinación». Cuando Boswell comenzó a escribir la vida de Johnson, su escasa reputación literaria se cimentaba en una oscura obra sobre Córcega. El doctor Johnson tuvo una reacción característica ante esta obra: «Ojalá tuvieran cura, como la tiene el amante que se lanza al vacío al encuentro de la muerte, para todas aquellas mentes de las que se ha apoderado una idea de forma poco razonable e irregular. Ocupate de tus asuntos y deja que los corsos se ocupen de los suyos».

La vida de Johnson se prolongó durante setenta y cinco años, pero Boswell sólo tuvo una relación directa con él durante veintiún años. «Nadie puede escribir la vida de un hombre —afirmó Johnson— a menos que haya comido, bebido y haya mantenido una relación social con él». Boswell, después de contraer matrimonio con

una prima escocesa en 1769, pasó la mayor parte del tiempo en Escocia como abogado en ejercicio. Aparte del viaje por Escocia y las Hébridas que realizó con Johnson (agosto-noviembre de 1773), Boswell compartió con Johnson aproximadamente 300 días. Eso supone que sólo poseía un conocimiento fragmentario e indirecto de dos terceras partes de la vida de Johnson y un conocimiento desigual, si bien minucioso, del otro tercio de la vida de Johnson, que él conocía.

Ante tan limitado contacto directo con el hombre que constituía el tema de su obra, Boswell hubo de hacer gala de la constancia y laboriosidad del erudito para reunir los datos. En este sentido también jugaba en su contra su pasión por las bebidas fuertes y las mujeres fáciles. Al escribir su libro compensaría la falta de conocimiento personal reproduciendo con profusión la correspondencia de Johnson. Pero incluso la tarea de recopilarla, así como las anotaciones sobre la vida de Johnson y sus manifestaciones, era laboriosa, ardua y variopinta. «Si mencionara exhaustivamente los libros que he consultado y las investigaciones que he necesitado realizar por diferentes conductos, probablemente me calificarían de persona ridículamente ostentosa —afirmó Boswell cuando firmó la primera edición—. Diré sólo, a título de ejemplo de los problemas que he tenido que afrontar, que en ocasiones me he visto obligado a recorrer la mitad de la ciudad de Londres para precisar una fecha».

Si había un libro innecesario cuando Boswell inició su trabajo, sin duda ese no era otro que una nueva biografía del doctor Samuel Johnson. Aunque Johnson fue enterrado en la abadía de Westminster, cuando murió en diciembre de 1784, no era un héroe nacional. Sin embargo, en el lapso de dos años aparecieron tres biografías del doctor Johnson. La primera, a cargo del erudito William Shaw (1749-1831), miembro del Círculo Literario de Johnson, destacado lexicógrafo del gaélico y descubridor de *Ossian* de James Macpherson, apareció en 1785. A continuación, la íntima amiga de Johnson, Hester Lynch Thrale (1741-1821), que cuando contrajo nuevas nupcias se convirtió en la señora Piozzi, publicó en 1786 la obra *Anecdotes of the Late Samuel Johnson*. En 1788, la señora Piozzi publicó también su correspondencia con Johnson. Otro título sobresaliente fue *Life of Samuel Johnson*, de sir John Hawkins, que también era miembro del Club Literario y cuya estrecha relación con Johnson indujo a éste a pedirle que redactara su testamento. La *Vida* de Hawkins apareció en marzo de 1787 y en el mes de junio se realizó una segunda edición. ¿Acaso era inagotable el mercado de las biografías de este ídolo dispéptico de la literatura inglesa? Así lo parecía.

Uno de los amigos de Boswell, miembro también del Club Literario, Edmond (o Edmund) Malone (1741-1812), erudito irlandés que fue uno de los primeros en realizar la labor de fechar y depurar los textos de Shakespeare, animó a Boswell a escribir una biografía más amplia. Es posible que Boswell nunca hubiera escrito su biografía de Johnson si no hubiera contado con la confianza y el apoyo desinteresado

de Malone.

Al morir Johnson, Boswell aceptó el encargo de reunir un libro de escritos de Johnson para su inmediata publicación. Pero no aprovechó la oportunidad que le ofrecía esa circunstancia y retrasó la publicación de su biografía hasta que pudo realizar una obra más completa. Pese a la depresión en que le había sumido la muerte de su esposa, se comprometió públicamente a superar las otras biografías.

Cuando apareció la *Vida* de Hawkins, Boswell publicó el siguiente anuncio en el *Gentleman's Magazine*:

Se informa respetuosamente al público que la *VIDA* del doctor Johnson a cargo del señor Boswell está muy avanzada. La razón de que su publicación se haya retrasado es que se habían anunciado otras publicaciones sobre el mismo tema, de las que esperaba obtener mucha información que pudiera añadir al voluminoso material que ya ha acumulado. Esas obras ya se han publicado y, aunque se ha visto decepcionado en sus expectativas, no lamenta la lentitud con que ha procedido su trabajo, pues muy pocas circunstancias referentes a la historia de la vida privada, los escritos y las conversaciones del doctor Johnson se han referido con la precisión que hace que una biografía sea valiosa.

El aliento constante de Malone animó a Boswell a superar los accesos de indolencia y de melancolía y su voluminosa obra estaba terminada en mayo de 1791. Ni siquiera el paciente y fiel Malone podía dejar de albergar dudas acerca del recibimiento que el público dispensaría a una obra tan extensa sobre un tema sobre el que tanto se había escrito ya. En enero de 1790, cuando ya estaba a punto de terminar la obra y Boswell le dijo a Malone que ocupaba dos volúmenes en cuarto, Malone respondió: «Igual daría arrojlarla al Támesis, pues no se leerá ni un solo folio».

Sin embargo, Boswell decidió arriesgarse. Apostó a que habría compradores dispuestos a pagar dos guineas por sus dos extensos volúmenes y en vez de vender los derechos de autor financió él mismo la edición. Con ayuda de un préstamo de doscientas libras que le hizo un impresor y otras doscientas que le dejó un distribuidor, imprimió 1750 ejemplares, que aparecieron a la venta el 16 de mayo de 1791. Las expectativas de Boswell pronto se vieron cumplidas, pues al cabo de dos años la primera edición se había agotado y Boswell había obtenido un beneficio de 600 libras. En julio de 1793 apareció la segunda edición en tres volúmenes en cuarto. En el prólogo a la segunda edición, y haciéndose eco de una información que le había dado Burke en el sentido de que el rey había dicho que su obra era «el libro más entretenido que nunca había leído», Boswell había osado autodenominarse «biógrafo de Samuel Johnson, Ll. D., por designación de Su Majestad». Pero Malone salvó a Boswell de tan embarazosa petulancia retirando la página en el último minuto. Lamentablemente, la situación precaria de su salud impidió a Boswell realizar una revisión detallada, pero el propio Malone se encargó de revisar el texto para la tercera edición, que apareció en 1799, cuando ya había fallecido Boswell.

No es fácil comprender qué tipo de alquimia permitió realizar la combinación de las personas de James Boswell y Samuel Johnson para producir un clásico de la biografía inglesa y un modelo de la biografía moderna. Hay que concluir que de

alguna forma Boswell necesitaba a Johnson y alcanzó su realización gracias a él. En 1790, cuando la *Vida* de Johnson, y también la de Boswell, habían llegado casi a su final, Boswell afirmó que escribir esa vida era «la tarea más importante, tal vez *ahora* la única tarea trascendente que me queda en este mundo».

James Boswell tuvo la fortuna de nacer, en 1740, en la familia de Alexander Boswell, eminente y próspero sefior de Auchinleck, en el suroeste de Escocia. La propiedad se había establecido gracias a una concesión real de Jacobo IV de Escocia en 1504 a un antepasado de Boswell que murió en la batalla de Flodden Field (1513). En vida del joven Boswell, las tierras del sefior de Auchinleck se extendían a lo largo de quince kilómetros desde «la hosca dignidad» del castillo ancestral en ruinas y la elegante casa señorial estilo palladiano. Seiscientos tenentes dependían de él. Alexander Boswell alcanzó una situación de preeminencia como abogado en los tribunales escoceses y, después de adquirir la condición de magistrado, se convirtió en lord Auchinleck. El ambicioso padre de James había proyectado para él una brillante carrera como jurista.

Boswell, que no era un muchacho robusto, sufrió todo tipo de presiones. Su madre, de carácter poco activo, tenía inclinaciones místicas, pero su padre le sometió a los rigores del calvinismo, con las atormentadoras ambigüedades de la predestinación y los terrores del fuego del infierno. Entre los ocho y los trece años fue educado en su casa por profesores particulares. A los doce sufrió, al parecer, una crisis psicológica. A los trece años ingresó en la Universidad de Edimburgo, donde realizó el curso de humanidades. Los estudios de metafísica que allí realizó intensificaron sus miedos del infierno y le hundieron en una depresión, que reaparecería de forma recurrente durante el resto de su vida. Regresó a la universidad en 1758 para estudiar derecho. Cuando llegaron a oídos de su padre los rumores de que asistía a una «capilla católica» y de que se había comprometido con una actriz católica, inmediatamente apartó a James de las seducciones de Edimburgo y lo matriculó en la Universidad de Glasgow, donde Adam Smith era profesor de filosofía moral y de retórica.

Después de estar dos años en Glasgow, Boswell partió hacia Londres, donde se integró en la iglesia católica. Al mismo tiempo, y debido a la mala compañía de Samuel Derrick (1724-1769), un erudito de segunda fila nada recomendable, Boswell se aficionó a practicar una actividad sexual desenfrenada, gusto que nunca abandonó y que nunca satisfizo plenamente. Descubrió también su pasión por Londres, tanto por sus lupanares, donde contrajo la gonorrea, como por su elevado mundo literario. Un puesto de oficial en los Foot Guards^[*] justificaría su permanencia en Londres. Cuando alcanzó la edad requerida, su padre aceptó que se integrara en esa unidad e incluso decidió apoyarle con una asignación económica si antes aprobaba los exámenes que le permitieran desempeñar la profesión de abogado en Escocia. Con ese incentivo, el joven Boswell aprobó los exámenes y se dirigió a Londres confiando en que la influencia de su familia le permitiría el puesto deseado. Como parte del

acuerdo con su padre, renunció a casi todos sus derechos sobre la propiedad de Auchinleck por una insignificante asignación de 100 libras al año. Cuando fue a Londres, su padre aumentó la asignación a 200 libras.

Regresó, pues, a Londres en 1762 con la aquiescencia de su padre, pero no consiguió el nombramiento, lo cual dio origen a una larga trayectoria de frustración profesional. Comenzó entonces Boswell también a hacer gala de su atractiva alegría, el «buen humor y jovialidad permanente», que se vería interrumpida por crisis de profunda melancolía y de dudas personales. A los veintidós años se enteró del nacimiento del hijo que había engendrado en Escocia y dio las instrucciones precisas para que fuera bautizado. Al mismo tiempo, cortejó y conquistó a una actriz de teatro londinense.

El primer encuentro de Boswell con el que sería el tema de su obra fue extraordinariamente desenfadado. Lo que le había contado su amigo Thomas Davies, que tenía una librería en Russell Street, «sobre las notables sentencias de Johnson... me hacía sentir cada vez más impaciente por conocer a ese hombre extraordinario cuyas obras tanto apreciaba y cuya conversación era, según se decía, tan notable».

Finalmente, el lunes, 16 de mayo [1763], cuando estaba sentado en la trastienda del señor Davies, después de haber tomado el té con él y con la señora Davies, Johnson entró inesperadamente en la tienda. El señor Davies, que había visto a través de la puerta acristalada de la habitación donde nos hallábamos que avanzaba hacia nosotros, me anunció su imponente aproximación, como lo haría un actor en el papel de Horacio, cuando refiere a Hamlet la aparición del fantasma de su padre: «Mira, mi señor, ahí viene». Me di cuenta de que me había formado una perfecta idea del aspecto de Johnson gracias al retrato que le había hecho *sir* Joshua Reynolds poco después de que publicara el *Diccionario*... El señor Davies mencionó mi nombre y me presentó respetuosamente. Yo estaba muy nervioso, y recordando sus prejuicios contra los escoceses, de los que tanto había oído hablar, le dije a Davies: «No le digas de dónde procedo». «De Escocia», exclamó Davies maliciosamente en voz alta. «Señor Johnson —dije— procedo de Escocia, pero no lo puedo evitar.»... Estas palabras no fueron muy afortunadas, pues con esa vertiginosa agudeza que le ha hecho célebre tomó la expresión «procedo de Escocia», con la que yo había querido decir que era de ese país, y, como si yo viniera en ese momento de allí, respondió: «Creo, señor, que eso es algo que muchos de sus compatriotas no pueden evitar».

A partir de ese inicio tan poco afortunado tomó cuerpo la amistad que llevó a Boswell a escribir su *Vida*.

Boswell tenía un cariño especial a esa librería de Russell Street. «El número 8, el lugar donde tuve la fortuna de que me presentaran al ilustre protagonista de esta obra... Siempre que paso por delante siento respeto y nostalgia». Boswell se atrevió a visitar a Johnson en su casa de Inner-Temple Lane el martes de la semana siguiente. «Me recibió muy cortésmente, pero he de confesar que su apartamento, su mobiliario, y la forma en que iba ataviado eran muy rústicos. Su traje marrón estaba muy gastado, llevaba una vieja peluca apergaminada sin empolvar que era demasiado pequeña para su cabeza... Pero en cuanto comenzó a hablar olvidé todos esos detalles». Johnson le deleitó con una disertación sobre diversos temas, como la locura de un poeta que rezaba de rodillas en la calle, los hechos del cristianismo y el extraordinario talento de David Garrick como conversador. En dos ocasiones se

levantó para marcharse, pero Johnson le pidió que no lo hiciera, y que acudiera a visitarle más frecuentemente. «Venga siempre que pueda». Boswell así lo hizo, y al cabo de un mes, después de uno de esos encuentros informales «pronunció mi nombre con calor. “Dame la mano; siento afecto por ti”».

Poco a poco creció la intimidad y el afecto mutuo. Al no poder ingresar en los Foot Guards, Boswell cedió ante la determinación de su padre de hacer de él un abogado escocés y para completar su preparación en el campo del derecho civil aceptó cursar estudios en la Universidad de Utrecht. Después completaría su educación humanista con un gran viaje por las capitales culturales del continente. El 5 de agosto de 1763, cuando Boswell partió de Londres para dirigirse a Harwich, en ruta hacia Holanda, Johnson sentía ya tan gran afecto por su joven discípulo que viajó durante cuatro días en un carruaje para despedir a Boswell en el barco que le llevaría al otro lado del canal de la Mancha. La diferencia de edad (Boswell tenía veintidós años y Johnson cincuenta y tres) y de posición social, entre un terrateniente escocés y un empobrecido escritor de Grub Street, parecía reforzar su atracción mutua.

Boswell relató así su partida del puerto de Harwich:

 Mi querido amigo caminó conmigo hasta la playa, donde nos abrazamos con ternura, y nos comprometimos a escribirnos. Yo dije: «Espero, señor, que no me olvide durante mi ausencia». Johnson respondió: «De ningún modo, es más probable que usted se olvide de mí que yo de usted». Cuando el barco zarpó, le seguí con la vista durante un buen rato, mientras bamboleaba su gran humanidad en la forma habitual, y finalmente vi cómo caminaba hacia la población y desaparecía.

En Utrecht Boswell prosiguió con entusiasmo sus estudios y disfrutó en la sofisticada sociedad holandesa. Comenzó una relación con la alegre hija de uno de los aristócratas más ricos de la provincia y dedicó las vacaciones a recorrer Holanda. Cuando hubo transcurrido un año, se sentía impaciente por realizar su gran viaje. Le interesaba mucho más la gente que los lugares y los edificios. Pese a la amistad que le unía con uno de los protegidos de Federico el Grande, George Keith, *earl marischal* de Escocia, no consiguió concertar un encuentro con Federico. Esta es la única ocasión en que no consiguió entrevistarse con alguien a quien quería conocer.

Cuando Boswell afirmó que tenía la intención de entrevistarse con Rousseau mientras se hallaba en Suiza, le dijeron que el filósofo francés vivía recluso y no veía a nadie. Pero eso sólo sirvió para inducirle a escribirle una carta que es una obra maestra de adulación y persuasión. «Confíe en este extranjero único —escribió Boswell—. Nunca se arrepentirá. Pero, por favor, no acuda acompañado». Consiguió la entrevista y se entabló una relación amistosa, que se basó primero en su interés común por la música, y luego en la actitud adulatoria de Boswell al solicitar sus consejos. Cuando Boswell confesó que sufría de periódicos accesos de melancolía, Rousseau afirmó que había algunos aspectos en los que sus almas coincidían. Boswell solicitó permiso a Rousseau para escribir a su amante, Thérèse le Vasseur, jurando al mismo tiempo que no tenía intención alguna de mantener una relación con

ella. «A veces concibo planes románticos, pero nunca planes imposibles». Un año más tarde, cuando Rousseau viajó a Inglaterra con su amigo David Hume, confió a la señorita Le Vasseur a Boswell, quien la acompañó, también, a Inglaterra, con consecuencias que no es posible conocer debido a la censura que ejerció la familia de Boswell sobre sus documentos.

También consiguió, mediante alguna estratagema, entrevistarse con Voltaire durante una hora en el retiro del filósofo en el lago Ginebra, donde pudo conocer las ideas del sabio acerca de la religión. Al preguntar a Voltaire por las ideas que hemos olvidado pero más tarde podemos recordar, obtuvo la notable respuesta que da Thomson en *Las estaciones*: «¿Dónde duerme el viento cuando reina la calma?».

Boswell se enteró de que John Wilkes (1727-1797), el destacado defensor inglés de la libertad política, estaba en Turín. El 10 de enero de 1765, Boswell escribió a Wilkes expresándole su deseo de conversar con él sobre «la inmaterialidad del alma»:

John Wilkes, el orgulloso *whig* rechazaría ese tema. John Wilkes, el alegre libertino, se reiría de él. Pero a John Wilkes el filósofo le gustará.

No tengo inconveniente en acostarme un poco más tarde. Tal vez podría venir a mi casa esta noche. De cualquier modo, espero que cene conmigo mañana.

Wilkes no pudo resistirse y se encontraron en Nápoles, desde donde emprendieron juntos el arriesgado ascenso al Vesubio.

Antes de regresar a Inglaterra, Boswell añadiría un nuevo personaje, aún más sorprendente, al ramillete de celebridades cautivas. Su amor de escocés hacia la independencia le inducía a admirar al romántico patriota corso Pasquale di Paoli (1725-1807) por sus esfuerzos encaminados a liberar su patria del dominio de Génova en 1755, y luego de Francia, a quien los genoveses habían cedido la isla. Rousseau se prestó de buena gana a aproximarle a Paoli. Para disipar cualquier sospecha que pudiera hacerle pensar que se trataba de un espía o un asesino, anunció su llegada desde Roma: «Acabo de ver las ruinas de un pueblo valiente y libre. Ahora veo cómo otro se rebela». Paoli le abrazó y le aceptó como un amigo. Cuando Paoli buscó refugio en Inglaterra, Boswell le ayudó a conseguir una importante pensión del gobierno británico. Como resultado de ese viaje, Boswell escribió *An Account of Corsica, The Journal of a Tour to that Island; and Memoirs of Pascal Paoli* (Relato de Córcega, el diario de un viaje a esa isla, y memorias de Pascal Paoli) que se publicó en Londres en 1768, poco después de su regreso. Esta obra se tradujo a varios idiomas e hizo célebre a Boswell cuando sólo tenía veintiocho años.

En 1766, Boswell se integró de nuevo en la vida de Edimburgo, que le pareció gris en contraste con el mundo de Rousseau y de Voltaire. De nuevo dio satisfacción a su padre consiguiendo la admisión en la Facultad de Abogados de Escocia, para prepararse para una respetable carrera como jurista. Durante los veinte años siguientes desempeñaría con competencia la profesión de abogado, lo que le mantuvo en Edimburgo. Aunque la boda con su prima Margaret Montgomerie en 1769

decepcionó a su padre porque no supuso un engrandecimiento sustancial de las propiedades familiares, lo cierto es que le reportó una feliz vida familiar durante algunos años. El alegre Boswell seguía interrumpiendo la rutina de Edimburgo con algunos viajes a Londres. A partir de 1773, año en que fue elegido miembro del Club Literario, tenía motivos para realizar visitas periódicas. *Sir* Joshua Reynolds era el presidente y Samuel Johnson destacaba entre figuras como el actor David Garrick, el filósofo-economista Adam Smith, los estadistas Edmund Burke y Charles James Fox, el naturalista *sir* Joseph Banks, el erudito Edmond Malone, especialista en temas shakespearianos, y el historiador Edward Gibbon. Los miembros del grupo cenaban juntos en una taberna de Londres cada quince días durante las reuniones del Parlamento. Boswell iba a la ciudad en los periodos de inactividad de los tribunales escoceses, pero en ocasiones pasaba un año entero sin visitar Londres. En 1785, cuando murió su padre, el señor de Auchinleck, y Boswell consiguió su plena independencia, se instaló en Londres.

Allí, a los cuarenta y cinco años, intentó establecerse como abogado, al tiempo que trataba de ver cumplida su ambición de obtener un escaño en la Cámara de los Comunes. Frustrados ambos proyectos, tuvo que contentarse con la actividad de escritor, que le haría inmortal pero que no le haría feliz. Nunca pareció comprender la importancia de sus logros y acabó por considerarse un fracasado. Durante los últimos años en Londres se dedicó a buscar el solaz de la bebida. En junio de 1793 le asaltaron y le robaron cuando estaba borracho. Ese contratiempo, así como las consecuencias de toda una vida de libertinaje en el lecho y con la botella, le acarrearón la muerte en 1795.

Incluso ahora, en que los estilos literarios han cambiado y las personalidades que ocupan las páginas de Boswell ya no son celebridades, su libro sigue siendo extraordinariamente entretenido. Como lo haría un buen periodista, Boswell tenía talento para conseguir que los comentarios de Johnson sobre temas tan variados tengan un interés perdurable. En una ocasión en que le pidieron a Johnson que expresara su opinión sobre un libro que le había enviado el autor, pero que no podía recordar, comentó sobre la costumbre que tenían los autores de enviar ejemplares de regalo: «Muy pocas veces lee la gente un libro que les ha sido regalado; y muy pocos se regalan. La forma de dar difusión a un libro es venderlo a bajo precio. Nadie irá a comprar algo que cuesta aunque sólo sea seis peniques sin intención de leerlo». O, sobre los peligros de la conversación:

Goldsmith no debería tratar siempre de brillar en la conversación, pues no tiene disposición natural para ello y cuando no lo consigue se siente profundamente herido. En el juego de las agudezas cuenta la habilidad, pero también la casualidad. A veces, uno es derrotado por alguien que no tiene la décima parte de su ingenio. Que Goldsmith se enfrente a otro es como cuando alguien se apuesta dinero con quien no lo tiene. No merece la pena... Goldsmith se halla en esta situación. Cuando toma parte en uno de esos enfrentamientos, si sale airoso eso aporta muy poco a un hombre de su reputación literaria, y si no sale con bien se siente terriblemente vejado.

Cuando se lee la *Vida*, se tiene la seguridad de que entre las numerosas celebridades a las que conocía, el peculiar talento de Boswell no podía haber escogido un tema mejor. Pero ¿por qué se decidió por Johnson cuando podía haber elegido a tantos otros? «El autor, Boswell, es un ser extraño —se lamentaba Horace Walpole al poeta Thomas Gray en 1768— y... tiene pasión por conocer a todo aquel de quien alguna vez se ha hablado». Pero a diferencia de Rousseau, Voltaire y Paoli, Johnson no era ni un romántico ni una figura heroica. El interés de Boswell y su proyecto literario adquirieron forma lentamente. En 1768, Boswell preguntó a Johnson si podía publicar sus cartas después de su muerte, y aquél no planteó objeciones. «Siempre está ahí el proyecto de escribir la *Vida* del señor Johnson —anotó en su *Diario*—. Todavía no se lo he comunicado, y no sé si debería decírselo». «Le dije que si no le molestaba y no era un atrevimiento excesivo, le pediría que me relatara todos los pequeños detalles de su vida; a qué escuelas asistió, cuándo fue a Oxford, cuándo vino a Londres, etc., etc. No desaprobó mi curiosidad respecto a estos detalles, pero dijo: “todo ello irá apareciendo poco a poco a medida que conversemos”». Durante aquel otoño (1772), en que realizó con Johnson el tan planeado viaje por Escocia y las Hébridas, Boswell tomó notas «en cuartillas de papel» en presencia de Johnson. «Acumularé material auténtico para la vida de Samuel Johnson Ll. D., y si vivo más tiempo que él, honraré con toda fidelidad su memoria. Ahora poseo un vasto material de su conversación en diferentes momentos del año 1762 [1763] en que le conocí, y con mis constantes preguntas puedo compensar el hecho de no haberle conocido antes».

Durante los años siguientes, Boswell aprovechó todas las oportunidades que se le presentaban para tomar nota de cuanto decía Johnson. A la señora Thrale le molestaba que violara las leyes de la hospitalidad con ese hábito descortés de anotar cuanto Johnson decía. Edmund Burke se quejaba de que Boswell inhibía la «alegre naturalidad y espontaneidad» de las reuniones del Club Literario. Algunos, como el eminente abogado escocés y pionero de la antropología, lord Monboddo (1714-1799), pensaban simplemente que Johnson no era más prominente que un maestro de escuela provinciano y que no merecía la atención que le dedicaba Boswell.

Pero nada era suficiente para hacer desaparecer la fascinación que Boswell sentía por el tema de su obra ni desalentar sus esfuerzos para recopilar cuantos comentarios salían de boca de Johnson. En 1780, Boswell comenzó a pensar en la forma de organizar el trabajo. Ya no se sentía desalentado por la dificultad que había experimentado antes para recordar la «vivacidad y el vigor auténticos» de la conversación de Johnson. «Fuertemente impregnado del éter johnsoniano, podía conservar en mi memoria y verter en el papel, con mucha mayor facilidad y exactitud, la variedad exuberante de su sabiduría y su ingenio». A la muerte de Johnson, Boswell había acumulado un abundante material, del que formaban parte su *Diario* y sus anotaciones desde 1763, documentos diversos, que él llamaba «otros escritos», y las cartas que le había escrito Johnson.

¿Cómo dar forma a ese océano? ¿Cómo competir con el encanto narrativo de la obra, recientemente publicada, de la señora Piozzi y con las otras biografías? Boswell siguió el consejo de su sensato amigo Edmond Malone de «hacer un esquema, sobre la base del material de que disponía, por orden cronológico», y el 9 de julio de 1786 comenzó a escribir. Pero avanzaba lentamente y la publicación de las obras con las que tenía que competir le obligó a modificar su proyecto. Su trabajo progresó aunque interrumpido por accesos de indolencia y melancolía. En 1788 no escribió una sola página durante varios meses, pero gracias al estímulo de Malone, en marzo de 1789 ya había terminado el borrador. En esa época, el método de trabajo de los impresores era muy poco racional, pues componían las primeras páginas de un libro antes incluso de que el autor hubiera acabado de escribirlo. El resultado era un alto coste y un trabajo poco cuidado. El autor tenía siempre que hacer revisiones en el último minuto. En febrero de 1791, Boswell todavía preguntaba a Malone: «¿Cómo voy a terminar?». Pero el 16 de mayo el libro estaba en las librerías.

La *Vida de Johnson* de Boswell es un claro compromiso entre la exigencia de la verdad y los imperativos del arte. Boswell afirma una y otra vez que su libro sería un retrato de Johnson «más completo que el que se haya hecho nunca de ninguna persona, antigua o moderna». «Estoy completamente seguro —escribió a su amigo de siempre William Temple, en 1788— que *mi* método biográfico, que no es tan sólo la *historia* de la trayectoria *visible* de Johnson en el mundo, y de sus publicaciones, sino una *visión* de su mente, a través de sus cartas y sus conversaciones, es el más perfecto que pueda utilizarse y será *más* plenamente una *Vida* que cualquier otra obra publicada hasta ahora». Boswell confesó que no había incluido «todo cuanto habían dicho Johnson, u otras personas eminentes... Sin embargo, lo que he reproducido tiene el valor de la más absoluta autenticidad».

El propio Johnson afirmó que «la parte biográfica de la literatura... es la que más amo». Pero, según explicó:

Un historiador no ha de demostrar gran habilidad, pues en la composición histórica no se utilizan los poderes más excelsos de la mente humana. El historiador tiene a su disposición los hechos, por lo cual no ha de recurrir al ejercicio de la invención. No hace falta una gran dosis de imaginación, sino tan sólo la que se aplica en el género poético menor. Una cierta penetración, precisión y una cierta verosimilitud son suficientes para el historiador, si es capaz de realizar la tarea con la suficiente dedicación.

Por el contrario, Boswell era perfectamente consciente de que la verosimilitud —la sutileza «en la pintura flamenca que he hecho de mis amigos»— exigía algo más que la exhaustividad exacta de los datos. «Observo constantemente —afirmó cuando tenía veintinueve años y su *Vida* era sólo un proyecto— que la mayor parte de las veces las palabras expresan nuestras ideas de manera muy imperfecta... En la descripción omitimos sin darnos cuenta multitud de pequeños detalles que dan vida a los objetos. ¡Qué poco es lo que un pintor necesita para dar vida a un ojo!». Se hace difícil encontrar una escena o una página, en la que Boswell no haya incluido el «pequeño detalle» —la costumbre de Johnson de hablar consigo mismo, de coleccionar pieles

de naranja secas y de contar los pasos al entrar o salir de una habitación, o su preferencia por las salchichas de Bolonia— todo ello indigno de un monumento plutarquiario pero fundamental en un retrato flamenco.

El obsesivo Boswell estaba especialmente dotado para adornar su crónica con esos «pequeños detalles». Sólo en este siglo hemos descubierto hasta qué punto era obsesivo Boswell. Sus voluminosos *Diarios*, que le han acreditado como un gran escritor de ese género literario, han arrojado nueva luz sobre su personalidad literaria. Después de todo, es posible que su *Vida de Johnson* no fuera su interés personal fundamental, pues al parecer consideraba que su primera obligación cotidiana era plasmar su propia vida en su *Diario*. «No debo vivir más tiempo que el que pueda registrar —escribió—, así como uno no debe cultivar más trigo que el que puede recoger. El no poder guardarlo constituye un despilfarro». Boswell era capaz de soportar la experiencia más desagradable «con tal de que pueda relatarla». Parece que pretendía que su voluminoso *Diario* no saliera a la luz. La *Vida de Johnson* sería otro producto de la misma obsesión por captar la experiencia registrándola en el papel. Eso explica también la franqueza, la sencillez y la ausencia de elementos inventados en la biografía.

En el intento de explicar el atractivo perdurable de la *Vida de Johnson*, algunos han pretendido buscar la «fórmula de Boswell». Pero lo cierto es que no existe tal fórmula. Antes bien, hay que buscar el «arte» en una obra que parece carecer de él completamente, y no está ni siquiera dividida en capítulos, y que simplemente registra el fluir de la vida de Johnson día a día. Lo que resulta irónico en la historia de las creaciones literarias es que hubieran tenido que pasar tantos siglos antes de que alguien se dedicara a hacer un informe completo de otro hombre. Los escritores han utilizado su arte para escribir sobre ciudades, estados e imperios, sobre la comedia y la tragedia, sobre las características de los dioses y las incoherencias de las instituciones, antes de que alguien intentara hacer la crónica de una persona con toda su idiosincrasia.

El éxito perdurable de la obra de Boswell reside precisamente en la forma en que su autor se ciñe estrictamente a la cronología. Tal vez, el hecho de que Johnson no desempeñara una función pública importante permitió a su biógrafo huir de la tentación de encerrar su vida en categorías morales ejemplares. Al someter el flujo de su narrativa a la cronología, Boswell permite al lector compartir la multiplicidad de la experiencia cotidiana. Por ejemplo, en las tres páginas que refieren la vida de Johnson del 7 al 10 de abril de 1775, escuchamos a Johnson comentar la falta de autenticidad de las supuestas obras de Ossian, la ferocidad de los lobos y los osos, las tentaciones del patriotismo, las excelencias de la gelatina de la señora Abington, superior a la de la señora Thrale, las virtudes del general Oglethorpe, cómo la felicidad se alcanza cuando el presente se desvanece en el futuro, y por qué no existe justificación para la poesía a menos que sea «exquisita en su género».

La mera fidelidad al registro cronológico permite a Boswell recuperar las

múltiples cualidades, contradicciones, evasiones, pasiones y prejuicios del ser humano. «Pero en la sucesión cronológica de la vida de Johnson, que sigo tan nítidamente como me es posible, año tras año, reproduzco, cuando ello es factible, sus propias notas, cartas o conversaciones, pues estoy convencido de que este método es más directo y hará que mis lectores le conozcan mejor incluso que quienes le conocieron personalmente, pero sólo pudieron aprehender una parte de su personalidad...».

Johnson era un gran conversador, y la conversación es un arte peculiarmente desordenado y espontáneo. Era en el mundo de la palabra hablada en el que Johnson brillaba y adquiría vida. «Lo que me parece un valor peculiar de esta obra —escribió Boswell en el prólogo— es que reproduce numerosos fragmentos de las conversaciones de Johnson». Boswell alardeaba de su talento «para conducir la conversación. No me refiero a conducir, como en una orquesta, siendo el primer violín, sino como lo hace uno cuando interroga a un testigo... planteando los temas para que luego él siga hablando sobre ellos».

Para garantizar la autenticidad de sus anotaciones, Boswell tenía su propia técnica, que no ha sido fácilmente desentrañada. Cuando recurría a la «taquigrafía», no era la técnica sobre la que conversó con Johnson en varias ocasiones, sino el método de abreviar las palabras. En una ocasión, en el curso de una conversación especialmente animada, Boswell le dijo a la señora Thrale: «¡Oh, es útil la taquigrafía para anotar esto!». «Lo puedes conservar todo en la cabeza —dijo ella—; una buena cabeza es tan buena como la taquigrafía.»^[*] Los *Diarios* y las *Anotaciones*, que se han recuperado recientemente, revelan que como Boswell, pese a las quejas de la señora Thrale, sólo raramente anotaba las palabras cuando se pronunciaban, las registraba posteriormente lo antes posible. Junto a sus costumbres poco recomendables respecto a la bebida y a la vida sexual, su principal interés —una especie de religión, incluso más urgente que sus obligaciones de abogado para con sus clientes, o para con su familia— era reflejar con regularidad su vida en «mi diario». «Hazlo así —escribió para sí mismo— y todo andará bien».

El escrupuloso respeto que sentía Boswell hacia la autenticidad ha inducido a algunos críticos a acusarle de haber escrito un gran libro de forma accidental. Algunos de sus contemporáneos, como la áspera Fanny Burney, preferían incluso no «ser nombrados ni recordados por ese “escritor de notas” biográficas y anecdóticas». El poeta Thomas Gray minimizó el relato que hizo Boswell de su viaje por Córcega. «Cualquier estúpido —escribió Gray— puede escribir un buen libro por casualidad». Algunos críticos celosos afirmaron que la *Vida de Johnson* de Boswell era un producto accidental de la conjunción de un «escritor de notas» ingenuo y obsesivo y un conversador brillante. Después de que Macaulay y Carlyle ensalzaran calurosamente el libro calificándolo como la mejor biografía que se había escrito nunca y como la mejor composición literaria del siglo XVIII, otros se han unido a esas alabanzas en un extraño consenso literario. A mediados del siglo XIX se había

incorporado ya a la lengua inglesa el verbo «boswellizar», para referirse al intento de escribir una historia exhaustiva de otra persona. Era una indicación de la singularidad del logro literario de Boswell y de la sospecha desdeñosa de que si Boswell lo había hecho lo podía hacer cualquiera. Lo que en realidad anunciaba era una creación literaria moderna: la vida individual como materia prima del arte.

El yo heroico

La individualidad que Boswell reflejó era notable por su ingenio y su singularidad, pero no tenía ninguna connotación heroica. La metáfora suprema de la aspiración y la frustración heroicas del hombre moderno seguía siendo la leyenda medieval del megalomaniaco doctor Fausto. Goethe, que dio a este espíritu su forma duradera, era personalmente una alegoría de la frustración moderna, de esperanzas sin límite y logros limitados. Fue un insatisfecho en el amor, experimentador de todas las artes, escéptico respecto a todos los credos filosóficos, pero aspiró a llegar a aprehender el mundo a través de la ciencia. En una Europa dividida por las lenguas nacionales y en la que la especialización había entrado en las diversas ramas de la ciencia, Goethe representaba el hombre universal. También en el sentido moderno fue una celebridad, conocida en toda Europa, no tanto por lo que hizo sino por lo que era o por lo que se decía que era.

A los veinticinco años, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) adquirió celebridad por su novela corta *Las desventuras del joven Werther*. Narra, en forma epistolar, cómo el vehemente Werther se enamora perdidamente de Carlota, que ya está prometida a Alberto. En ausencia de Alberto, Werther puede disfrutar de su compañía durante algunas semanas, pero cuando regresa Alberto, Werther se retira, Alberto y Carlota contraen matrimonio y Werther, desesperado, pone fin a su vida de un disparo. «No soy el único desgraciado —escribe el joven Werther—, todos los hombres ven burladas sus esperanzas, y son engañados en lo que desean».

Este espíritu de regocijarse con la propia desgracia que comenzaba a enseñorearse de Europa encontró eco en el librito de Goethe. Se transformó en el «wertherismo», la melancolía autocompasiva de la juventud. Formado por los ingredientes germanos de *Weltschmerz* (dolor o insatisfacción con el mundo) e *Ichschmerz* (dolor o insatisfacción con uno mismo), ejerció un gran atractivo. Dos años antes, Goethe ya había promovido el movimiento *Sturm und Drang*, estrechamente relacionado con lo anterior, que había tomado el nombre de un drama de la Revolución norteamericana escrito por un dramaturgo alemán que había sido amigo de la niñez de Goethe. Inspirados por el amor a la naturaleza y por los escritos de Rousseau, los «wertherianos» se rebelaban contra las convenciones literarias. Su mentor, Johann Gottfried Herder (1744-1803), les aproximó a Homero, a la arquitectura gótica y a las canciones populares alemanas. Shakespeare era su ídolo y buscaban su equivalente alemán. Goethe ya había despertado la atención con su intento de alcanzar la

grandeza shakespeariana en su obra *Gótz von Berlichingen mit der eisernen Hand (El caballero de la mano de hierro)* (1773), que narra la historia de un Robin Hood alemán del siglo XVI.

Una cosa era el entusiasmo por las figuras heroicas populares como Gótz y otra muy distinta el suicidio. El *Werther* de Goethe parecía prescribir el suicidio como forma de integrarse en la comunidad internacional del *Weltschmerz*. A petición de la facultad de teología de Leipzig, donde se había publicado el libro, no tardó en ser prohibido por el Consejo municipal y se impidió su traducción incluso en Dinamarca. En toda Europa los jóvenes deprimidos, aunque no dispuestos al suicidio, mostraron su solidaridad vistiéndose con la misma levita, el chaleco de ante y los bombachos amarillos de Werther. Los juegos de té mostraban escenas de la novela, las mujeres se perfumaban con Eau de Werther, llevaban joyas Werther, guantes Werther y abanicos Werther. En Londres y en Viena aparecieron poemas, obras dramáticas y óperas sobre el tema de Werther. La moda pervivió lo bastante como para inducir a Thackeray a escribir su burla de las «Aflicciones de Werther», que terminaba así:

Charlotte, después de ver su cuerpo
pasar por delante desde la contraventana,
como una persona bien educada
continuó cortando el pan y la mantequilla^[25].

El vínculo de *Werther* con el culto del suicidio no era totalmente imaginario. En enero de 1778, Christine von Lassberg, abandonada por su amante y con un ejemplar de *Werther* en el bolsillo, se ahogó en el río Ilm, que pasaba a escasa distancia de la casa de Goethe en Weimar. Periodistas y novelistas relacionaban todos los suicidios con el *Werther*.

La historia de la novela se basaba en las desgracias personales de Goethe. En la primavera de 1772, cuando visitaba Wetzlar, a unos 65 km al norte de Frankfurt, se había sentido cautivado por la hermosa e ingeniosa Charlotte (Lotte) Buff, de diecinueve años y prometida a Christian Kestner, un joven de la misma ciudad. Goethe entabló amistad con Kestner y en lo que más tarde describió como «un auténtico idilio alemán» los tres disfrutaron de ese verano en compañía. Cuando Goethe declaró su amor a Lotte, ésta le rechazó y él abandonó Wetzlar precipitadamente. La nota de despedida que le escribió terminaba con estas palabras: «Ahora estoy solo y puedo derramar mis lágrimas. Os dejo a ambos con vuestra felicidad y no abandonaré vuestros corazones».

Durante ese mes de octubre del año 1772, Goethe escuchó un rumor infundado de que uno de sus amigos de Wetzlar se había suicidado. Escribió a su amigo Kestner: «Doy mi palabra de honor... Espero no perturbar nunca a mis amigos con noticias de este tipo». Antes de que acabara el mes otro joven amigo, Karl Wilhelm Jerusalem, se suicidó realmente. Como recordó luego Goethe, era un joven agradable que «vestía con la ropa habitual en el norte de Alemania, imitando a los ingleses: una levita azul,

un chaleco de ante y bombachos». Llevado de su melancólico estado de ánimo, disfrutaba pintando paisajes desiertos y engendró una gran pasión por la esposa de otro hombre. Rechazado por la sociedad de Wetzlar, había escrito realmente una defensa del suicidio. Su amada pidió a su marido que le prohibiera la entrada en la casa. En ese momento, Jerusalem pidió prestada la pistola a Kestner, supuestamente para realizar una excursión. Justo después de medianoche, se disparó un tiro sentado en su habitación. El relato del entierro que Kestner hizo a Goethe terminaba con estas palabras: «Ningún sacerdote le atendió», exactamente las mismas palabras con que Goethe había terminado *Werther*.

Goethe vio cómo sus frustraciones eran dramatizadas cuando Kestner y Lotte se casaron en abril de 1773, y cuando perdió también otro de los objetivos de su pasión amorosa, la atractiva Maximiliane von La Roche, que se casó el mes de enero siguiente.

Entonces, Goethe escribió las *Penas del joven Werther*, que terminó en cuatro semanas. «Lo escribí en un estado casi de inconsciencia, como un sonámbulo». Se sorprendió del efecto que la obra tuvo en otros, «precisamente el efecto contrario que tuvo en mí... Yo me sentía, como si hubiera hecho una confesión general, aliviado y gozoso una vez más y dispuesto a iniciar una nueva vida». Algunos han dicho que el *Werther* fue la primera «confesión» que se transformó con éxito en literatura. La nota que Werther escribe a Lotte antes de suicidarse rezaba así:

¿Qué importa que Alberto sea tu esposo? ¡Tu esposo! No lo es más que para el mundo; para ese mundo que dice que amarte y querer arrancarte de los brazos de tu marido para recibirte en los míos es pecado. ¡Pecado!, sea. Si lo es, ya lo expío. Yo he saboreado ese pecado en sus delicias, en sus infinitos éxtasis. He aspirado al bálsamo de la vida y con él he fortalecido mi alma. Desde este momento eres mía, ¡eres mía, oh Carlota! Voy delante de ti; voy a reunirme con mi Padre, que también lo es tuyo, Carlota; me quejaré y me consolaré hasta que tú llegues. Entonces volaré a tu encuentro, te acogeré en mis brazos y nos uniremos en presencia del Eterno^[*].

La vida de Goethe cambió súbita y sorprendentemente. En noviembre de 1775, cuando estaba en el cénit de su fama como autor de *Werther*, fue invitado a Weimar. Cuando el duque reinante Karl Augustus decidió inexplicablemente incluir a Goethe, que a la sazón tenía veintisiete años, en su Consejo Privado, le explicó al padre de Goethe que su hijo tendría libertad para abandonar el servicio del duque en cualquier momento, pero de hecho Weimar sería el hogar de Goethe hasta su muerte en 1832. «Para Goethe sólo puede haber una condición —escribió el duque—, la de amigo mío. Todos los demás están por debajo de él». El joven Goethe no tardó en convertirse en un enérgico administrador del pequeño ducado, inspeccionando las minas, supervisando proyectos de riego, organizando el pequeño ejército, estableciendo una brigada contra incendios y creando y dirigiendo el teatro de la corte. Al igual que había hecho Benjamín Franklin en la misma época en Filadelfia, esa pequeña comunidad se convirtió en su hogar.

Una de las primeras y más atractivas innovaciones que implantó Goethe fue el

patinaje sobre hielo. Antes de él, ningún caballero de Weimar había sido visto patinando. Algunos acogieron positivamente «el atrevido donaire» de Goethe, mientras que otros consideraron que su exhibición en el hielo era «escandalosa». Inmediatamente se puso de moda patinar en el Schwansee. Estas primeras «frenéticas semanas» en Weimar le convirtieron en el compañero inseparable del duque. Allí (para igualar a su Wilhelm Meister) realizó su aprendizaje en el arte de vivir.

El rápido ascenso de ese advenedizo, autor de un libro de escandalosa reputación, no agradó a todos los habitantes de Weimar. Cuando el duque le otorgó el rango más elevado entre el personal a su servicio, a Goethe le pareció «extraño y como un sueño que en mi treinta cumpleaños obtuviera el puesto más alto al que puede aspirar un ciudadano alemán. *On ne va jamais plus loin que quand on ne sait ou l'on va*, afirmó un gran arribista de este mundo». Goethe confesaría más tarde en conversaciones mantenidas con su amigo Johann Peter Eckermann que esos primeros años en Weimar estuvieron «llenos de asuntos amorosos». Goethe gustaba a muchas de las atractivas mujeres que se cruzaban con él y a él le gustaba flirtear. Sólo una despertaría en él un gran amor, pero también en este caso resultó ser inasequible. Se trataba de la baronesa Charlotte von Stein, casada con el caballerizo mayor del duque, y notable por su alegría, su inteligencia y su amplia cultura literaria. Cuando la conoció tenía treinta y tres años y ya era madre de siete hijos. «Es realmente una persona auténtica e interesante y entiendo perfectamente por qué Goethe se ha sentido atraído por ella —escribió Schiller—. Nunca ha sido hermosa, pero su rostro tiene una suave intensidad y una franqueza muy peculiar... Afirma que la relación es totalmente pura e inocente». Durante los años siguientes, Goethe le escribió unas 1500 cartas. Ella sería siempre su guía e inspiración, pero el hecho de que nunca llegaran a ser amantes parece haber sido una de las pruebas más amargas de su vida, que convertiría en tema de algunas de sus obras dramáticas y poemas.

Después de diez años exitosos en el microcosmos de Weimar, Goethe obtuvo permiso del duque para realizar un viaje hacia un destino desconocido. Con secreto absoluto y en busca del anonimato, partió de Weimar el 3 de septiembre de 1786. En Italia, que era su punto de destino, se presentó como «*herr Moller*», un comerciante alemán. Allí esperaba escapar a su celebridad como autor del *Werther*. Las reliquias de la cultura antigua, objetos de la nostalgia que sentía respecto a sus prolongados estudios de la literatura clásica, constituirían otra alegoría de su insatisfacción. En su *Viaje por Italia*, expresó el embelesamiento que le produjo la contemplación de los palacios venecianos reflejados en el «Grand Canal, que da vueltas y revueltas por la ciudad como una serpiente». Ahogó su viejo entusiasmo por el gótico, pasó sólo tres horas recorriendo Florencia, pero encontró nuevo vigor en Roma y en Grecia. «Veo ante mis ojos todos los sueños de mi juventud —exclamó en Roma, donde permaneció cuatro meses—; allí donde voy encuentro un rostro familiar; todo es como lo había pensado, y sin embargo todo es nuevo. Me ocurre lo mismo con las ideas. No he forjado ideas nuevas, pero las antiguas son ahora tan definidas, tan vivas

y tan relacionadas unas con otras que pueden parecer nuevas». Se dirigió hacia el sur y exploró Pompeya, ascendió al Vesubio en erupción y concluyó que «si en Roma uno debe *estudiar*, aquí uno sólo puede *vivir*». Alcanzó el climax al contemplar los templos de Paestum, «la clave de todo». En Palermo compró un ejemplar de la *Odisea* en griego, que tradujo con entusiasmo para Kniep, su compañero de viaje. Entonces concibió el proyecto de un drama (nunca terminado), que resumiría la historia de Homero.

Cuando regresó a Roma, donde permaneció diez meses, probó sus aptitudes como pintor y escultor, aprendió perspectiva, hizo bocetos de modelos y, con cierta sorpresa, descubrió que no tenía gran talento como artista. Al mismo tiempo, continuó escribiendo con denuedo, reescribió *Egmont*, revisó dos óperas cómicas anteriores, escribió poemas y algunas escenas del *Fausto*, todo ello para cumplir el compromiso de preparar para su editor los cuatro últimos volúmenes de sus obras completas. En junio de 1788 regresó a Weimar, donde sus críticos (entre ellos Schiller) se quejaban por el elevado salario que recibía del duque por no hacer nada. En Italia se había sentido cautivado por una joven milanesa a la que siguió hasta descubrir que también ella estaba comprometida, y entonces la abandonó con gran tristeza. Pero no había podido ocultar este episodio en las cartas que semanalmente escribía a Charlotte von Stein, y cuando regresó su relación ya no era como antes.

El descubrimiento de Goethe de que carecía de aptitudes como pintor confirmó su determinación de pasar los años siguientes escribiendo, para «componer una Grecia desde dentro». Su encuentro con los autores clásicos había agudizado su distinción entre el pensamiento clásico y el moderno. «Los autores antiguos —afirmó— representan la *existencia*, mientras que nosotros representamos el *efecto*; ellos retrataban lo terrible, nosotros terriblemente; ellos lo agradable, nosotros agradablemente, y así sucesivamente. De ahí nuestra exageración, nuestro manierismo, nuestras falsas gracias, y todos los excesos. Pues cuando buscamos el efecto, pensamos que nunca lo hemos alcanzado suficientemente». Incluso se excusaba por el yo heroico. «Todas las épocas que se hallan en una situación de declive son subjetivas; en cambio, todas las épocas progresivas tienen una tendencia objetiva. El tiempo presente es retrógrado, porque es subjetivo». Pero en la época de Goethe las profundidades de la «subjetividad» no habían sino empezado a manifestarse.

Producto de su viaje por Italia fue su sensual composición *Elegías romanas*, que también surgió de su nueva relación amorosa con Christine Vulpius.

Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Palaste!
Strassen, redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht?
Ja, es ist alies beseelt in deinen heiligen Mauern,
Ewige Roma; nur mir schweiget noch alies so still.
O wer flustert mir zu, an welchem Fenster erblick ich
Einst das holde Geschopf, das mich versengend erquickt? ...

¡Decidme, piedras, hablad, palacios imponentes!

¡Calle, decid una palabra! Espíritu del lugar, ¿no te conmueves?
Sí, todo está vivo en el interior de tus sagradas murallas, Roma eterna;
sólo para mí todavía está todo silencioso.
Oh, ¿quién me hablará en un murmullo, en qué ventana veré un día
a la dulce criatura que me quemará y me refrescará?...
Oh Roma, aunque eres todo un mundo, sin amor
el mundo no sería el mundo, ni Roma sería Roma.

La había conocido en un parque de Weimar donde se le acercó cortésmente para pedirle un puesto para su hermano, que luchaba por ser escritor. Esa muchacha brillante y atractiva, de una clase social inferior, hija de un padre borracho sin oficio ni beneficio, agradó a Goethe, que escandalizó a los vecinos al llevarla a su casa. Le dio varios hijos y durante veintiocho años fue su consuelo doméstico. No se casó con ella hasta 1806, cuando los franceses habían ocupado Weimar.

Goethe, ensalzado en Alemania como poeta y en toda Europa como el último hombre universal, aspira a ocupar un lugar entre los grandes creadores de la literatura occidental por una obra: el *Fausto*. Probablemente, concibió la obra cuando tenía veintiún años y estudiaba derecho en Estrasburgo, en 1770; la escribió y revisó de forma intermitente hasta su muerte en 1832, y la última parte se publicó cuando él ya había muerto. Producto de su entera carrera como escritor, fue su antología de todas las formas de prosa y verso, incluyendo desde versos ramplones hasta los más sutiles, y formas variadas de drama, danza y poesía.

El tema del *Fausto* de Goethe, como el del *Ulises* de Joyce, ya había sido tratado mucho antes. El doctor Fausto original era un repugnante nigromante del folklore alemán, que viajaba frecuentemente, y que murió hacia 1540, dejando un legado de alquimia, magia y astrología. Firmó un pacto con el diablo, por el cual fue expulsado de varias ciudades. Despreciado como sodomita, glotón y borracho, murió por causas misteriosas. Philipp Melanchthon (1497-1560), colaborador de Lutero, afirma que Fausto fue estrangulado por el diablo en una posada rural en Württemberg el día que vencía el pacto. La leyenda, difundida por los luteranos durante la Reforma, expresaba al mismo tiempo una reacción contra la Iglesia de Roma y el temor a la magia y la ciencia del Renacimiento. Como parábola de los peligros del conocimiento prohibido, la leyenda de Fausto parecía demostrar la necesidad de mantener el conocimiento dentro de unos límites respetables. Pero precisamente porque Fausto exploraba las fronteras del conocimiento prohibido su notoriedad aumentó al compás que lo hacía la ortodoxia protestante. Una colección de historias de Fausto, *Spies Faustbuch*, publicada en alemán en Frankfurt en 1587, fue reeditada dieciocho veces en los diez años siguientes, y sería profusamente traducida y frecuentemente revisada. Probablemente, Goethe conocía esa obra.

Relataba la sencilla historia de un estudiante arrogante que en su propósito de conseguir un poder y un conocimiento ilimitados pone a un lado la ciencia aceptada de la teología por la ciencia prohibida de la magia. Con el fin de asegurarse ese poder durante un número de años vende su alma al diablo. Fausto deleita entonces a la

audiencia teatral resucitando a los muertos, volando sobre la tierra y consiguiendo como amante a Elena de Troya. Finalmente, cuando expira el plazo, es conducido al infierno.

La traducción inglesa de *Spies Faustbuch*, titulada *The historie of the damnable life and deserved death of Doctor John Faustus* fue transformada mágicamente por Christopher Marlowe en su inmortal pieza dramática *The Tragical History of Doctor Faustus (La trágica historia del doctor Fausto)* (1604). El Fausto de Marlowe ya no es un nigromante, sino un hombre de infinita ambición que aspira a ser el «gran emperador del mundo». Marlowe adorna la conocida trama con versos que figuran entre lo más excelso de su producción poética, como la clásica salutación a Elena:

¿Éste fue el semblante que lanzó a la guerra mil buques,
e hizo arder las enormes torres de Ilión?
Dulce Elena, hazme inmortal con un beso.
Sus labios absorbieron mi alma; ¡mira por dónde vuela^[26]!

El climax dramático se alcanza con la angustia que invade a Fausto cuando llegan a su fin sus veinticuatro años de poder y es arrastrado al infierno. Marlowe se mueve en la tradición del drama moralista medieval, pero añade la nota procedente del espíritu de la Reforma de que Fausto es condenado no sólo por una ambición desordenada sino por su fatalismo y su negativa a aceptar la doctrina protestante de la justificación por la fe. La obra de Marlowe alcanzó gran popularidad en el teatro de marionetas alemán, donde la vieron representar de niños tanto Lessing como Goethe. Ambos utilizaron el viejo escenario para desafiar la fe en la razón propia de la Ilustración, afirmando en cambio el yo soberano, el poder del *Weltschmerz* y la lucha del genio individual.

En su versión de la leyenda de Fausto, Goethe transformó al personaje principal. El doctor Fausto, que ya no es simplemente un nigromante legendario, se convierte en un héroe universal, un individuo en busca de su realización, proceso que se narra en dos partes. La primera parte, la más leída, que se publicó en 1808, contiene escenas bien conocidas. La segunda parte, que tiene el doble de extensión y que no se publicó hasta después de la muerte de Goethe, ocurrida en 1832, es compleja, oscura y simbólica. Su héroe resulta ser no sólo un hombre ambicioso (que lo es), sino también un luchador incansable que trata de desarrollar plenamente su humanidad y que finalmente es justificado por el propio Dios.

La obra comienza con un prólogo en el cielo, en el curso del cual Dios permite a Mefistófeles (el diablo) que intente ganar su apuesta de que puede apoderarse del alma del doctor Fausto. Mientras Dios confía en que Mefistófeles no podrá conseguir su objetivo, la obra muestra los esfuerzos del diablo y la respuesta de Fausto. En un primer soliloquio, Fausto afirma sentirse desilusionado con todas las ramas del conocimiento: «la filosofía, la jurisprudencia y también la medicina y, sobre todo, la teología». Entonces, Mefistófeles consigue que Fausto firme un pacto en virtud del

cual se convertirá en siervo del diablo si en algún momento de placer pronuncia las palabras «Deténte, ¡eres tan hermoso!, (en el original alemán: Verweihle doch, du bist so schön)». Con la esperanza de hacer caer a Fausto en ese climax de satisfacción, Mefistófeles le tienta finalmente con la deliciosa Gretchen. Fausto, aunque receloso, la seduce, ella termina en un calabozo y encuentra una muerte miserable —una victoria para Mefistófeles—, mientras que Fausto se siente abrumado por el remordimiento.

La segunda parte consta de cinco actos fuertemente melodramáticos y alegóricos. En una de las escenas se hace volver del Hades a Elena de Troya para que sea cortejada por Fausto. Su hijo Euforión, que representa la poesía y la unión de las tradiciones clásica y romántica (y de paso, también, lord Byron), desaparece entre las llamas. Esto sirve a modo de catarsis y un Fausto que ha renacido trata de buscar formas en las que ayudar a sus conciudadanos. Cuando, con la ayuda de Mefistófeles, ha conseguido ganar tierra al mar, siente la satisfacción última y exclama «Deténte, ¡eres tan hermoso!» y cae muerto. Cuando Mefistófeles intenta atrapar el alma de Fausto para conducirla al infierno, es rescatada y transportada por ángeles. Con este final feliz, el drama se convierte, en el sentido de Dante, en una comedia.

Como *Hamlet*, el *Fausto* de Goethe contiene una gran variedad de escenas, desde lo vulgar a lo sublime, con pasajes de extraordinaria calidad poética que puede advertirse incluso a través del velo de la traducción. Preserva también la iridiscencia de su moderna temática. La obra de Goethe dio pie a Oswald Spengler para bautizar como «faustiana» a la cultura occidental, y otros han encontrado en ella una insuperable metáfora del hombre moderno siempre insatisfecho y que aspira a alcanzar el infinito.

A Goethe le molestaban las explicaciones simples. Cuando sus amigos de Roma le acusaron de desconocimiento de la metafísica, contestó: «Por ser un artista considero que eso tiene escasa importancia. Ciertamente, prefiero que se me oculte el principio a partir y a través del cual trabajo». En sus conversaciones (6 de mayo de 1827) con Eckermann explicaba por qué se mofaba de «aquellos que... me preguntan qué idea trataba de comunicar en el *Fausto*».

¡Como si yo lo supiera y pudiera expresarlo! «Desde el cielo, al infierno, pasando por el mundo», se podría decir; pero eso no es una idea sino el curso de la acción... No era en absoluto mi estilo como poeta esforzarme por representar algo abstracto... Mi opinión es más bien la siguiente: *Cuanto más incommensurable e inaprehensible para el entendimiento pueda ser una creación poética, mejor.*

Desde el primer momento, Dios explica también que el hombre siempre estará en la senda del diablo:

*Solang er auf der Erde lebt,
So lange sei dir's nicht verboten;
Es irrt der Mensch, solang er strebt.*

*Mientras viva en la tierra
no te estará vedado:*

en tanto aspira, el hombre yerra.

Así pues, el hombre será juzgado no sólo por sus actos, sino por sus esperanzas, siempre mejores que sus hechos:

Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange,
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.

*Que un hombre bueno, en su impulsión oscura,
encuentra siempre la derecha vía.*

El problema del hombre, y su esperanza, deriva de lo que hay de divino en él, que explica Mefistófeles:

Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag
Und so wunderbar als wie am ersten Tag.
Ein wenig besser wurd er leben,
Hatt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.

*Tu parvo Dios del mundo es siempre el mismo,
estafalario como el primer día.
Algo mejor viviera de no haberle
dado tú ese reflejo de los cielos;
razón lo llama y solamente lo usa
para ser más bestial que cualquier bestia.*

En el soliloquio con que se inicia la obra, Fausto se pregunta:

Binn ich ein Gott? Mir wird so licht!
Ich schau in diesen reinen Zugen
Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.

*¿Soy un Dios yo? ¡Qué lucidez la mía!
¡En estos puros rasgos ve mi alma en su belleza
la vastedad activa de la naturaleza!*

La ambición de Fausto no tiene límites.

Zu neuen Sphären reiner Tätigkeit.
Dies hohe Leben, diese Götterwonne!...
Ja, kehre nur der holden Erdensonne
Entschlossen deinen Rucken zu!
Vermesse dich, die Pforten aufzureissen,
Vor denen jeder gern vorüberschleicht!
Hier is es Zeit, durch Taten zu beweisen,
Dass Manneswürde nicht der Gotterhohe weicht. ...

*¡Levántame el anhelo
de atravesar por nueva ruta el cielo
hacia nuevas esferas de alta acción!
¡Oh vida excelsa, encanto de los dioses!...
¡De la tierra al sol benigno
vuelve la espalda sin vacilación!*

*Abrirás temerario los portales
que todo el mundo esquivo. ¡Este es el día
de probar con los hechos que la hombría
no cede ante las cumbres inmortales! ...*

Fausto descubre finalmente que se le ha de juzgar no por lo que haya encontrado sino por el hecho de que lo haya buscado. La parte II termina no con una conclusión sino con una invitación: «Das Ewig Weibliche/Zieht uns hinan» («el eterno femenino, nos levanta al cielo»). Esta obra de Goethe, la más importante, es un monumento al carácter cuestionable de la experiencia. La vida del hombre, al igual que *Fausto*, es un poema inacabado. Dado que «la duda surge con el conocimiento», Goethe insta a sus lectores «a venerar lo insondable».

Si la disposición a explayarse sobre uno mismo por medio de las palabras es una medida de la autoestima, sin duda son pocas las personas que pueden competir con Goethe. La edición crítica de sus obras en alemán ocupa 133 volúmenes e incluye todo tipo de composiciones en prosa, poesía, ficción y drama. Contienen cartas, discursos, ensayos, diarios de viaje, tratados, informes oficiales, publicaciones científicas, reproducción de conversaciones, diarios y muchas otras cosas. Tienen una dimensión heroica tanto por el objetivo como por el volumen, pues no existe aspecto alguno del arte, la política y la ciencia que Goethe no aborde. La fama que alcanzó en Europa es incluso superior, probablemente, a la de Voltaire, cuyas obras completas ocupan tan sólo 33 volúmenes y que nunca escribió ninguna obra de la importancia de *Fausto*. Por otra parte, Goethe consiguió ser ensalzado por todas las virtudes, incluso el escepticismo y la humildad. Carlyle, que no era dado a la modestia, le ensalzó como «el más sabio de nuestra época». Goethe fue objeto de la adoración de destacados Victorianos como Matthew Arnold y George Eliot, que acompañó a George G. H. Lewes (1885-1951) a Weimar cuando escribió su *Vida de Goethe* (1855), que todavía es una obra clásica. Aun cuando formara parte de la tradición anglosajona actuar como los eruditos alemanes, que idolatran a sus grandes escritores, observaba W. H. Auden, «sería mucho más difícil para nosotros idolatrar la figura humana de Shakespeare porque no sabemos nada sobre él, en tanto que Goethe es fundamentalmente un escritor autobiográfico, cuya vida está mejor documentada que la de ningún otro; en comparación con Goethe, incluso el doctor Johnson es una figura oscura».

Los escritos de Goethe, comenzando por el *Werther*, destacaban su figura y atraían peregrinos a Weimar. Weimar se convirtió, en gran medida gracias a él, en la «Atenas de Alemania». Thomas Mann supo captar la profunda influencia que ejerció Goethe sobre Weimar en *Carlota en Weimar* (1940), cuando Charlotte Buff, que ha dado a luz once hijos, y que es ahora una viuda de sesenta años de edad, regresa a Weimar. Ningún asesor de relaciones públicas podría haber mejorado cuanto Goethe hizo inopinadamente, en su propio favor, con su atractiva personalidad, sus muchas aventuras amorosas ampliamente difundidas, y sus numerosas obras, que fueron

traducidas y llegaron a todos los países de Europa. La audiencia que Napoleón concedió a Goethe en Erfurt en octubre de 1808 adquirió tintes legendarios. Al saludar a Goethe, Napoleón exclamó mirándole fijamente: «Vous êtes un homme!», un conciso cumplido, que repitió ante su círculo y que luego dio la vuelta a Europa. Napoleón observó que Goethe estaba «muy bien conservado» para su edad, afirmó que había leído el *Werther* siete veces y que se lo había llevado a Egipto. Luego preguntó a Goethe si había escrito alguna tragedia. Además, el emperador criticó un pasaje del *Werther* que le parecía «antinatural», porque, según Goethe, concedía al destino un poder exagerado.

El propio Goethe declaró, en un aforismo que ha sido profusamente citado, que todas sus obras eran sólo «fragmentos de una gran confesión» (en el original alemán: «Bruchstücke einer grossen Konfession»), El yo heroico que creó Goethe era una novedad en la literatura occidental. Goethe afirmaba que el axioma clásico «conócete a ti mismo» sólo expresaba el intento del sacerdote de apartar al hombre de la vida activa y comprometerle en una preocupación estéril con el yo. Sin embargo, Goethe probablemente escribió sobre sí mismo más de lo que lo haya hecho nadie antes o después que él. Junto con Gibbon es uno de los primeros escritores en escribir la crónica completa de su vida, como una historia de sí mismo, no de sus hechos ni de sus obras. Goethe conocía y admiraba las obras de Montaigne, había leído a Rousseau, y de hecho fue en peregrinación hasta su refugio del lago de Biel. También tradujo al alemán la autobiografía de Cellini.

El interés de Goethe por sí mismo no desapareció nunca. Cuando tenía sesenta años escribió su autobiografía con el enigmático título de *Dichtung und Wahrheit* (*Poesía y verdad*). Constaba de dos volúmenes y comenzaba con su nacimiento, para referir luego sus primeros amores y entusiasmos y concluir en 1775, cuando, a sus veintiséis años, fue invitado a asentarse en Weimar. Goethe declaraba, pues, la importancia pública de todo cuanto rodeaba a su persona, aun cuando sólo entonces comenzaba a ser un personaje público. «La principal tarea de la biografía —declara Goethe en el prólogo— es, según creo, presentar a un hombre en las condiciones de su época y mostrar hasta qué punto esas condiciones, consideradas en conjunto, le coartan o le favorecen, cómo a partir de todo ello se forma una visión del mundo y del hombre, y cómo, si es un artista, un poeta, o un escritor, proyecta esa visión de nuevo sobre el mundo».

En su autobiografía, Goethe parece intentar el mayor verismo en los detalles, en la medida en que ello es posible para un hombre de sesenta años que recuerda las peripecias de su vida a los veinte. Aunque se trata de una creación pionera en la literatura moderna del desenvolvimiento del yo (*Bildungsgeschichte*), contiene algunos pasajes de autoanálisis y, a diferencia de Rousseau, Goethe no ejerce su autodefensa. En todas las escenas, desde el primer encuentro con Charlotte Buff y el descubrimiento de que sus pruebas con la pintura al óleo «son más una muestra de energía que de habilidad», hasta el momento en que «los nombres de Franklin y

Washington comenzaron a brillar en el firmamento de la política y de la guerra», e incluso su decisión sobre cómo debía cortarse el cabello, hace gala de una notable objetividad. Pero cada una de las cuatro partes de que consta está dominada por la historia de uno de sus amores de joven.

La prodigalidad de Goethe con las palabras y su disposición a registrar todos los hechos acaecidos en su época parecen indicar que Goethe pretende que el mundo de los hechos le sirva de refugio de su incertidumbre interior. A menudo se lamentaba de que mientras se ensalzaba su obra poética, no se apreciaban sus obras, a las que atribuía más importancia, sobre la ciencia y el estudio de la naturaleza. Cuando Weimar fue asolada por las tropas invasoras lo que más le preocupó fue poner a salvo sus manuscritos científicos. Una vez más, e inconscientemente, su obsesión por la «ciencia» le llevó a desempeñar el papel de un moderno doctor Fausto.

Goethe insistía en que la negativa de los científicos a aceptar sus observaciones científicas y sus teorías cósmicas era fruto, simplemente, de la obstinada pedantería de los profesionales. Cuando se considera retrospectivamente, hay que concluir que su obra no fue tanto una contribución a la ciencia como una adaptación del escenario del Fausto a la Europa occidental de su época. Cuando era niño escuchaba en silencio, durante la comida, cómo sus piadosos padres luteranos hablaban de teología y luego se retiraba a su habitación, donde había creado un altar a la naturaleza con un atril musical adornado con minerales y flores y rematado con una llama que había encendido con una lente concentrando los rayos del sol del amanecer. Comienza su autobiografía con su horóscopo «favorable», «en el signo de Virgo», y explica que el momento astrológico benigno puede explicar que sobreviviera, aunque «por la inexperiencia de la comadrona llegué al mundo como si estuviera muerto».

En su juventud fue seguidor y colaborador de Johann Kaspar Lavater (1741-1801), personaje suizo que fue el fundador de la pseudociencia de la fisiognomía, una versión cristiana de la frenología, y se había dejado seducir por diferentes formas de la filosofía natural. Su novela *Las afinidades electivas* (1809), en la que describe cómo los amantes se atraen de forma inconsciente debido a una fuerza externa, tomó el título de la jerga química del siglo XVIII que se utilizaba para indicar los orígenes químicos del amor. Fue, pues, condenada como inmoral. Cuando uno de sus refinados amigos criticó la obra, Goethe respondió: «¡No la escribí para ti, sino para las niñas pequeñas!».

En los decenios posteriores a su muerte, incluso destacados científicos, como Ernst Haeckel, anonadados por la fama literaria de Goethe y abrumados por su reputación de hombre universal, le elogiaron como el audaz precursor de Darwin. Goethe, quien siempre había sentido pasión por la naturaleza y a quien le gustaba coleccionar plantas, tenía la responsabilidad de la silvicultura y la agricultura en Weimar. Conocía el sistema linneano de clasificación que había alcanzado gran difusión recientemente, pero tenía dificultad para recordar los nombres, de lo cual responsabilizaba al error fundamental de la visión inmovilista del Linneo de que

todas las especies habían sido creadas en el principio y que no se podían extinguir ni incrementar. Como ha puesto en evidencia el fisiólogo *sir* Charles Sherrington, «Goethe, genio creador en la literatura, en la ciencia su genio sólo anhelaba crear». Desde el punto de vista de Goethe, también la naturaleza creaba de forma permanente y todas las especies existentes se hallaban en estado de cambio continuo. Sus concepciones no eran las típicas del coleccionista chiflado, sino el corolario de su convicción «faustiana» de que había penetrado en la mente de la naturaleza.

De la misma manera que el *Fausto* de Goethe explicitaba el destino de toda la humanidad en este mundo y en el del más allá, también los escritos científicos de Goethe eran de una gran ambición. A lo largo de los catorce volúmenes que ocupan sus escritos científicos, Goethe ofrece su clave para la comprensión de la naturaleza y su teoría de las formas vivientes. Goethe divide todos los fenómenos de la naturaleza en dos clases. La mayor parte de ellos no son susceptibles de ser analizados porque sus principios están ocultos. A los fenómenos accesibles a la investigación humana les dio el nombre de *Urphanomenen* o fenómenos primigenios. Aunque dichos fenómenos no se pueden explicar ni aislar, permiten comprender los procesos de la naturaleza. Un ejemplo es el magnetismo, la atracción y rechazo que aprehendemos de forma inmediata e instintiva y que revela «en la naturaleza, tanto animada como inanimada, algo que se manifiesta como una contradicción». De igual forma, en la mineralogía y la geología, a Goethe le parecía evidente que el *Urphanomenen* es el granito, que es la base de la corteza terrestre y el núcleo de las montañas. «Las alas de mi espíritu —concluía Goethe— no pueden ir más allá».

Pertrechado con este léxico, Goethe examinó toda la naturaleza en busca de unidades y fenómenos y formas primigenias. Su interés poético por los colores de la naturaleza no tardó en conducirlo a estudiar la luz y a rechazar las sólidas teorías de *sir* Isaac Newton en el campo de la óptica. En 1666, en un experimento crucial realizado en el Trinity College en Cambridge, Newton había hecho pasar la luz blanca por un pequeño agujero practicado en una contraventana y luego a través de un prisma de vidrio triangular, y demostró que la luz blanca era el producto de la combinación de los colores, proponiendo su teoría corpuscular de la luz. En la época de Goethe, las teorías de Newton gozaban de amplia aceptación, pero él las rechazó. «Afirmar que la mezcla de todos los colores da lugar al color blanco es un absurdo», afirmó Goethe.

Goethe atribuía la mayor importancia a sus teorías ópticas. «No concedo importancia a mi obra como poeta —le dijo a Eckermann—, pero afirmo ser el único en mi época que he percibido la verdad sobre el color». Con obstinación poética insistía en que no podían existir muchas «luces» coloreadas diferentes, sino tan sólo una luz. La «refractoriedad» no formaba parte de la experiencia directa. Al utilizar un prisma, Newton había vulnerado la necesaria simplicidad del experimento y había introducido «hundertlei» (complicaciones). Lo que aún era peor, Newton había utilizado las matemáticas, que no tienen cabida en nuestras observaciones de la

naturaleza, y había demostrado despreciar las bellas simplicidades de la naturaleza. «La luz es una entidad elemental, un atributo inescrutable de la creación, una “Einziges”, que se ha de dar por sentada». Era terriblemente ultrajante violar la dignidad de la naturaleza haciendo pasar un pequeño rayo de luz a través de un agujero para luego dirigirlo mediante un simple trozo de vidrio hacia una habitación oscura, cuando al otro lado de la puerta había toda la luz necesaria. ¡Qué brutal! ¡Qué prosaico!

Goethe se adscribió a los antiguos dogmas de Teofrasto y Aristóteles, cuyas obras había traducido en 1801, de que de alguna forma los colores eran una mezcla de luz y oscuridad. Su obra *Zur Farbenlehre* (1810) ocupaba 450 páginas y era una vasta estructura llena de símiles y de imaginación poética.

También en la botánica y en la biología Goethe dejó volar su imaginación en la búsqueda de la «morfología». *Urphanomenon* significaba en este caso la forma «ideal», que se realiza de forma diversa en todos los organismos particulares. Proponía, por ejemplo, que todas las plantas eran elaboraciones de una hoja «ideal», que todas las partes de una planta determinada —los pétalos, los sépalos y los estambres— eran también modificaciones de la hoja ideal. El descubrimiento de que en el hombre la parte de la mandíbula superior a nivel de los incisivos (el hueso intermaxilar o premaxilar) se encuentra al principio como hueso separado, al igual que en otros animales, le hizo concluir que ello confirmaba la forma original de todos los animales. Goethe no pudo contenerse. «He encontrado no oro ni plata —escribió a Herder al comparar el cráneo de los seres humanos y de los animales—, sino algo que me produce un indescriptible placer». Cuando Goethe expuso uno de sus nuevos «hallazgos» científicos, Schiller se limitó a responder: «Eso no es un hecho; es una idea».

Pero Goethe, lejos de sentirse desalentado, continuó su labor dirigida a crear su ambiciosa «ley» de la «correlación de las partes», una especie de regla de compensación para todos los cuerpos vivientes. Así, la serpiente sólo podía tener un cuerpo alargado por haber perdido los miembros y la rana tenía las patas largas porque su cuerpo había empequeñecido. En cuanto al cráneo humano, es tan sólo un desarrollo de las vértebras.

Goethe escribió versos deliciosos, y en ocasiones ingeniosos, para acompañar sus observaciones biológicas. Algunas de sus preferencias estéticas, como su prejuicio contra las fuerzas violentas de la naturaleza, coincidieron con posteriores descubrimientos de Lyell, Darwin, Huxley y otros pioneros de la ciencia del siglo XIX. Pero Goethe no estaba en la senda de la teoría moderna de la evolución porque no encuadraba sus estudios en periodos de tiempo de muy larga duración ni comprendía la función de los grandes movimientos geológicos.

Su heroico yo de cualidades faustianas buscaba la llave maestra que abriera las puertas de la naturaleza, que finalmente creó con su fértil imaginación poética. «Goethe no podía soportar que le contradijeran respecto a su teoría de los colores» —

refirió Eckermann al mencionar sus conversaciones—. «Tenía hacia la teoría de los colores el mismo sentimiento que una madre que ama a un hijo maravilloso, tanto más cuanto menos lo estiman otros». El amor que Goethe sentía hacia la naturaleza era el amor que siente un creador hacia otro creador. «Estamos en ella y ella en nosotros...». ¡No importa las dudas que pudiera albergar respecto al Dios Creador, no albergaba duda alguna sobre la Naturaleza Creadora!

Uno debe intentar solamente, con la voluntad y el poder humanos, producir una obra que pueda compararse con las creaciones de Mozart, Rafael o Shakespeare. Dios no se retiró a descansar después de los seis días de la Creación, sino que desarrolla la misma actividad que el primer día. Habría sido una muy baja ocupación crear este mundo a partir de unos elementos simples y mantenerlo girando año tras año bajo los rayos del sol si no hubiera tenido el proyecto de establecer sobre esa base material un lugar que sirva como vivero del mundo espiritual.

Cuando un siglo después de la muerte de Goethe, James Joyce mencionó en *Finnegans Wake* los tres espíritus supremos de la literatura europea, mencionó a Daunty, Gouty y Shopkeeper. A quienes saben inglés no les resultará difícil reconocer a Dante y Shakespeare. Pero Goethe, que da el nombre a algunas calles en Chicago y en otras ciudades norteamericanas pobladas de inmigrantes, continuaría siendo un misterio, apenas leído, otro símbolo de la no realización de las ambiciones de Fausto.

Cantos del yo

En una época de revoluciones, que había visto recientemente la Declaración de Independencia norteamericana y la francesa Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, el discreto prefacio de Wordsworth a la segunda edición de *Lyrical Ballads* de 1801 anunciaba una revolución en poesía. Al declarar la independencia de las convenciones artificiosas del lenguaje «poético», el íntimo lenguaje de los literatos, proclamó la igualdad de todos los lectores con los poetas. Anunció la misión del poeta de «escoger incidentes y situaciones de la vida cotidiana y relatarlas o describirlas... usando una selección del lenguaje que verdaderamente utilizan los hombres».

Para el lego, esto podía parecer inofensivo e incluso un modo obvio de considerar la poesía. Pero en aquel momento tuvo un tono radical. Al poeta, como a otros artistas, le habían mandado «sostener el espejo ante la naturaleza». La palabra «poeta» en sí procedía del vocablo griego que significaba «creador». La *Poética* de Aristóteles, la autoridad, decía que como todas las artes aspiraban a la imitación, sólo se diferenciaban unas de otras en los métodos de imitar. El poeta era un artesano, explicaba el poeta latino Horacio, que daba forma y colocaba las partes para conseguir el producto acabado deseado.

En el siglo XVIII, la tradición neoclásica en Inglaterra había santificado un lenguaje artificioso altisonante y un canon de «formas» literarias para el

poetaartesano. Los pulcros pareados de Dryden y Pope ofrecían «lo que se había pensado pero jamás expresado mejor». Después, poetas impacientes, aspirando a un criterio poético más emotivo, hallaron un carácter nuevo en poemas de melancolía como «Elegy Written in a *Country Churchyard*» de Gray, en baladas populares y en la novela gótica. La revolución wordsworthiana en poesía, descrita brillantemente por el crítico M. H. Abrams, fue del «espejo» a la «lámpara». Y Rebecca West expresó secamente los sentimientos de los rebeldes: «Una copia del universo no es lo que se le exige al arte; una de las malditas cosas es suficiente». Una nueva idea de poesía «expresiva» se estaba fraguando. Mientras los críticos más mayores, al concentrarse en la forma, habían contrastado la poesía con la prosa, ahora la poesía se contrastaba con la «ciencia», el recuento desapasionado de los hechos. Se dio una nueva dignidad a las protestas de la gente sencilla y las canciones de los campesinos, que los nuevos poetas intentaron forjar en el legendario Ossian (1760). En lugar de la épica homérica de grandes hazañas, la nueva norma poética era la lírica, la expresión en primera persona de los sentimientos y pensamientos en verso. Y no fue una casualidad que la colección de poemas nuevos que hizo época se titulara *Lyrical Ballads*.

La primera edición de este muestrario de 1798 de la nueva poesía era anónima. Se presentaba sólo con un breve y apologético «Anuncio» de los «experimentos» que aspiraba a ver «hasta dónde el lenguaje familiar de las clases media y baja de la sociedad se adapta a las finalidades del placer poético». Los críticos no se entusiasmaron, pero la obra se agotó en dos años. La segunda edición ya no se disculpaba, sino que en vez de eso mantenía que «*toda* la buena poesía» —como las obras de este volumen— debe ser «el desbordamiento espontáneo de los poderosos sentimientos», originándose a partir de «la emoción recordada en tranquilidad». ¡Cada cual su propio Poeta! El poeta debe ser juzgado sólo consigo mismo. O como había dicho Oliver Goldsmith: «Yo mismo soy el héroe». El poeta era simplemente «un hombre que se dirigía a los hombres».

Aunque el prefacio había aparecido solamente bajo el nombre de Wordsworth, Coleridge (1772-1834) dijo que era «medio hijo de mi propio cerebro». Las *Lyrical Ballads* contenían poemas de ambos, Wordsworth y Coleridge, y en una edición posterior se añadieron nuevos poemas. Los dos poetas formaban una extraña pareja, de temperamentos y caracteres tan distintos como podían encontrarse entre los literatos de la misma generación. Fueron colaboradores tan íntimos que no podemos saber qué, o cuánto, aportó cada uno. En esta alquimia, también hubo un catalizador inverosímil, Dorothy, la hermana de Wordsworth, que formó parte de sus vidas literarias, pero cuyo papel es también un misterio.

William Wordsworth, que nació en 1770 en el Lake District del norte de Inglaterra, fue uno de los cinco hijos de una prosaica familia. Su padre era agente de negocios de un terrateniente local que era miembro del Parlamento. Su madre, hija de un lencero, murió cuando él tenía ocho años y su padre murió cuando tenía trece, de manera que se quedó bajo la fría tutela de sus tíos. Afortunadamente, alojaron a sus

tres hermanos y a él en una casa de campo con una amable ama de casa que les dejaba pasear libremente.

Había un chico: ¡lo conocíais bien, riscos
e islas de Winander! —más de una vez
por la tarde, cuando las estrellas tempranas empezaban
a caminar por las crestas de las montañas,
alzándose o colocándose, solía quedarse solo
bajo los árboles o cerca del brillante lago^[27]...

Más tarde, en *El preludio*, recordaba cómo estos paseos le habían alertado por primera vez de los encantos de la naturaleza y de las virtudes de los labradores y de los pastores. Por fortuna, el director de su escuela alentó su interés por la poesía y le inició en la obra de los poetas del siglo XVIII. Le encantó el precoz Thomas Chatterton (1752-1770), que había cautivado al mundo literario falseando las obras de los poetas ingleses «primitivos» y después se había suicidado a los dieciocho años. De modo sorprendente, el padre de Wordsworth le había hecho memorizar fragmentos de Spenser, Shakespeare y Milton.

Cuando sus tíos tutores le enviaron con una beca al St. John's College de Cambridge, esperaban que a su debido tiempo se ordenara y se convirtiera en becario de la universidad, como el tío que le había conseguido la beca. Al sentirse confinado por la vida académica, se negó a presentarse para obtener sobresaliente y acabó con un aprobado. Pero disfrutar de la naturaleza en sus paseos por Cambridge le producía la sensación de volver a nacer. En 1790, antes de dejar Cambridge, hizo un pequeño viaje por el continente europeo con un amigo. Francia le extasió con sus promesas del milenio político. Al volver en 1791, se lanzó con entusiasmo al espíritu de la Revolución.

Qué dicha estar vivo aquel amanecer,
mas qué gloria ser joven^[28].

Uno de sus mejores amigos fue un joven que iba camino de convertirse en general del ejército republicano. Un impetuoso amorío con Annette Vallon, la hija de un cirujano francés, tuvo como resultado una hija, Caroline. Pensó en casarse con Annette, quedarse y unirse a la política revolucionaria, cosa que habría sido difícil, pues Annette era católica y de una familia monárquica. De todos modos, los tíos tutores no harían nada respecto a ese asunto y se negaron a mantenerlo en el extranjero.

Tan sólo dos meses después de volver a casa en febrero de 1793, Inglaterra entró en guerra con Francia, creando una crisis «moral» en Wordsworth. Su afecto por Inglaterra, abrigado por sus paseos de juventud, de pronto, iba a ponerse a prueba. ¿Qué sería más fuerte, el amor a Inglaterra o el amor a la «libertad»? El dolor de este yo escindido pronto fue agravado por las noticias del Terror en Francia —el festival de asesinatos de Robespierre, que mató a los moderados girondinos que eran amigos

de Wordsworth. En sólo cuarenta y nueve días, 1376 personas fueron guillotinas, como más tarde recordaría en *El prelude*:

Matanza doméstica ahora llenaba todo el año
con días festivos viejos del rincón de la chimenea,
la doncella desde el seno del amor,
la madre desde la cuna de su niño,
el guerrero del campo —todos perecieron, todos—
amigos, enemigos, de todos los partidos, las edades y los rangos,
cabeza tras cabeza y nunca hubo cabezas suficientes
para aquellos que les mandaron caer^[29].

Wordsworth, que ahora tenía unos veinte años, sufrió la desilusión de los ingenuos jóvenes revolucionarios de todas las épocas.

Desbordado por el remordimiento de interpretar mal la causa francesa, por dudar de su Inglaterra y por traicionar y abandonar a Annette Vallon, ¿dónde se refugiaría? Precisamente entonces, el legado de novecientas libras de un amigo le permitió emprender los quehaceres de la casa con su hermana Dorothy, volver a la naturaleza rural y convertirse en un poeta de plena dedicación. Dorothy, su compañera y consuelo para el resto de su vida, tenía un gran talento literario, como revelaría su diario publicado postumamente. Pero como mujer, estaba sentenciada a ser «el ángel de la casa», mientras Wordsworth y Coleridge tomarían prestado su diario.

En 1795, cuando Wordsworth conoció a Samuel Taylor Coleridge, que también vivía en el oeste del país, el efecto en ambos fue eléctrico. Coleridge convenció a los Wordsworth para que se instalaran en una casa cerca de la suya. Incluso antes de conocerse, Coleridge había aplaudido los primeros poemas de Wordsworth sobre sus viajes a pie por los Alpes. Ahora, dijo, «el gigante Wordsworth», no era simplemente un poeta que prometía, sino «el mejor poeta de la época, el único hombre ante el cual a todas horas y en todas las formas de excelencia me siento inferior». Alternativamente, la admiración de Wordsworth por Coleridge fue ilimitada. De manera extraña, estos poetas del individualismo, que creían que la poesía era la voz del yo único, enseguida utilizaron las mismas frases, trabajaron en los mismos episodios e incluso Coleridge intentó acabar poemas que Wordsworth había dejado inacabados.

Coleridge esbozó el contraste de sus caracteres al describir la división del trabajo de *Lyrical Ballads*:

Se acordó que mis esfuerzos deberían dirigirse a las personas y los personajes sobrenaturales, o al menos románticos; pero transmitir de nuestra naturaleza interior un interés humano y una apariencia de verdad suficiente para conseguir que estas sombras de la imaginación adquirieran esa suspensión espontánea de incredulidad del momento, que constituye la fe poética. El señor Wordsworth, por otra parte, se iba a proponer como objetivo dar el encanto de la novedad a las cuestiones cotidianas y estimular un sentimiento análogo a lo sobrenatural, despertando la atención de la mente del letargo de las costumbres y guiándola hacia la belleza y las maravillas del mundo ante nosotros; un tesoro inagotable...

Coleridge era locuaz y sociable, estudioso y místico, y le encantaban las

experiencias exóticas y las ideas metafísicas. Al reservado Wordsworth, que se veía a sí mismo como «el solitario», le encantaban la naturaleza cotidiana y las virtudes comunes. Coleridge procuraba consolarse con el opio y en los limbos de la especulación alemana, Wordsworth encontraba consuelo en los paseos por el campo, en las flores de primavera y en la conversación con los pastores. Aunque la vida de Wordsworth se vio afligida por el hijo natural de su juventud, tuvo un matrimonio feliz con un amigo de la infancia. Pero Coleridge fue infeliz a causa de su matrimonio sin amor con una mujer que había encajado en su proyecto de juventud para formar una comunidad ideal a orillas del Susquehanna.

La primera edición de *Lyrical Ballads* (1798) ofrecía algunos de los poemas más perdurables de Wordsworth, que incluía «Tintern Abbey», en el que declaraba:

Pues he aprendido
a mirar la naturaleza, no como en los momentos
de juventud irreflexiva, sino escuchando muchas veces
la silenciosa y triste música de la humanidad,
ni discordante ni irritante, si bien poderosa y
capaz de escarmentar y sosegar^[30].

Coleridge invocaba a lo sobrenatural en su inolvidable «Rime of the Ancient Mariner»:

—¡Dios te guarde, viejo marinero,
de amigos, que te atormenten así!
¿Por qué estáis así?
—¡Con mi ballesta
disparé al Albatros^[31]!

El volumen se vendió lo bastante bien como para que se pudieran pagar el viaje a Alemania con Dorothy. Mientras Coleridge aprovechó la oportunidad para aprender alemán y acceder mejor a la filosofía, Wordsworth se sintió solo por su ignorancia del alemán y empezó su enorme autobiografía en verso blanco, *El preludio*. Sólo la «antecapilla de la nave de una iglesia gótica», pretendía ser la introducción de «The Recluse», una obra aún más extensa, que nunca llegó a acabar. La épica monumental de Wordsworth, dirigida a Coleridge y con frecuentes referencias a Dorothy, recogería en verso «el origen y el progreso de sus propios poderes, de los que sería consciente».

El preludio, que se reconoce generalmente como la obra maestra de Wordsworth, se elogia por ser «el poema extenso más importante y más original» desde *El paraíso perdido* de Milton. Quizá la épica del yo más extensa en inglés sigue siendo uno de los clásicos menos leídos de la literatura inglesa. Pero su influencia en otros poetas ha sido incalculable. En las crónicas del yo ocupa un lugar en alguna parte entre las *Confesiones* de Rousseau y el *Retrato del artista adolescente* de Joyce. Cuando finalmente se publicó tras la muerte de Wordsworth en 1850, su esposa lo tituló:

«Growth of a Poet's Mind: An Autobiographical Poem». Extraña proeza de preocupación por sí mismo, fue un monumento al sentido que tenía Wordsworth de la misión de poeta-profeta, expresando en verso los matices de las ideas y el sentimiento de una larga vida. Pero previendo que sus lectores pudieran encontrar vanidoso su insólito tema, se atrevió a afirmar su «verdadera humildad».

No es sorprendente que John Keats, que nunca vivió para ver *El preludio*, ya había escogido a Wordsworth como ejemplo del «sublime egotista». Los críticos que acusaron a Edward Gibbon en su autobiografía de confundirse a sí mismo con el imperio romano deberían haberse preguntado si en su *Preludio* Wordsworth no se había confundido a sí mismo con el cosmos. Sin embargo, *El preludio* ofrece al lector paciente una narración extrañamente concisa de la siembra del modernismo —la creciente creencia en el poder determinante de la infancia, los entusiasmos y las desilusiones de la Revolución, las obsesiones con las crisis de fe personal y «el amor a la naturaleza que conduce al amor al hombre». Wordsworth comienza por el conflicto interno del yo escindido. «Mi alma tuvo su justa siembra y crecí alentado por la belleza y el miedo». Busca consuelo en el retiro:

Cuando de nuestro yo separados hemos estado
demasiado tiempo, a causa del mundo acelerado,
y de sus asuntos hartos, de sus placeres cansados,
¡qué grata, qué benigna es la Soledad^[32]!

La curación del yo escindido de Wordsworth, si es que iba a haber curación, procedería de la solitaria revelación del yo, el recuerdo del pasado, de lo cual Freud sería el profeta moderno. San Agustín y otros que buscaban consuelo en la Confesión habían apelado a un Juez superior. Pero para Wordsworth la revelación del yo lo era todo —«la Mente de cada hombre es Testigo y juez»—.

Wordsworth, si acaso alguien, debería haberse dado cuenta de lo pequeña que «para sí misma» podía ser su mente. Pues continuó dependiendo del consuelo de Dorothy y del estímulo de Coleridge. Al volver de Alemania en 1799, Dorothy y él se instalaron en Grasmere, en su nativo District Lake, donde pasarían el resto de su vida, y Coleridge tomó una casa a veinte kilómetros. Las preocupaciones económicas de Wordsworth cesaron cuando finalmente heredó y llegó a un acuerdo con Annette Vallon. Después, en 1802, se casó con Mary Hutchinson, una amiga vecina de la infancia e íntima de Dorothy. Aunque se sintió muy inquieta al ser desplazada, de algún modo Dorothy se adaptó y siguió siendo el constante punto de apoyo de William. La familia de Mary se disgustó tanto porque se casaba con un «vagabundo» sin ocupación retribuida que los Wordsworth no recibieron ningún regalo de boda. El matrimonio fue feliz. Mary dio a luz cinco hijos y Dorothy hizo el papel de tía afectuosa. Pero los años siguientes trajeron tragedia y tribulación. El hermano de Wordsworth, John, a quien querían mucho, se ahogó en un naufragio en 1805, y dos de sus hijos murieron en 1812.

Entonces, como pudiera haber previsto la oposición de temperamentos, se produjo un doloroso distanciamiento entre los dos poetas. Mientras Wordsworth se había instalado plácidamente en Grasmere, la salud de Coleridge, que estaba en Malta en calidad de secretario del gobernador, se deterioraba. Se volvió cada vez más dependiente del opio en forma de láudano, que entonces se prescribía como medicamento. Cuando Coleridge volvió a Inglaterra —gordo, irritable y horrorizado ante la reunión con su esposa no amada— desahogó sus frustraciones contra sus amigos íntimos. También se acababa de enamorar desesperadamente de la hermana de Mary Wordsworth, Sara Hutchinson, con quien sabía que nunca podría casarse. Se convirtió en un hombre apasionado y exigente, mientras Sara intentaba sin éxito curarlo de su adicción al opio y al alcohol. Los Wordsworth estaban alarmados.

Convencido de que no le querían los que habían significado todo para él, Coleridge rompió la amistad. Se lamentaba en sus cuadernos de notas, en noviembre de 1812, de que durante catorce años «y esos 14 son la única vida de mi vida», había disfrutado de «la amistad más consumada» con Wordsworth y había sido «observador entusiasta» de la carrera literaria de Wordsworth «aún a costa de alienar el afecto de mis benefactores». ¿Y cómo le habían correspondido? «Lo que muchas circunstancias debieron haberme avisado hace mucho tiempo, los acontecimientos del año pasado, y sobre todo del mes pasado, ahora me obliga a darme cuenta nunca me *ha querido* nadie». Poco después, apareció tambaleándose en casa de Charles Lamb diciendo entre dientes: «Wordsworth, Wordsworth me ha abandonado». Los amigos intervinieron para reconciliarlos, pero la ruptura nunca llegaría a curarse del todo. Ni tampoco la pareja volvería a revivir su histórica colaboración, su alquimia de opuestos.

Cada uno siguió su camino precipitadamente, Coleridge por el escabroso sendero del opio y del misticismo alemán, Wordsworth por los plácidos caminos de la naturaleza rural y de los amables vecinos. A medida que sus caminos se separaban, la poesía de ambos se deterioró. Y mientras Wordsworth prosperaba y se hacía más conservador en cuestiones políticas y religiosas, su poesía se hacía más voluminosa pero menos interesante. En 1813, cuando el propio Wordsworth solicitó una sinecura, recibió un modesto reconocimiento de su eminencia nacional en forma de distribución exclusiva de sellos para Westmoreland. Se le condecoró con los títulos honoríficos de costumbre. Finalmente, en 1843, cuando murió Robert Southey, después de que el primer ministro, *sir* Robert Peel, le asegurara que no le corresponderían otros deberes adicionales, aceptó el título de poeta laureado. Y así, le proporcionó a Browning un tema plausible para «The Lost Leader»:

Sólo por un puñado de plata nos dejó.
Sólo por un galón en la chaqueta...
Shakespeare fue nuestro, Milton para nosotros,
Burns, Shelley, estuvieron con nosotros ¡vigilan desde sus tumbas!
Él sólo irrumpe desde la vanguardia y los ciudadanos libres.
Él solo se hunde en la retaguardia y los esclavos^[33].

Los críticos no se equivocaron mucho. Wordsworth había escrito la mayor parte de su mejor poesía antes del distanciamiento de Coleridge —antes de convertirse en ídolo literario. Y sus composiciones memorables fueron poemas cortos. Incluso los más largos como «Tintern Abbey» (1798) y la «Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood», sólo tenían doscientos versos. Esta preciosa oda, sobre un conocido tema romántico, celebraba la clarividencia de la infancia:

Nuestro nacimiento no es más que un sueño y un olvido:
el alma que crece con nosotros, nuestra Estrella de vida,
ha tenido en alguna otra parte su escenario
y ha llegado de muy lejos:
no en entero olvido
ni en completa desnudez,
pero como nubes trepadoras de gloria venimos
de Dios que es nuestro hogar:
¡el Cielo se extiende a nuestro alrededor en la infancia!
Sombras de la casa-prisión empiezan a acercarse
y cernerse sobre el Muchacho que crece^[34]...

Quizá existía un límite natural de longitud de un «poema lírico» (en sus orígenes, un poema que se cantaba con la lira) que constituía el médium adecuado para el espíritu romántico. Cuando la celebración del yo en la poesía se extendía sobrepasando los límites, hacía fracasar su propósito.

John Keats (1795-1821), maestro de la lírica, se dio cuenta de esta debilidad, la hipertrofia del yo, en Wordsworth. Se encontró con Wordsworth en dos o tres ocasiones, comió con él, oyó cómo pontificaba sobre poesía y tras cada encuentro lo encontró menos comprensivo. «Por el bien de unos pocos pasajes imaginativos o domésticos —preguntaba Keats en 1818—, ¿acaso se nos va a intimidar para creer en cierta Filosofía engendrada a partir de los caprichos de un Egotista?... La poesía debería ser buena y discreta, algo que penetra en el alma y no la asusta o la sorprende por sí misma, sino por su temática. Que vuelvan los antiguos Poetas y Robin Hood».

Tal vez el declive de la poesía de Wordsworth fue una consecuencia natural de su talento específico. Al haber definido la poesía como «emoción recordada en tranquilidad», sus mejores poemas fueron obras del recuerdo. Era un poeta de lo que él llamaba «las dos conciencias», los momentos del presente evocaban momentos del pasado juvenil. A medida que su vida posterior se fue volviendo cada vez más tranquila y sedentaria, había menos contraste entre la agonía del presente y los deleites de la juventud. El recuerdo de Wordsworth de hechos pasados, centrado de tal manera en sí mismo, se convirtió en un drama de un solo actor, que no era suficiente para sostener una épica. Y se lamentaba:

El mundo está demasiado con nosotros; pronto y tarde,
tomando y gastando, devastamos nuestros poderes;
poco vemos en la Naturaleza que sea nuestro^[35].

Coleridge, el estímulo y el catalizador de Wordsworth, fue otra historia bastante diferente. Tuvo sus propios problemas, pero no se alimentaba consigo mismo. Su mal fue intentar alcanzar lo exótico, inalcanzable en sí mismo, exigiendo verdades universales de la teología y la filosofía. En su juventud, en 1793, en un característico vuelo de fantasía y desesperado por un amor no correspondido, durante su tercer año en la universidad, Coleridge abandonó Cambridge. En una oficina de reclutamiento de los Light Dragoons, prestó juramento como «Silas Titus Comberbacke». Pero su carrera en la caballería no fue un éxito. No sabía ni almorzar su caballo, ni montar o ni siquiera tener ordenado su equipo, y finalmente le asignaron la limpieza de los establos y servir de ayudante en el hospital.

Cuando su hermano mayor James respondió a sus frenéticas súplicas y compró su liberación, volvió a Cambridge y al mundo de las letras.

Romántico en un sentido de lo menos wordsworthiano, fue seducido por lo espiritual. «Rime of the Ancient Mariner», su principal contribución a *Lyrical Ballads*, había surgido del sueño de un amigo que imaginó el armazón de un barco con números en él.

Día tras día, día tras día,
nos detuvimos, sin respirar, sin movernos;
tan quietos como un barco pintado
sobre un océano pintado.

Agua, agua, por todas partes,
y todas las tablas se encogieron;
agua, agua, por todas partes,
y ni una gota para beber^[36].

La idea de Coleridge para el poema había convencido a Wordsworth de que «el estilo de Coleridge y el mío no se asimilarían». Sin embargo, Wordsworth afirmaba haber contribuido a la idea de disparar a un albatros, que hacía que el poema fuera una alegoría de los pecados del hombre contra la naturaleza. «Kubla Khan; or a Vision in a Dream» (1798) se publicó por primera vez en 1816 con la disculpa de Coleridge al ser solamente un «fragmento... que se publica aquí a instancia de un poeta de grande y merecida celebridad», lord Byron. Coleridge dio su propia opinión de que era «más bien una curiosidad psicológica, que... de ningún supuesto mérito *poético*». Concebido durante el propio sueño de opio de Coleridge, comenzaba de manera bastante sencilla:

En Shanadú Kubla Khan
decretó levantar una imponente cúpula de placer;
donde Alfa, el río sagrado, corría
por cavernas inconmensurables para el hombre
hasta un mar sin sol.

Y concluía con un enigmático aviso:

Y todos debieran gritar: ¡Cuidado!, ¡cuidado!
¡Sus ojos brillantes, su cabello ondeante!
Tejed un círculo alrededor de él tres veces,
y cerrad los ojos con miedo sagrado,
pues él de zumo dulce se había alimentado,
y bebido la leche del Paraíso^[37].

«Christabel», que Coleridge pensaba incluir en la segunda edición de *Lyrical Ballads* pero que nunca llegó a acabar, de nuevo era un poema dentro de la tradición de la novela gótica, de raptos, hechiceros y hechizos misteriosos, con fuertes matices sexuales. No es extraño que Wordsworth, para el disgusto de Coleridge, se negara a incluirlo en el volumen.

En 1800 Coleridge, que todavía se humillaba ante «el gigante Wordsworth», estaba consternado y deprimido. Según escribió a un amigo: «Abandono del todo la Poesía: dejo a Wordsworth los géneros más elevados y profundos, lo precioso, popular y sencillamente solemne para Southey y reservo para mí el honroso intento de hacer que otros sientan y entiendan sus escritos, tal como se merecen que se les sienta y se les entienda». Wordsworth sostenía que como la segunda edición de *Lyrical Ballads* iba a aparecer con su nombre, sería «poco delicado» incluir un poema tan extenso y tan admirable de pluma ajena. Además, Wordsworth encontró «Christabel» «discordante» con su propio estilo de celebrar «incidentes de la vida corriente». Coleridge justificó la exclusión con dudosa humildad. «Él [Wordsworth] es un verdadero y gran Poeta yo sólo soy una especie de Metafísico». El alemán que había aprendido en su juventud le había abierto el mundo de Kant, Lessing, Schlegel y los filósofos románticos alemanes. Cuando por fin Coleridge publicó su libro de poemas completo, en 1817, subrayó su mensaje enigmático al titularlo *Sibylline Leaves*. Así pues, públicamente se jactó de su estilo profético, que aspiraba a «la suspensión de la incredulidad» en contraste con el mundo cotidiano de Wordsworth.

Coleridge se volvió cada vez más estudioso, literario y filosófico, dedicándose a explicar las obras de los grandes autores ingleses, sobre todo de Shakespeare. Su autobiografía no fue una canción de sí mismo, sino una *Biographia Literaria*, una vida en literatura. En sus últimos años, cada vez más su obra era lo que él llamaba literatura «teológico-metafísica», que exponía sus propias teorías de la Iglesia y del Estado. «¿En qué empleo mi metafísica? —se preguntaba en su cuaderno de notas—. ¿En dejar perplejas a nuestras ideas y vivos instintos morales más queridos?». A diferencia de su antiego Wordsworth, que se había acostumbrado a la suficiencia rural, Coleridge se había situado en «el camino de Shanadú». Los últimos dieciocho años de su vida se hospedó y le atendió «un respetable médico y naturalista de Highgate», el generoso doctor James Gillman, que intentó ayudarlo a mantener su adicción al opio bajo control. Pero Coleridge se las arregló para conseguir que le pasaran clandestinamente láudano. Charles Lamb «arcángel un poco estropeado» trabajó en su proyecto a largo plazo *magnum opus* —una nueva *summa* de teología, moral, psicología, lógica y todas las ciencias y las artes— que nunca se publicó.

«Coleridge se sentaba en la cumbre de Highgate Hill, en aquellos años —escribía Carlyle—, mirando Londres y su tumulto de niebla, como un sabio que hubiera escapado de la fatuidad de la batalla de la vida».

Medio siglo después del manifiesto de Wordsworth, apareció en el otro lado del Atlántico la proclama de otro poeta, sin ninguna duda norteamericana. En 1855, se publicó un volumen alto y delgado con el título *Hojas de hierba*, pero sin el nombre del autor en la portada. Este autor no era un místico adicto al opio ni un solitario rural, sino un aprendiz de imprenta autodidacto que se había hecho periodista errante. «Walter Whitman» aparecía inscrito como la persona que había registrado los derechos de autor y frente a la portada había un retrato del autor, «ancho de espaldas, robusto, con cejas de Baco, barbudo como un sátiro». El volumen contenía doce poemas sin títulos y un prefacio de diez páginas. Desde el Nuevo Mundo del individualismo llegaba un alarde del yo colectivo. «Los norteamericanos de todas las naciones en cualquier momento sobre la tierra poseen seguramente el temperamento más plenamente poético». «La prueba de un poeta —concluía el prefacio— es que su país lo absorba tan afectuosamente como él ha absorbido su país». Sus primeros versos anunciaban su sencillo tema:

Yo me celebro y yo me canto,
y todo cuanto es mío también es tuyo,
porque no hay un átomo de mi cuerpo que no te pertenezca.
Indolente y ocioso convido a mi alma,
me dejo estar y miro un tallo de hierba de verano^[*].

Para ser poeta, el Whitman de treinta y seis años tardó en presentarse. Pero *Hojas de hierba* se convirtió en una obra de toda la vida pues constantemente la ampliaba, hasta 456 páginas (tercera edición), en dos volúmenes (sexta edición) e incluso hasta su «Edición del lecho de muerte» de 1891-1892.

Al ser oficial impresor, parece ser que él mismo eligió algunos de los tipos de letra de la primera edición. Dio la mayor parte de los novecientos ejemplares a amigos y críticos. Pero cuando al cabo de dos semanas no se había escrito ninguna reseña, Whitman completó la tarea de autocreación escribiendo sus propias y entusiastas reseñas y publicándolas en revistas y en el *Brooklyn Times*. El volumen mostraba claramente la influencia del eminente Ralph Waldo Emerson. De Emerson, recibió una carta que aclamaba «el maravilloso don de *Hojas de hierba*... la poesía de sabiduría e ingenio más extraordinaria que Norteamérica ha aportado hasta ahora... Le doy la bienvenida al principio de una gran carrera, que ya ha debido tener un extenso primer plano en alguna parte, para tal comienzo». Whitman exhibió un sentido perfectamente norteamericano de las relaciones públicas cuando publicó la carta de Emerson (sin su permiso) para dar publicidad a la segunda edición.

El volumen sobrecogía por su indistinta materia temática. El extenso poema de apertura, que posteriormente titularía «Canto de mí mismo», celebraba la miscelánea de la vida norteamericana el carnicero, el chico del canal, el enladrillador, la

prostituta, la tripulación de un barco pesquero, la mezcla abigarrada de «la Nación de muchas naciones». Incluía fragmentos de la historia norteamericana, la caída del Alamo y hablaba con una franqueza poco corriente.

En las mujeres aptas para concebir engendro niños ágiles y fuertes.
Yo me cubro la boca con la mano,
me conservo tan puro en las entrañas como en la cabeza y en el corazón,
la cópula no es para mí más vergonzosa que la muerte^[38].

Y aclamaba las vocaciones poco poéticas.

¡Viva la ciencia positiva! ¡Vivan las demostraciones precisas!
Traed uvas y cedro y ramas de lilas,
éste es el lexicógrafo, éste es el químico, éste es el que compuso una gramática de los antiguos jeroglíficos,
estos navegantes hicieron que la nave atravesara mares desconocidos y peligrosos, éste es el geólogo, éste
trabaja con el escalpelo y éste es un matemático^[39].

¿Quién era el que celebraba el yo colectivo de Norteamérica?

Walt Whitman, un cosmos, de Manhattan el hijo,
turbulento, carnal, sensual, comiendo, bebiendo, engendrando,
ni sentimental, ni sintiéndose superior a otros hombres y mujeres, ni alejado de ellos,
no menos modesto que inmodesto^[40].

La forma era igual de sorprendente. El yo de este Nuevo Mundo ya no estaría limitado y confinado por la rima o el metro, ni encarcelado en estrofas. «Un poema debe ser poco convencional, orgánico, como un árbol que sale de su propia y adecuada tierra». La libertad del «verso blanco» con sus pentámetros yámbicos, aun siendo lo bastante buena para Marlowe, Shakespeare y Milton, no resultó lo suficientemente libre para Whitman. En su lugar, proclamó la libertad absoluta del *free verse*, el verso libre. Los poetas franceses del decenio de 1880 le darían a éste un nombre como si fuera una forma (*vers libre*). Pero Whitman ya había demostrado aquella libertad en *Hojas de hierba*. Y esa «forma» libre inspiró la poesía del siglo xx, las obras de los *imagists*, de T. S. Eliot, Ezra Pound, Cari Sandburg y muchos otros. El verso libre aspiraba «a componer secuencialmente según la frase musical, no secuencialmente según el metrónomo». A algunos, el verso libre de Whitman les resultaba prosaico. Emerson, que había deseado que Whitman escribiera las canciones de la nación, pareció disgustado porque Whitman «parecía contentarse con hacer los inventarios».

Antes de cumplir los cuarenta, Whitman era un experto en hacer los inventarios de la nación. Sus años de periodista errante le habían proporcionado el «extenso primer plano» que imaginaba Emerson una variada experiencia norteamericana de pueblo, ciudad y campo, norte y sur. Nacido en Huntington, Long Island, en 1819, fue el segundo de nueve hijos de los cuales el mayor y el menor fueron retrasados mentales. Cuando Walt tenía sólo cuatro años, su padre, Walter Whitman, un granjero

que se había hecho carpintero, se trasladó con la familia a Brooklyn, entonces una ciudad de diez mil habitantes. Toda su escolarización fueron cinco años en las escuelas públicas de Brooklyn. Tras cuatro años de principiante, a los trece se hizo aprendiz de imprenta. Antes de 1848 había conseguido media docena de trabajos diversos en periódicos de Nueva York y Brooklyn. El más largo fue la tarea de dos años (1846-1848) como editor del *Brooklyn Daily Eagle*. Escribió unos cuantos poemas, muchos relatos y una novela antialcohólica, *Franklin Evans: the Inebriate, a Tale of the Times* (1842). Disfrutando del color y la variedad de la vida urbana, se paseaba en autobuses y transbordadores, se bañaba en las playas, frecuentaba la ópera y el Bowery Theater donde vio a Fanny Kemble, Junius Brutus Booth y Edwin Forrest. Leyó la Biblia, a Shakespeare, Coleridge, Dickens, los poemas de Ossian y a sir Walter Scott. A pesar de ser un demócrata activo, perdió su empleo en el demócrata *Eagle* por sus ruidosos sentimientos de la Patria Libre.

Entonces, en el vestíbulo de un teatro, alguien le ofreció un trabajo para escribir en el *Crescent* de Nueva Orleans. Su hermano y él cruzaron Pensilvania y Virginia y cogieron un barco de vapor hacia Ohio y Mississippi. Le causaron una gran impresión los paisajes y los sonidos de Nueva Orleans. Más tarde difundió la leyenda de que había tenido una aventura amorosa en Nueva Orleans cuyo resultado fueron seis hijos ilegítimos, pero al parecer éstos fueron fruto de su imaginación a los setenta años. Antes se creía que su poema «Una vez pasé por una ciudad muy poblada» hacía referencia a su idilio procreador. «Día tras día y noche tras noche, estuvimos juntos, todo lo demás hace mucho que lo he olvidado». Pero un examen detenido del manuscrito original revela ahora que el objeto del idilio no era una mujer, sino un hombre.

Después de pasar tres meses en Nueva Orleans, su hermano y él volvieron a Brooklyn siguiendo una ruta indirecta, por San Luis, Chicago, los grandes lagos, las cataratas del Niágara, Albany y el río Hudson. Estaba recogiendo las impresiones y los finales de la experiencia que ensartaría en *Hojas de hierba*. Los biógrafos de Whitman proponen que, en Nueva Orleans o precisamente después, de alguna manera experimentó una epifanía. ¿Acaso alguna repentina revelación de la realidad y de sí mismo le preparó durante los siete años siguientes para escribir los doce poemas de su escandaloso libro y le transformó, de periodista errante, en el primer poeta norteamericano? ¿Cuándo supo que su talento le había hecho distinto?

El manchado halcón pasa al vuelo, me reprocha mi charla y mi demora.
A mí tampoco me han domado, yo también soy intraducible,
lanzo mi graznido salvaje sobre los tejados del mundo^[41].

Una parte de él insistía en que, como era sólo un «hombre corriente», estaba capacitado para hablar por la gente, otra parte expresaba al profeta superhombre que comunicaba «la palabra de lo moderno, la palabra *en masse*».

Divino soy por dentro y por fuera, y santifico todo lo que toco y me toca,
el aroma de estas axilas es más fino que las plegarias,
esta cabeza es más que las iglesias, las biblias y todos los credos^[42].

Aun siendo un homosexual atormentado en un mundo heterosexual, estaba decidido a hablar para todo el mundo. Pero solamente su madre y otros hombres son sus «queridos».

En los años siguientes, publicó ocho ediciones más de *Hojas de hierba* ampliadas. Y mientras se ganaba la vida escribiendo para los periódicos, entró a las reuniones minibohemias del Pfaff's Cellar en Broadway y Bleecker Street. *Hojas de hierba* (tercera edición) de 1860 contenía dos grupos complementarios de poemas. Uno, titulado «Hijos de Adán», era un «grupo de Poemas... dedicados a la pasión de la Mujer-Amor»:

De mi propia voz resonante cantando al falo,
cantando el canto de la procreación,
cantando la necesidad de soberbios niños y, en ellos, de soberbios adultos,
cantando el ímpetu muscular y la unión,
cantando el canto del compañero de lecho (¡Oh, anhelo irresistible!
¡Oh, para todos y para cada uno, la atracción del cuerpo correspondiente!
¡Oh, para ti, quienquiera que seas, tu cuerpo correspondiente, ese cuerpo deleitándose más que todo!)^[43]

Mientras este grupo, decía Whitman, celebraba el amor «amativo» de los hombres y las mujeres, un «grupo» complementario —los poemas Cálamo— celebraba el «amor adhesivo» entre hombres. Whitman, de modo poco persuasivo y distraídamente, mantenía que sólo tenía la intención de transmitir un mensaje político-democrático. Pero incluso antes de escribir estos dos grupos, sus alusiones sexuales le causaron problemas. El editor que vendió mil ejemplares de la segunda edición se negó a seguir encargándose del libro. Emerson no logró convencer a Whitman para que no publicara «Hijos de Adán» o para que expurgara los poemas. La tercera edición era mucho más explícita y se vendió bien en manos de un nuevo editor.

Entretanto, la guerra civil norteamericana requirió la vida y el talento de Whitman. En 1862, al saber que su hermano había sido herido, fue al sur en su busca y entonces se instaló en Washington donde viviría los once años siguientes. Mientras duró la guerra, se empleó como enfermero y compañero ambulante de los soldados heridos del norte y del sur en los enormes hospitales militares de Washington. Les regalaba naranjas, jalea y caramelos, les escribía cartas y vendaba sus heridas. No está claro hasta qué punto sus sentimientos homosexuales formaban parte de estos amables esfuerzos. Entonces escribió alguno de sus poemas más conocidos, inspirados por la muerte de Lincoln, «Cuando las lilas resisten en el jardín florido» que algunos consideran su obra maestra.

Ven, preciosa, dulce muerte,
abrazo el mundo ondulándote, acercándote, acercándote serena,
de día, de noche, a todos, a cada uno,

tarde o temprano, dulce muerte^[44].

Y más conocido:

¡Oh capitán! ¡Mi capitán! Nuestro terrible viaje llegó a su fin,
el barco ha capeado todas las nubes, el premio que buscábamos hemos ganado,
está cerca el puerto, oigo las campanas, la gente se alegra^[45].

Cuando el secretario del Interior leyó *Hojas de hierba* con sus dos grupos de poemas de sexo, despidió inmediatamente a Whitman de su trabajo como funcionario. Pero sus amigos le consiguieron un puesto con el procurador general.

El episodio convirtió a Whitman en un mártir de la libertad literaria y atrajo a abiertos defensores. Los ataques a su indecencia sólo aumentaron sus lectores. Una década más tarde, cuando la Sociedad para la Supresión del Vicio de Boston amenazó con procesarlo, el editor dejó el libro, del cual tomó posesión un editor en la más tolerante Filadelfia. Una consecuencia, fenomenal para entonces, fue la venta de tres mil ejemplares de la edición de Filadelfia de 1882 (la sexta) en un solo día. Todavía en Washington, en una réplica a la diatriba antidemocrática de Carlyle, *Shooting Niagara*, Whitman expresó sus pasiones en la prosa de *Democratic Vistas* (1870), criticando las modas del momento y defendiendo un futuro para la literatura norteamericana.

En 1873, Whitman sufrió un ataque de parálisis, que atribuyó a su infección con gangrena y fiebre de cuando atendía a soldados heridos de la guerra civil. Pero estas diversas enfermedades probablemente se complicaron por la tensión de su ambigüedad sexual. Se fue a vivir con su hermano a Camden, Nueva Jersey, donde permaneció inválido y escribió muy poco de trascendencia hasta su muerte en 1892. Antes de marcharse de Washington, había escrito «Passage to India», incluido en la quinta edición de *Hojas de hierba* (1871). En éste, su último gran poema, intentaba moderar su chovinismo e incluso admitía que Norteamérica necesitaba el mundo. Celebraba tres acontecimientos unificadores del mundo: la apertura del canal de Suez, la reunión de los ferrocarriles de la Union Pacific y la Central Pacific en Utah y el tendido del cable transatlántico. Insistía en que Norteamérica necesitaba su pasado y «¡pasaje a más lugares que la India!».

Pero Whitman nunca reparó su yo escindido. Como profeta y lumbrera recibiendo a los más grandes y famosos en Camden, todavía mantenía su correspondencia amorosa con un joven conductor de tranvías de caballos que había conocido en Washington en 1866. El redicho George Santayana, al ver en la poesía de Whitman únicamente legajos de pormenores sin asimilar, le hizo su prototipo de «la poesía de los bárbaros» —que revelaba «riqueza de percepción con inteligencia e imaginación sin gusto». Y esta nueva libertad del yo, por muy atormentada que estuviera, que Whitman proclamó, indicaría el camino futuro de la poesía. En general ignorado y condenado por la Norteamérica que él había idolatrado, Whitman siguió siendo el

creador implacable. Vivió una larga y próspera vida futura, incluso en las obras de los poetas norteamericanos que habían abandonado su Norteamérica y se habían separado de su idealizada vida colectiva. «Fuiste tú quien rompió la madera nueva», dijo Ezra Pound en su poema dedicado a Whitman. «Ahora es el momento de tallarla. Tenemos una savia y una raíz— dejemos que sean comercio entre nosotros».

En una estación seca

Un siglo después de la revolución romántica anunciada por Wordsworth, llegó a la literatura inglesa una revolución antirromántica. Su Wordsworth fue T. S. Eliot (1888-1965) y su manifiesto otro ensayo breve: «Tradition and the Individual Talent» (1917). Y él, también, tuvo su Coleridge, su catalizador, su antiego y crítico, en la persona de Ezra Pound (1885-1972). Lisa y llanamente, se declararon enemigos del yo egotista. Negando que el poema debe ser sobre el poeta, Eliot proclamó que «el progreso de un artista es un continuo autosacrificio, una continua extinción de la personalidad... El poeta tiene, no una “personalidad” que expresar, sino un médium particular, que es sólo un médium y no una personalidad, en que impresiones y experiencias que son importantes para el hombre quizá no tengan lugar en la poesía y las que son importantes en la poesía desempeñen un papel en el hombre, la personalidad. La emoción del arte es impersonal».

¡Un grito distante de la «emoción recordada en tranquilidad»! No lo suficiente como para dejar que se derramen las emociones. No lo suficiente como para que el poeta «sea él mismo». El poeta, insistía Eliot, también debe equiparse con «el sentido histórico... casi indispensable a cualquiera que continuara siendo poeta pasado su vigésimo quinto año... una percepción no sólo del pasado del tiempo pasado, sino además de su presencia». Que significa que el poeta debe ser culto y conocer a sus grandes predecesores. «Alguien dijo: “Los escritores muertos están lejos de nosotros porque nosotros sabemos mucho más que ellos”. Precisamente, y ellos son los que conocemos nosotros». El poeta no puede alcanzar la necesaria «impersonalidad» sin un sentido de la historia —«a no ser que viva en lo que ni meramente es el presente, sino el momento presente del pasado, a no ser que sea consciente, no de lo que está muerto, sino de lo que ya está viviendo»—.

La cautela de Eliot ante el yo romántico le había llevado, como llevaría a Joyce, Picasso y otros, a un nuevo y extraño modo de comprender el mundo del arte. El conocido modo occidental de retratar el mundo, tanto en poesía como en pintura, ya no valdría. Del mismo modo que Picasso, evitando la cárcel de la perspectiva y de los cánones tradicionales de «belleza», abandonó las corrientes disposiciones de las imágenes en el espacio, Eliot abandonó el convencional orden narrativo de las imágenes poéticas en el tiempo. Los románticos habían intentado captar la belleza del mundo en sus sentimientos. Pero Eliot utilizaría la experiencia y las imágenes disponibles, el saber y fragmentos del saber, para crear un objeto de la emoción del

poeta. Los jóvenes lectores dieron la bienvenida a su expresión del mundo estéril que sus mayores habían creado para ellos.

Somos los hombres huecos
somos los hombres rellenos
inclinados juntos
yelmos llenos de paja. ¡Ay!
Nuestras voces secas, cuando
susurramos juntos
son calladas y sin sentido
como el viento sobre la hierba seca
o las patas de rata sobre el cristal roto
en nuestro sótano seco ...

Así es como acaba el mundo
Así es como acaba el mundo
Así es como acaba el mundo
no con un portazo sino con un gemido^[46].

«*The Waste Landers*» se convertirían en un culto y *The Waste Land*, *La tierra baldía*, en una metáfora soberana. La polémica más efectiva contra la televisión fue llamarle «una enorme tierra baldía». Rara vez un poeta ha encarcelado con tanto éxito su época en una frase. Pero Eliot, un experto en autodenigrarse, todavía afirmaba el soberano yo en el poeta. Dijo que *La tierra baldía* más que «un importante fragmento de crítica social» era «el alivio de una queja personal y completamente insignificante contra la vida; es sólo un fragmento de reguñir rítmico».

Eliot no fue más previsible como portavoz del antirromanticismo que Wordsworth lo había sido como profeta del romanticismo. Nació en 1888 en Saint Louis, descendiente de una familia de la antigua Nueva Inglaterra con una larga sucesión de ministros conocida por su conciencia unitaria. Su abuelo, que dejó Boston en 1834 para llevar la fe a la frontera, había sido fundador de la Washington University. La universidad podría haber llevado su nombre si él no se hubiera opuesto. El padre de Thomas Stearns Eliot, Henry Ware Eliot, desafió la tradición familiar al convertirse en hombre de negocios. Tras dos o tres empresas arriesgadas que fracasaron, finalmente emprendió la fabricación de ladrillos que prosperó en el San Luis en vías de expansión. Orgulloso del éxito de su propio negocio, lo admiraba en otros. La madre de Eliot escribía poemas y parece ser que fue una mujer de talento literario, pero se sintió fracasada porque nunca había podido ir a la universidad y tuvo que ganarse la vida como profesora. Para el joven T. S. Eliot, la tradición familiar prevaleció, lo enviaron a la Milton Academy e ingresó en Harvard en 1906. Se licenció en tres años, pero sin ninguna brillantez.

En Harvard sus actitudes de toda la vida fueron determinadas por el dogmático y tiránico Irving Babbitt (1865-1933), profesor de francés y de literatura comparada, el apóstol del antirromanticismo. En *Rousseau and Romanticism* y otros libros hizo de Rousseau el anticristo, y del romanticismo la herejía moderna que aspiraba a sustituir la razón y el control de los clásicos y la religión por la sensiblería y el orgullo de la

expresión de la propia personalidad. «Quienes se llaman modernos han llegado a adoptar una actitud puramente exploratoria hacia la vida». Habían abandonado la disciplina y convertido en su ideal «al hombre que se deshace de los prejuicios sin adquirir virtudes». Le gustaba citar la «verdadera lógica rousseauística» de Byron —«el hombre que es razonable debe por lo tanto emborracharse. Lo mejor de la vida no es más que la embriaguez»—. Componer un poema como el «Kubla Khan» de Coleridge «en un sueño de opio sin participación alguna de su yo racional es un triunfo del arte romántico».

Eliot se quedó en Harvard para trabajar en una licenciatura en filosofía. Entonces su padre se arriesgó a enviarlo a París un año, donde siguió las conferencias de Bergson y perfeccionó el francés y sus conocimientos sobre los poetas simbolistas Baudelaire y Mallarmé. Al volver a Harvard licenciado en filosofía, estudió el sánscrito y temporalmente le atrajo el budismo. Le atraía la filosofía del absoluto de F. H. Bradley y la escogió como tema de su tesis de doctorado en filosofía. Bradley predicaba el escepticismo de los usos de la inteligencia conceptual al definir la realidad e insistía en que la verdad podía ser alcanzada sólo a través de algún todo sistemático. En el seminario sobre lógica de Bertrand Russell, Eliot sorprendió al profesor con su aprendizaje y entabló una amistad con él que complicaría su vida posterior. Russell describió a Eliot como persona de «gustos enteramente impecables, pero sin vigor o vida —o entusiasmo—».

Al conseguir una beca Sheldon de Harvard para viajar fue al Merton College de Oxford, para proseguir los estudios de Bradley. En 1914, a instancias de su amigo Conrad Aiken, pero sólo después de vacilar un poco, fue a ver a Ezra Pound y a su mujer, Dorothy, a Londres. Este fue el encuentro decisivo de su vida. Eliot dijo que Pound le recordaba a Irving Babbitt. El mismo Pound, que había nacido en Idaho y se había criado en Filadelfia, observó el «norteamericanismo» de Eliot y dijo que «lo tiene quizá peor que yo —pobre diablo—». Sus búsquedas habían convergido, pues ambos estaban buscando una auténtica tradición en el extranjero como antídoto contra el filisteísmo norteamericano y contra la tradición sentimental de la poesía inglesa. Eliot fue conocido toda su vida por su obsesión anglófila por el buen vestir. Pero un amigo en cierta ocasión dijo de él que si bien su ropa era inglesa, su ropa interior era norteamericana. Enseguida, Pound respondió al talento de Eliot y empezó a darle publicidad. Cuando Eliot le enseñó «The Love Song of J. Alfred Prufrock» y «Portrait of a Lady», Pound le envió a Harriet Monroe, el propietario y editor de Chicago de la revista *Poetry*. Declaró que eran «los mejores poemas que había visto o tenido de un norteamericano... De hecho se ha preparado él mismo y se ha modernizado por su cuenta». Pound no debía saber que Eliot no admiraba los poemas de Pound que había visto.

Tanto Pound como Eliot llegaron a Europa con carreras académicas interrumpidas, pero sus caminos habían sido muy diferentes. El padre de Pound, Homer, había establecido una oficina del catastro gubernamental en Hailey, Idaho,

una ciudad con un hotel y cuarenta y siete bares. El trabajo de Homer era certificar los títulos de tierras de los optimistas buscadores de minas y tratar con furiosos solicitantes rivales. Ezra nació en 1885 y cuando tenía cuatro años su familia se trasladó a Filadelfia, donde su padre había conseguido un trabajo en la Casa de la Moneda de Estados Unidos. Homer se convirtió en una figura muy respetada en la iglesia presbiteriana y envió a Ezra a una escuela militar cercana. Ingresó en la Universidad de Pensilvania en 1901, cuando sólo tenía dieciséis años, pero la familia estaba preocupada por sus intereses y sus compañeros excéntricos (uno era un joven estudiante de medicina, William Carlos Williams). Al cabo de dos años, le animaron para que se trasladara al Hamilton College, en el centro de Nueva York, donde sus estudios y su moral podían ser supervisados más atentamente. Luego volvió a la Universidad de Pensilvania para licenciarse. Nunca terminó su doctorado en filosofía, pero entretanto aprendió las lenguas europeas clásicas y modernas, además del provenzal y del anglosajón.

El director del Wabash College de Crawfordsville, Indiana, impresionado por la erudición de Pound y sus viajes a Europa, lo escogió para que formara parte del profesorado. Las asociaciones literarias de Crawfordsville consistían en el hecho de que Lew Wallace, el autor de *Ben Hur*, había vivido allí. Y los ancianos presbiterianos no estaban preparados para las aficiones irresponsables y los escandalosos modales de Pound. De su frasco de ron, echaba licor al té en las reuniones del *college* e incluso fumaba cigarrillos. «Pues soy un raro e indomado — escribió— que no come de la comida de nadie». Le habían advertido que tendría que casarse si se iba a quedar en Crawfordsville. Pero cuando trabó amistad con una actriz inglesa que actuaba imitando a un hombre en el teatro local, creyeron que era «bisexual y adicto a deseos antinaturales». Se sintió «desamparado en un zona de lo más triste del mediooeste», el sexto nivel del infierno de Dante.

Apartado y desacreditado, tenía pocas posibilidades de conseguir otro puesto académico en Norteamérica y embarcó hacia Europa en 1908. En Venecia, publicó con su propio dinero un pequeño volumen de poemas, luego se instaló en Londres, donde se unió al círculo literario de William Butler Yeats. El grupo estaba dominado por un poeta y crítico filosófico, T. E. Hulme (1883-1917), que tenía mucho en común con Babbitt. Hulme se convirtió en filósofo de la escuela de poesía *imagist*, odiaba el optimismo romántico y defendía el arte y la poesía «seca y dura». Se oponía al pacifismo de Bertrand Russell y le mataron en la guerra. Pound trabajaba en tareas periodísticas de vez en cuando. Como corresponsal en Londres de *Poetry*, revista fundada y editada por Harriet Monroe (1860-1936), patrocinó una variedad católica de los mejores poetas de la época —Robert Frost, D. H. Lawrence, James Joyce y Ernest Hemingway—.

Pound se ganó su título de «comadrona del modernismo del siglo xx», pues ayudó a introducir en la vida pública a los rebeldes contra los románticos, que entonces ya formaban el sistema literario. Wordsworth y su generación habían

expresado el individualismo revolucionario, los movimientos a favor de la Independencia y los Derechos del Hombre. «¡Qué dicha estar vivo aquel atardecer, mas qué gloria ser joven!». La suya fue la alegría del yo exaltado, que iba a expresar en el lenguaje de la gente corriente. Un siglo más tarde, en la época de Eliot, los ciclos de la revolución del siglo XIX habían agotado su curso. La última «revolución», en las fronteras del este de Europa, paradójicamente no había buscado la salvación en el yo individual, sino en la mayoría. En cuatro años de guerra mundial, tal como observó Ezra Pound en 1920:

Murió una miríada,
y de los mejores, entre ellos,
por una vieja queja muerta en los dientes,
por una civilización arruinada^[47]...

¿Cómo respondería el poeta?

En aquel desconcertado mundo de la posguerra, no resultó curioso que alguien tan diferente como Pound fuera el promotor y mentor de Eliot. Los dos eran expatriados norteamericanos en busca de la respuesta del poeta ante el mundo triste y confundido que veían. Y la respuesta personal de Pound fue apasionada. Era una persona política, lo cual explicaba su éxito al promover la publicación de autores que admiraba. Pero en política era un excéntrico y un utópico, víctima complaciente de las panaceas. En Londres había encontrado un empleo en una revista socialista iconoclasta, *The New Age*. Fue comprada por el comandante Douglas, un economista hijo de sus propios esfuerzos, con una receta para todos los males sociales. Su proyecto de «honor social» se basaba en la idea de que se podían evitar las crisis y alcanzar la justicia social mediante la manipulación del sistema monetario. Esta se convirtió en la obsesión de Pound, que, al encantarle las teorías de conspiradores, hizo de ella (como de casi cualquier otra idea de la que se encaprichaba) la base de su fanático antisemitismo, que sucesivamente proporcionó el fundamento de su teoría de la historia. Con el alzamiento de Mussolini en Italia, Pound se convirtió en un entusiasta fascista e incluso fue a Estados Unidos en 1939 para convencer al país de que no fuera a la guerra. Digamos de paso que Pound era un vendedor enérgico y desaprensivo del cruel engaño de los Protocolos de Sión, aun sabiendo que se trataba de un documento falso. «Por Dios, leed los Protocolos», instaba a sus oyentes en 1942.

En 1924 Pound dejó Londres para ir a París, donde por poco tiempo se unió al círculo de Gertrude Stein. Después fue a Rapallo, cerca de la costa de Génova, donde viviría los veinte años siguientes. Cuando estalló la guerra, al haber fracasado en convencer a los norteamericanos para que apoyaran a Mussolini con su libro *Jefferson and/or Mussolini* (1935) y su viaje a Estados Unidos, se convirtió en un infatigable propagandista fascista. En cientos de programas de radio, explotaba diatribas contra los judíos, Norteamérica y la democracia. Detenido por las fuerzas

norteamericanas en 1945, fue encerrado en el presidio de criminales militares de Pisa, donde escribió sus *Cantos*, que empezaban en tono homérico:

Y entonces bajamos al barco,
dirigieron la quilla hacia las olas, adelante sobre el mar santo
y levantamos el mástil y navegamos en ese barco moreno,
con ovejas a bordo y también nuestros cuerpos
abatidos de llanto y vientos de popa
nos llevaron hacia adelante, llenando el velamen,
así de astuta es Circe, la diosa de la elegante cofia
y nos sentamos en medio del barco, bloqueando la caña del timón contra el viento
y así con las velas tensas, cruzamos el mar hasta el final de los días^[48].

Devuelto a Estados Unidos para ser juzgado por traición, se le declaró «demente y mentalmente incapacitado para juicio». Los doce años siguientes (1946-1958) estuvo encerrado en el St. Elizabeth Hospital de Washington, un manicomio criminal. Allí Pound resistió un juicio extraño, editó su poesía, escribió cartas, recibió visitas y se convirtió en un icono de la libertad artística, cuando, no sin fuertes protestas, la Biblioteca del Congreso le otorgó el premio Bollingen. En 1958 las acusaciones contra él se retiraron y regresó a Rapallo y a Venecia, donde murió en 1972.

El discípulo del salvaje y agresivamente político Pound fue el introvertido y respetable T. S. Eliot. Mientras Pound era el defensor público de las panaceas y del odio, Eliot se encontraba en la tradicional búsqueda de la salvación personal. Dante era su poeta ideal. «La poesía de Dante —escribió Eliot— es la única escuela universal de estilo para escribir poesía en cualquier idioma. Y cuanto menos conocemos de un poeta antes de leerlo, mejor. Puesto que el poema es algo en sí mismo y debiera disfrutarse incluso antes de entenderlo». Tanto Pound como Eliot eran refugiados del yo, pero fue Pound, extrañamente, quien ayudaría a Eliot a encontrar su refugio en la poesía.

Después de dejar el Merton College en 1915, Eliot descubrió, algo sorprendido, que tendría que ganarse la vida. Había conocido y se había casado impulsivamente con la alegre pero trastornada mental Vivien Haigh-Wood, de una rica y respetable familia inglesa, que había conocido en Oxford. Bertrand Russell, que tendría varios idilios con ella después de su matrimonio, la llamó «despreocupada, un poco vulgar, aventurera». Eliot desconocía su enfermedad mental, nunca descrita con claridad, antes de casarse. El trastorno se agravó tanto a partir de 1933 que Eliot y ella se separaron. Ingresó en un hospital mental en 1938, donde murió en 1947. Cuando Eliot se casó con ella en 1915, vio perspectivas más alegres. Fue a Norteamérica él solo en un intento inútil de explicar su matrimonio a su familia, la cual creía que sólo demostraría que siempre sería una nulidad. De nuevo en Inglaterra, enseñó por poco tiempo en una escuela privada. Cuando Vivien no quiso ir a Norteamérica, intentó ganarse la vida en Londres. Primero dio una serie de conferencias nocturnas en la universidad sobre literatura, que los oyentes encontraban tan aburridas que no le volvieron a llamar. Entonces, en 1917, con la ayuda de la familia de Vivien,

consiguió un puesto en el Colonial and Foreign Department del Lloyd's Bank. Les habían dicho que sabía los idiomas europeos, pero de hecho sólo sabía francés y el italiano de Dante. El trabajo rutinario en un ambiente formal le fue bien a su temperamento y trabajó allí nueve años.

El contraste entre los temperamentos de Pound y de Eliot se puso de manifiesto en los repetidos intentos de Pound para «liberar» a Eliot de su rutina de oficinista en el banco. Pero Eliot se negó a ser liberado repetidas veces. Parecía haber encontrado una grata seguridad en la rutinaria formalidad de su trabajo y empezó a escribir poesía otra vez. Ahora parecía sentirse cómodo en el papel de observador, que podría haber perdido si hubiera estado fuera y solo en el mundo competitivo. En 1922, Pound dirigió el movimiento para recaudar los fondos Bel Esprit y proporcionar a Eliot una beca para escribir poesía sin tener que dedicarse a otro empleo. Pero el resultado del movimiento y de la reticencia de Eliot fue vergonzoso. El *Liverpool Daily Post* informó que después de haber conseguido ochocientas libras para liberar a Eliot de su trabajo en el banco, éste había cogido el dinero dando las gracias y luego había dicho que, de todos modos, seguiría en el banco. Eliot pensó en presentar un pleito por difamación contra el periódico, pero se quedó satisfecho cuando publicaron su explicación de que no había tenido ninguna intención de dejar el banco y que los fondos habían sido recaudados sin su consentimiento. El episodio le acobardó por temor de que comprometiera su posición en el banco, pero su temor carecía de fundamento y continuó hasta 1925. Luego lo dejó por un contrato de cinco años con la casa editora Faber and Faber, de Londres.

La poesía que procuró una buena reputación a Eliot fue escrita y publicada antes de dejar su puesto de observador en el banco. Significativamente, su primer poema modernista se publicó en Norteamérica de cuya cultura había huido. «The Love Song of J. Alfred Prufrock» se publicó, a instancias de Pound, en la revista *Poetry* de Chicago en 1915.

Vamos pues, tú y yo,
cuando la tarde se extiende contra el cielo
como un paciente eterizado sobre una mesa;
vamos, por ciertas calles medio vacías,
el murmullo se retira
de noches agitadas en hoteles baratos de una noche
y restaurantes de serrín con conchas de ostras^[49]...

Entonces, en 1917, sólo cuatro meses después de haber empezado a trabajar en el banco, su primer volumen de poemas, *Prufrock and Other Observations*, apareció publicado por *Egoist* de Harriet Weaver, que Pound había convertido en vehículo de los poetas *imagist*. En esta revista, ella acababa de publicar el *Retrato del artista adolescente* de Joyce en forma de novela por entregas. Pound había ofrecido confidencialmente publicar éste, el primer volumen de poemas de Eliot, costeadando él los gastos si Harriet Weaver le dejaba utilizar su pie de imprenta. Ella aceptó y con la

ayuda del dinero de Dorothy Pound (sin saberlo Eliot) se imprimieron quinientos ejemplares. Transcurrieron cinco años antes de que se vendieran todos.

Algunos críticos hicieron objeciones diciendo que la obra de Eliot no era realmente poesía porque el autor no tenía ni idea de «lo bello». Esto no era sorprendente, pues Eliot había pasado los últimos cinco años detrás de un escritorio, inmerso en una rutina urbana no muy distinta a la de Kafka en Praga aproximadamente en la misma época. Desde esta perspectiva estrecha, ¿cómo podía la belleza poética aportar orden «al vasto panorama de futilidad que constituye la historia contemporánea»? Los meses de 1921 en que estuvo escribiendo su poema más famoso fueron especialmente tristes. Su madre, Charlotte, a quien no había visto desde hacía seis años, iba a venir a Londres. No había conocido a Vivien, a quien la familia culpaba de la decisión de Eliot de no regresar a Estados Unidos. Y Vivien se ofendió por la opulenta negativa de Charlotte para ayudarles a disfrutar de una vida más cómoda. Ahora Eliot recordaba dolorosamente su distanciamiento de una familia que había dado mucha importancia a la tradición cuando, en junio, Charlotte llegó con su padre, Henry Ware y su hermana Marian. Inglaterra sufría una desastrosa sequía. No había caído ni una gota en seis meses. El mismo Eliot estaba escribiendo en el *Dial* sobre el nuevo tipo de gripe que dejaba una sequedad y un sabor amargo en la boca. Fue una estación como la que había inspirado la dipsomanía de Rabelais. Vivien estaba al borde de una «crisis». A todo esto, las autoridades norteamericanas le acosaban para que pagara el impuesto sobre la renta. Cuando la familia se marchó a finales de agosto, el médico de Eliot le explicó que sus sentimientos de ansiedad y temor respondían a un trastorno nervioso y le dijo que se tomara unas vacaciones. El Lloyd's le dio una excedencia por su «crisis nerviosa».

Mientras daba forma a *La tierra baldía* en mayo de 1921, Eliot estaba leyendo los últimos capítulos del *Ulises* de Joyce. Escribió a Joyce comunicándole su gran admiración, pero añadió que deseaba no haberlo leído. Posteriormente aplaudiría el uso del mito de Joyce para ordenar un mundo caótico y aclamaría el *Ulises* por ser «la expresión más importante» de la época. Resumir esta época no era una cuestión fácil. Y cuando Virginia Woolf se lamentó de que «no somos tan buenos como Keats», Eliot replicó: «Sí lo somos... Estamos intentando algo más difícil».

Con la enérgica ayuda de Pound (a quien estaba dedicada *La tierra baldía*) y guiado por los mitos que su época había utilizado para trasmutar religión en antropología, Eliot expuso en enigmático verso lo que Joyce había expresado en la enigmática prosa del *Ulises*. ¿Qué significado tenía la desecación de su época? ¿Cómo hacer un himno internacional del vacío? ¿Cómo convertir 433 versos de poesía en una expresión clásica del yo moderno en busca de la salvación?

Conrad Aiken, amigo y admirador de Eliot, dijo que *La tierra baldía* tuvo éxito «en virtud de su coherencia, no de su plan; en virtud de sus ambigüedades, no de sus explicaciones». Cualquiera que llegue al poema por primera vez hoy día se quedará perplejo de que a sus primeros lectores les pareciera contener un mensaje tan

centrado.

Tengo los nervios deshechos esta noche. Sí, deshechos. Quédate conmigo.
Háblame. Por qué no hablas nunca. Habla.
¿En qué estás pensando? ¿Qué piensas? ¿Qué?
Nunca sé qué piensas. Piensa.
Pienso que estamos en el callejón de las ratas
donde los muertos perdieron sus huesos^[50].

Sus cinco secciones iban de «El entierro de los muertos», a «Una partida de ajedrez», «El sermón de fuego», «Muerte por agua» y «Lo que dijo el trueno». En lo que parece una incoherencia efectista, empieza con un fragmento lírico (una parodia de Chaucer), «Abril es el mes más cruel». Se repiten los versos líricos de vez en cuando, entreverados de fragmentos de conversación y de citas, alusiones para eclipsar los conocidos y antiguos clásicos, las escrituras sánscritas, los tratados ornitológicos y las expediciones al Antártico. La búsqueda de la estructura parece inútil en un poema que tenía el propósito de expresar incoherencia y que concluía con una frase del Upanishad:

Con estos fragmentos he apuntalado mis restos.
Ya os ayudaré. Jerónimo vuelve a estar loco.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih^[51].

La tierra baldía se publicó en octubre de 1922 en el primer número de *Criterion*, que Eliot editaba. Había dejado de publicar en el *Dial* cuando se negaron a pagarle las 856 libras que quería, pero permitió su publicación en el número de noviembre de 1922 al llegar al acuerdo de que recibiría su gratificación anual de 2000 dólares. Una edición norteamericana en diciembre de mil ejemplares que realizó Liveright se agotó rápidamente y los Woolf la publicaron en su Hogarth Press al año siguiente. Eliot añadió sus propias notas a los volúmenes publicados, al principio sólo para evitar acusaciones de plagio, luego amplió las notas hasta siete páginas para hacer que la obra impresa fuera lo bastante extensa como para ser un libro.

«No sólo el título, sino el plan y una buena parte del simbolismo no incidental», explicaba Eliot, fueron sugeridos por *From Ritual to Romance* de Jessie Weston, sobre la leyenda del Santo Grial, así como por «otra obra de antropología... que ha influido profundamente en nuestra generación», *La rama dorada* de James G. Frazer. Éstas serían el Homero que abastecería su Ulises en verso. El propio Eliot ridiculizaría después las notas, calificándolas de «singular exposición de falsa erudición». Pero reveló cómo su obra y su estilo se ajustaban a la búsqueda moderna, pues según citaba su mentor F. H. Bradley: «el mundo entero es para cada uno especial y personal esa alma». Eliot ya había dado un nombre al recurso poético para expresar el yo íntimo en las imágenes del mundo externo. ¡Basta de sentimentales cantos del yo! Nada de aquel sublime egotista. «El único modo de expresar la

emoción en forma de arte —insistía al explicar el éxito de las tragedias de Shakespeare— es encontrando un “correlato objetivo”; es decir, una serie de objetos, una cadena de acontecimientos que serán la fórmula de esa emoción particular; de tal modo que cuando los hechos externos, que deben terminarse en experiencia sensorial, se den, la emoción se evoque inmediatamente». Sus ejemplos eran las impresiones sensoriales que acompañaban el sonambulismo de *lady Macbeth* o las palabras de Macbeth al enterarse de la muerte de su esposa. La frase de Eliot estuvo de moda, lo cual sorprendió al propio Eliot, puesto que expresaba la rebelión moderna contra el sentimentalismo romántico.

Al revisar *La tierra baldía*, Pound había sido su guía. La reciente publicación del manuscrito de Eliot ha revelado que Pound acertó varios fragmentos, especialmente las parodias de poetas anteriores, y suprimió versos dramáticos por el bien de la cadencia y la concisión poéticas. El poema consiguiente, un peán al vacío, fue reconocido en general como expresión del «malestar de nuestra época».

¿Cuáles son las raíces que se agarran, qué ramas crecen
de estos escombros pedregosos? Hijo del hombre,
no puedes decir, ni adivinar, pues sólo conoces
un montón de imágenes rotas, dónde bate el sol,
y dónde el árbol muerto no da amparo, ni alivio el grillo,
ni rumor de agua la piedra seca^[52].

Pound lo aclamó por justificar la «“tendencia” de nuestro experimento moderno desde 1900». Pero en secreto le envidiaba. «*Complimenti*, hijo de perra! —le había escrito al leer por primera vez el borrador de Eliot—, me atormentan las siete envidias». Pound se animó a reanudar su propio intento de escribir una épica modernista en sus *Cantos*.

Sin embargo, más adelante Eliot se sintió limitado y encerrado por el «regruñir rítmico» de su *La tierra baldía*. A diferencia de Wordsworth, que había disfrutado de los caprichos del yo, Eliot se convirtió en un refugiado y, como su ídolo Dante, en buscador de la salvación. En 1927, cuando tenía treinta y nueve años, se hizo súbdito británico y se unió a la Iglesia anglicana. Abjuró del intento de Babbitt de encontrar una alternativa a la religión. Eliot se quejaba de que «el humanismo» era sólo «un producto —una consecuencia— de la teología protestante en su última angustia». Y Eliot dejó la religión del arte por la religión de la religión, describiéndose a sí mismo como «clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión». Encontró consuelo en los poetas metafísicos ingleses, Donne y Marvell, que, a diferencia de Milton y de otros racionalistas, habían aportado pensamiento en auxilio del sentimiento. «Un pensamiento para Donne era una experiencia; modificaba su sensibilidad». La catástrofe que la literatura inglesa —la poesía y el drama— todavía sufrían, según Eliot, era «la disociación de la sensibilidad», que producía «poetas intelectuales» como Tennyson y Browning.

Aunque algunas frases de Eliot se convirtieron en proverbios, su poesía continuó

siendo enigmática para toda la comunidad cuya tierra baldía describió él. Se convirtió en un sumo sacerdote, pero no en terapeuta. Irónicamente, en su búsqueda fuera del yo expresivo, Eliot encontró refugio en un estilo y unas alusiones que eran arcanos y casi secretos. Incluso Virginia Woolf, su amiga, mecenas y admiradora, encontraría su poesía «oscura». No sólo encontró consuelo y sus «correlatos objetivos» en las figuras clásicas como Dante y Shakespeare, sino en un montón de figuras menores. Muchas de éstas eran desconocidas por el público lector. Un crítico sin compasión dijo de su obra *La tierra baldía* que era «un verdadero cuadro de la chatarrería de la mente intelectual». Cuando, después de su conversión, Eliot se transformó en un poeta cristiano más convencional, como en *Miércoles de ceniza* (1930) y en *Cuatro cuartetos* (1935-1943), su estilo se volvió menos conciso y menos distintivo.

Demostó versatilidad insospechada a medida que empezó a trabajar en el drama poético, expresando su reconciliación consigo mismo y su alcance hacia la comunidad. Y tuvo algo de éxito. *Asesinato en la catedral* (1935), sobre el martirio del arzobispo Thomas á Becket, utilizaba un coro y un sermón para transmitir su mensaje cristiano. Continuó siendo representado incluso por quienes no compartían su anglocatolicismo. *Reunión de familia* (1939) trataba los mismos temas cristianos.

Normalmente podemos evitar los accidentes,
estamos asegurados contra el fuego,
contra el latrocinio y la enfermedad,
contra la fontanería defectuosa,
pero no contra la acción de Dios...
¿Y qué se nos está haciendo?
¿Y qué somos y qué estamos haciendo?
Para cada una y todas estas preguntas
no hay respuesta concebible.
Hemos sufrido más que una pérdida personal:
nos hemos perdido en la oscuridad^[53].

E hizo sorprendentes adaptaciones del teatro griego en *The Cocktail Party* (1949), a partir de Eurípides. Sus versos para niños, *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939), se transmutaron en 1981 en una popular comedia musical de Broadway.

Eliot finalmente encontró una nueva felicidad en 1957, cuando se casó con Valerie Fletcher, que fue su secretaria los ocho años anteriores. Entonces ella tenía treinta años y él sesenta y ocho. A los amigos les sorprendió este matrimonio de un hombre que había hecho un fetiche del decoro. Algunos de sus más antiguos amigos se ofendieron, pero Valerie explicó posteriormente: «Evidentemente necesitaba un matrimonio feliz. No podía morir hasta haberlo tenido».

La alquimia que había reunido a Pound y Eliot y había dado a Pound el poder para formar y guiar el talento de Eliot, de algún modo les había enviado en sentidos contrarios en busca de la salvación. Pound jamás abandonó su frenética búsqueda de panaceas y conspiraciones, ni su abundante cosecha de odios, ni su creencia de que la salvación personal, si existía, debía estar en la poesía. Eliot se conformó con las

instituciones respetables de su entorno. Mientras compartía muchos de los prejuicios de Pound, incluido el antisemitismo, finalmente intentó poner su poesía al servicio de un cristianismo anglicano ecuménico. En 1948, mientras Pound estaba encarcelado en el St. Elizabeth Hospital de Washington para dementes criminales, el terriblemente sensato Eliot recibía el premio Nobel de literatura de manos del rey de Suecia y la preciada Orden del Mérito del rey Jorge VI en el palacio de Buckingham.

Capítulo XII

LA SELVA INTERIOR

Consideradlos ambos, mar y tierra; y ¿no encontráis una extraña analogía con algo de vosotros mismos? Pues igual que este aterrador océano rodea la tierra verdeante, así en el alma del hombre hay una Tahití insular, llena de paz y alegría, pero rodeada por todos los horrores de la vida medio conocida. ¡Dios te guarde! ¡No te alejes de esa isla; no puedes volver jamás!

Herman Melville, *Moby Dick* (1851).



Un norteamericano en el mar

En la época en que se construían las ciudades estadounidenses, mientras Chicago y Omaha surgían de las praderas y la fiebre del oro californiana creaba repentinamente San Francisco, mientras los norteamericanos avanzaban hacia el oeste para ocupar todo el continente y los nuevos estados se multiplicaban de forma asombrosa, la gran epopeya norteamericana del yo se estaba forjando en los océanos tropicales de medio mundo. Cuando otras voces elocuentes del renacimiento norteamericano —Emerson (1803-1882), Thoreau (1817-1862) y Whitman (1819-1892)— cantaban las bellezas de la «naturaleza» norteamericana y las maravillas de los «horizontes democráticos», el mito heroico de la literatura norteamericana iba a ser una historia clásica de venganza, negación, ambigüedad, locura y enfrentamiento con el mal.

La gran metáfora heroica, la ballena —un monstruo rodeado de antiguas leyendas—, tuvo en la realidad una vida corta y excepcional en la economía norteamericana. La caza mundial comenzó en 1712, cuando un ballenero de Nantucket consiguió capturar el primer cachalote. En 1755, New Bedford, en el estado de Massachusetts, era ya el mayor puerto ballenero del mundo. Como convenía a Norteamérica, la época de prosperidad de la nueva aventura ballenera fue muy breve y acabó víctima del cambio tecnológico y de la evolución de la moda femenina. Durante el breve periodo de apogeo y hasta el decenio de 1850, el aceite de ballena fue muy apreciado para la fabricación de jabón y, sobre todo, como combustible para las lámparas, mientras que los huesos se utilizaban para los corsés y las varillas de las sombrillas. En esa década, el petróleo descubierto y el queroseno destilado a partir de él sustituyeron al aceite de ballena en las lámparas de Norteamérica. Posteriormente, en los años 1860, la invención del arpón de cabeza explosiva y, a continuación, de la pistola arponera, el arpón eléctrico y las barcas de motor hizo que la lucha encarnizada del ballenero con la ballena que se sumerge entre grandes coletazos pasara a ser sólo un recuerdo.

La historia de cómo Herman Melville (1819-1891) supo aprovechar este atisbo de oportunidad y convertirlo en el tema de la gran epopeya norteamericana, que ha perdurado con toda su fuerza hasta nuestros días, es una de las más asombrosas de la imaginación creadora. La vida de Melville fue una vida de frustración y decepción y el breve momento de triunfo de que gozó no significó nada frente a su sufrido quehacer. Aunque la historia de su familia (llamada Melvill hasta la generación de Herman), que se remontaba a los primeros colonos escoceses y holandeses que se asentaron en Nueva York, lo entroncaba con los grandes acontecimientos de la historia de Norteamérica, su vida no fue una historia norteamericana de éxito. Uno de sus abuelos fue uno de los «indios» que tomaron parte en el Motín del Té en Boston en 1772, y el otro había defendido el fuerte Stanwix ante los británicos. Su padre, Alian Melvill, era un comerciante refinado, con escaso instinto para los negocios, que se dedicaba a la importación de artículos de mercería de lujo franceses y solía llevar

objetos de arte y libros y muebles elegantes a su confortable casa al sur de Broadway. Cuando tenía siete años, su padre pensaba que, comparado con su hermano mayor, tan inteligente, Herman «iba muy atrasado en el lenguaje y era algo lento de comprensión pero... de carácter dócil y afable». Su madre, que tenía aspiraciones sociales, nunca le dio todo el cariño que él hubiera deseado y, al parecer, años después, Melville llegó a pensar que lo odiaba.

En 1830, Allan Melville se encontró en una total bancarrota y la familia abandonó Nueva York para ir a vivir a Albany, cerca de sus parientes de la rama Gansevoort. El joven Herman y sus siete hermanos y hermanas pasaron en un momento de una vida desahogada a la pobreza e indignidad de la aristocracia venida a menos. Cuando el padre de Melville murió en 1832 presa del delirio —una penosa herencia que transmitiría a su hijo—, se rumoreó que se había vuelto loco. Las grandes deudas que dejó a su muerte hicieron que la numerosa familia pasara a depender de la caridad del tío de Melville, Peter Gansevoort. Años más tarde, al visitar Nueva York y alojarse en el hotel Gansevoort, de camino a su oficina en el despacho de aduanas de la calle Gansevoort, Herman Melville reflexionaría sobre lo pasajero de la gloria y la «fugacidad de tantas otras cosas».

A los doce años, Melville dejó la escuela para trabajar en un banco de Albany durante dos años y, posteriormente, en la tienda de su hermano Gansevoort, vendiendo gorros de piel. A los dieciocho años, fue maestro durante tres meses en una escuela rural de las afueras de Pittsfield, donde vivía con una familia del lugar. Pero la enseñanza no le gustó y decidió regresar a Albany. En 1837, su hermano Gansevoort quebró y la familia se trasladó a Lansingsburgh (actualmente, Troy). Allí, una primavera siguió un breve curso de ingeniería y topografía en la academia Lansingsburgh a fin de prepararse para trabajar en la construcción del canal de Erie. Pero eran los días de pánico de 1837 y el trabajo escaseaba.

Durante un tiempo, Melville se encontró a cargo de una familia a la que no podía mantener. Su frustración iba en aumento. ¿Cómo podía escapar a alguna forma de vida estable? En 1839, su hermano Gansevoort le encontró un puesto de grumete para una travesía de verano en el *St. Lawrence*, un buque mercante que navegaba de Nueva York a Liverpool. Antes de partir, Melville había ingresado en la Asociación Juvenil de Abstinencia Total y en una Sociedad Antitabaco, pero pronto superó sus inhibiciones y se aficionó al vino y al tabaco (sobre todo a los cigarros), los cuales pasaron a convertirse en un «engañoso» consuelo. Su primera experiencia marinera también le permitió vislumbrar en Liverpool, durante un momento que quedaría grabado en su memoria, la miseria y pestilencia de una ciudad industrial moderna.

Los cinco años siguientes de vida errabunda, tres de ellos en el mar, le proporcionaron material para escribir durante el resto de su vida. El mar parecía una salida natural para un joven sin oficio ni profesión que carecía de fortuna. También su primo había embarcado en un ballenero unos años antes. Para Melville, el mar era la vía de escape a sus obligaciones familiares y, en enero de 1841, se enroló en el

ballenero *Acushnet* y partió de Buzzard's Bay rumbo al sur del Pacífico. El atractivo especial de ese viaje era, como más tarde diría, «la idea abrumadora en sí de la enorme ballena». Corría la década de 1840 y las ballenas encendían la imaginación popular, enardecida por un artículo en el *Knickerbocker Magazine* (1839) sobre «una vieja ballena macho de tamaño y fuerza prodigiosos» que era «tan blanca como la lana». La llamaban Mocha Dick o la Ballena Blanca del Pacífico y se decía que destrozaba los botes con sus poderosas mandíbulas. Cuando Mocha Dick fue cazada al fin, se dijo que llevaba clavados diecinueve arpones y que tenía en su haber el récord de tres buques balleneros y catorce botes hundidos y treinta hombres muertos.

La relación de estas aventuras y desventuras se encuentra casi exclusivamente en sus novelas. A diferencia de sus contemporáneos Emerson y Thoreau, Melville no llevaba un diario y para sus novelas se basaba en «meros recuerdos». Por tanto, es imposible comparar sus experiencias reales con las que simplemente imaginó. Durante los dieciocho meses que pasó en el *Acushnet*, el barco tocó puerto en Río de Janeiro, bordeó durante cuatro días el cabo de Hornos, fondeó en las costas de Perú y Ecuador, avistó las islas Galápagos y navegó hacia las islas *Sandwich* (hoy Hawaii), que por aquel entonces eran uno de los principales puertos de enrolamiento y abastecimiento para las zonas balleneras del sur, en torno a las islas Sociedad y las Marquesas, legendarias por sus volcanes y fértiles valles tropicales. A los veintidós años, Melville vivió su primera gran experiencia sobre los rigores y espantos de la caza de la ballena. Trece de los veintitrés miembros de la tripulación desertaron o abandonaron el barco por enfermedad. Una plácida mañana de finales de junio de 1842, al contemplar detrás de una deliciosa bahía las cumbres de la isla de Nuka-Hiva, Melville no pudo resistir la tentación de saltar del barco y huir de su suciedad y de la brutalidad de los oficiales que lo gobernaban a «punta de espeque» y, acompañado de otro miembro de la tripulación, se internó en la exuberante vegetación tropical de la isla.

Esta decisión imprevista, que señalaría el momento crucial en la vida de Melville, le llevó a convertirse en un sumo sacerdote de la literatura estadounidense, aunque fuera de forma postuma. También le proporcionó la aventura exótica que mudó una joven vida de frustración y vagabundeo en una carrera de escritor. Una vez en la isla, que ni siquiera figuraba en los mapas, Melville y su joven acompañante, Toby Greene, esperaban encontrar refugio entre los *happar*, una tribu amistosa. Pero por un afortunado contratiempo, se equivocaron de valle y llegaron a la tierra de los temidos *taipí*, una tribu de caníbales. Para gran alivio suyo, los indígenas les recibieron amistosamente, mimándoles y agasajándoles. Pero, a pesar de que el hechicero de la tribu curó la pierna de Melville, que se le había infectado e inflamado sin motivo aparente, ambos temían que los *taipí* no les permitieran marchar. Los indígenas dejaron que Toby regresara a la bahía a buscar medicinas para la pierna de Melville, pero una vez allí, alguien lo emborrachó y lo enroló en otro ballenero. Ahora que estaba solo, Melville descubrió con horror tres cráneos humanos y los restos de un

festín. Se decía que el «cerdo largo» —la carne humana— era el manjar favorito de los taipí y, efectivamente, tiempo después los antropólogos confirmaron su canibalismo.

Entretanto, Melville disfrutaba de una vida idílica... dentro de lo que le permitía el no saber si estaba siendo cebado para un banquete. Le alimentaban generosamente con exquisiteces locales regadas con leche de coco. Las mujeres taipí le parecieron de una belleza irresistible y se rumoreó que era el padre del hijo de una de sus encantadoras muchachas. Pasaba sus días durmiendo, fumando ocioso sobre una estera de tapa y nadando, si bien buscaba en secreto el modo de huir de aquella inquietante hospitalidad. Un joven de una tribu vecina que hablaba algo de inglés se puso en contacto con un ballenero australiano que pasaba por allí. El capitán envió un bote en su rescate, Melville corrió cojeando hasta subir a bordo y, a pesar de los esfuerzos desesperados de los ofendidos taipí, logró llegar al *Lucy Ann*, un ballenero que venía de Sidney.

El *Lucy Ann* le proporcionó una aventura carente de todo romanticismo, bajo las órdenes de un capitán incompetente y de un piloto borracho que no encontraba ninguna ballena, y menos de un mes más tarde estalló un motín que hizo que toda la tripulación acabara en una cárcel de Haití. Esto sólo fue un mero formulismo y poco después fueron puestos en libertad para pasar a convertirse en «omoos» (raqueros) por los alrededores de Papeete. Allí, Melville, en compañía del médico del barco, pudo observar cómo la conquista europea y el apostolado misionero corrompían la vida polinesia. A principios de noviembre de 1842, se enroló en otro ballenero, el *Charles and Henry*, que venía de Nantucket, y hacia el final de la primavera desembarcó en Lahaina, en la isla de Maui del archipiélago de Hawai. Aquél sería su último viaje en un ballenero. En Honolulu, Melville consiguió un empleo como dependiente y contable en una tienda, pero la vida de Hawai no le gustó demasiado.

En agosto, se sumó de muy buen grado a la tripulación de la fragata *United States* como soldado de tropa y vivió su primera experiencia en la marina estadounidense, llegando a Boston catorce meses después. El barco repitió el viaje inicial de Melville desde Nantucket y bajando por las costas de Perú, que conservaría como uno de sus recuerdos más vivos y terribles («corrompido como Lima», acostumbraba a decir). Sus obligaciones habituales consistían en fregar la cubierta, bruñir el latón, hacer la instrucción y encargarse del cañón n.º 15. La única aventura fue el espíritu de rebelión contra una disciplina férrea y absurda. Se sentía indignado por los brutales azotamientos que hubo de presenciar en ciento sesenta y tres ocasiones. Pero, con todo, hizo amigos entrañables entre la tripulación, entre ellos el «inigualable y sin igual Jack Chase», a quien dedicó su última obra, *Billy Budd*. Tras una tempestuosa travesía invernal del cabo de Hornos, el *United States* hizo escala en Río de Janeiro y arribó al puerto de Boston el 3 de octubre de 1844. Tras tres años en el mar, los días de marinero de Melville llegaron a su fin. Pero ese breve tiempo le bastó para hacerse con un bagaje que le permitiría ser, en palabras de D. H. Lawrence, «el mayor veedor

y poeta del mar».

Resulta muy fácil explicar cómo y por qué llegó a vivir Melville estas experiencias. Pero ningún misterio en torno a Melville es más atractivo que el cómo y por qué se convirtió en escritor. La mayoría de los protagonistas de nuestra historia de los creadores, de algún modo, hicieron de la escritura su vocación y desde muy jóvenes optaron por esta manera que tiene el hombre de «hacerse inmortal». Boccaccio, Chaucer, Shakespeare, Milton, Balzac y Dickens hallaron en la palabra su vocación. Pero en lo poco que sabemos acerca del joven Melville, no hay nada que revele esta aspiración. Los críticos acusaron a Boswell, no sin cierta razón, de haber escrito su gran obra de forma fortuita. Con mayor razón podríamos decir que Melville fue un escritor «accidental», un aficionado genial. O, siendo menos benevolentes, que llegó al arte de escribir por un acto de desesperación, por no tener nada mejor que hacer.

Había saciado su ansia de mar en sus primeros años y ahora, de forma fortuita, se volvía hacia el mundo de las letras. «Hasta los veinticinco años —escribió en una ocasión a Hawthorne—, mi desarrollo fue nulo... Para mí, la vida comenzó a los veinticinco años». En 1844, volvió a vivir con su madre en Lansingsburgh y allí deleitaba a amigos y parientes con exóticos relatos de su vida entre «los caníbales». Cuando le animaron a que los recopilara en un libro, sus modelos, si es que tuvo alguno, fueron al parecer los nuevos libros de viajes, tan populares entonces, como el *Viaje por el interior de África* de Mungo Park y «el incomparable *Dos años de marinero* de mi amigo Dana».

Cuando Melville terminó el manuscrito en el otoño de 1845, se lo entregó a su hermano Gansevoort, que se disponía a marchar de secretario a la legación estadounidense en Londres, para que lo presentara al editor John Murray. Tras algunas vacilaciones, hasta que le aseguraron que las experiencias narradas habían ocurrido en la realidad, Murray lo publicó en dos entregas en su «Home and Colonial Library», a principios de 1846. La polémica en torno a su autenticidad, que mantuvo despierto el interés, se calmó con las inesperadas declaraciones de Toby Greene (que trabajaba de pintor cerca de Búfalo) confirmando que la historia era «totalmente exacta». A petición de Washington Irving, G. P. Putnam compró los derechos para Estados Unidos y la obra se publicó bajo el rebuscado título *Typee, a Peep at Polynesian Life During Four Months' Residence in a Valley of the Marquesas* (Taipí, una breve ojeada a la vida polinesia durante una estancia de cuatro meses en un valle de las Marquesas). Como quiera que la lectura del libro escandalizó a John Wiley, el socio de Putnam, Melville accedió a expurgar treinta páginas que fueron consideradas «censurables» por su contenido sexual, político o antimisional. Entretanto, Melville, siguiendo la moda de la época, se preparaba para realizar su propia crítica entusiasta.

La primera tentativa literaria de Melville ya puso de manifiesto su peculiar estilo de ficción documental que más tarde florecería en *Moby Dick*. Sus vivencias exóticas le hicieron reflexionar sobre la paradoja del bien y el mal y de la civilización y la

barbarie. «Después de pasar unas cuantas semanas en aquel valle de las Marquesas, me formé un concepto de la naturaleza humana más elevado del que nunca antes había llegado a albergar. Pero ¡ay!, luego fui miembro de la tripulación de un buque de guerra y la maldad contenida de quinientos hombres casi dio al traste con todas mis anteriores teorías». El extraordinario interés que despertó *Taipí* se debió no ya tanto a los nobles sentimientos que reflejaba, como a que se trataba de una sencilla historia de aventuras cuajada de vividos y convincentes detalles, en una época hambrienta de literatura «colonial» de viajes. ¿Sería el protagonista devorado por los caníbales? Y todo ello aderezado con pasajes ligeramente salaces sobre bellezas polinesias desnudas y el romance del protagonista con Fayaway, quien «enmudeció de pesar» al verle huir en el ballenero australiano.

Para Melville, el éxito de *Taipí* tenía a la vez el encanto del triunfo al primer intento y de un *succés de scandal*. A pesar de que el libro tenía lo que algunos denominaron el «atractivo de la indelicadeza», Longfellow no consideró necesario omitir ningún pasaje cuando leyó *Taipí* a su familia al amor de la lumbre. Melville no dejó escapar la ocasión y escribió rápidamente *Omoo*, una «narración de aventuras» en las islas de Tahití y Eimeo en el archipiélago de las Sociedad, que se publicó en enero de 1847. El relato de su experiencia como *omoo*, vagando de isla en isla, carecía del suspense de *Taipí* por la suerte que correría la vida del protagonista, pero ofrecía «una historia cotidiana sobre la actual condición de los polinesios evangelizados, con las consecuencias del trato promiscuo con los extranjeros sumado a las enseñanzas de los misioneros».

A la muerte de su hermano Gansevoort, Melville hubo de hacerse cargo de su madre y cuatro hermanas. Su repentina celebridad a la edad de veintiocho años le había infundido mayor confianza en sí mismo. Solicitó al eminente magistrado Lemuel Shaw, presidente del tribunal del estado de Massachusetts y a quien había dedicado *Taipí*, la mano de su hija Elizabeth y en agosto de 1847 se casaron. A pesar de que la convivencia fue agitada, Elizabeth fue siempre un consuelo y un elemento estabilizador en la desdichada vida de Melville. Además, la boda resultó ventajosa desde el punto de vista material. Shaw adelantó a la pareja de recién casados el dinero para que adquirieran una casa en Nueva York, lo que sirvió a Melville de punto de partida en su nuevo papel de autoridad y hombre de letras en el círculo de los hermanos Duyckinck, editores de *Literary World*, el semanario literario de mayor prestigio.

Melville ya había advertido a John Murray, su editor inglés, de que su próximo libro sería completamente distinto de *Taipí* y *Omoo*. Pero otro tanto ocurrió con las ventas de *Mardi*, que supusieron un desafortunado revés. El libro era una fantasía que metamorfoseaba su experiencia polinesia en un romance metafísico entre Taji, el protagonista, y la misteriosa belleza blanca, Yillah, rescatada del sacerdote nativo que la llevaba al sacrificio. Desde el reino sobrenatural de *Mardi*, del que Yillah desaparece repentinamente, Taji emprende una búsqueda desesperada que le lleva a

través del mundo hasta Dominora (Gran Bretaña) y Vivenza (Estados Unidos), dominado por el afán de hallar la sabiduría perfecta y perseguido por «tres espectros inmóviles... sobre un mar infinito». Cuando *Mardi* se publicó en 1849, los críticos lo encontraron pesado o ridículo. Melville trató de minimizar estos ataques, calificándolos de «cosa normal... fundamental para labrarse una reputación duradera».

Quizá el nacimiento de su primer hijo, en febrero de 1849, le hizo moderarse, ante la necesidad de escribir algo que al público le gustara leer. Durante los cinco meses siguientes, trabajó con obstinación en dos libros, basado uno en el viaje que hiciera a Liverpool en su juventud y el otro, en sus vivencias como soldado en la armada estadounidense. *Redburn* era una novela corta donde, siguiendo fielmente sus propias impresiones, Melville describía las miserias de los barrios bajos de Liverpool, sin faltar a la promesa hecha a su editor de dejar a un lado el misticismo y la metafísica. El libro tuvo una buena acogida y perduró como lectura para muchachos en el género de *Robinson Crusoe*. *La guerrera blanca*, un relato más sustancial publicado en 1850, pretendía ofrecer, según explicaba Melville, «mediante escenas ilustrativas» una relación exacta de las «leyes y costumbres de la Armada». Aún hoy, el libro sigue siendo una fuente fidedigna, aunque vergonzosa, de la historia marinera de Estados Unidos.

«Si empezáis el día con risas —comienza el capítulo en el que describe un azotamiento— podéis finalizarlo, no obstante, con sollozos y suspiros». Melville narra el castigo infligido a cuatro miembros de la tripulación simplemente por pelearse a bordo.

El cuarto y último fue Peter, el muchacho del mastelero de popa... Mientras le sujetaban con grilletes a la reja y quedaba al descubierto el temblor y el estremecimiento de su espalda impresionantemente blanca, volvió la cabeza suplicando, pero de nada le valieron sus accesos de llanto ni sus votos de contrición. «¡Por Dios todopoderoso que no perdonaré!», gritó el capitán. El segundo contraataca se adelantó, y al primer latigazo el muchacho, chillando «¡Dios mío! ¡Oh, Dios mío!», saltó y se retorció para librarse de los grilletes y dispersar las nueve colas del látigo por todo su cuerpo. Al siguiente latigazo, daba alaridos, saltaba y rabiaba en un tormento insoportable.

«¿Por qué se detiene, contraataca? —gritó el capitán—, ¡siga azotando!», y se dieron los doce latigazos.

«¡No me importa lo que me pase ahora! —gimió Peter, con los ojos inyectados en sangre, volviendo con la tripulación y poniéndose la camisa—. Me han azotado una vez y pueden volver a hacerlo si quieren. ¡Qué me esperen ahora!».

No menos atroz es la minuciosa descripción de Melville de cómo el vanidoso Cuticle, el cirujano jefe de a bordo, amputa innecesariamente la pierna de un marinero para instruir a sus ayudantes.

«¡La sierra!», dijo Cuticle.

Al momento estuvo en su mano.

Absorto en la operación, estaba a punto de utilizarla cuando, levantando la vista y volviéndose a los cirujanos auxiliares, dijo: «¿Alguno de ustedes querría manejar la sierra, caballeros? ¡Una ocasión magnífica!».

Hubo varios voluntarios y Cuticle, eligiendo a uno de ellos, le pasó el instrumento, diciendo: «No se apresure, ¡con tranquilidad!».

Mientras que los demás ayudantes miraban a su compañero con envidia, éste puso manos a la obra dando muestras de vacilación y Cuticle, que le observaba con gesto grave, le arrebató bruscamente la sierra de las manos. «¡Apártese, carnicero! ¡Es usted una vergüenza para la profesión! ¡Míreme a mí!».

Durante unos momentos se escuchó el sonido chirriante y estremecedor; luego, el vigía pareció partirse en dos por la cadera, y la pierna se deslizó despacio a los brazos del hombre pálido y demacrado del obenque, quien enseguida se la llevó y la ocultó de la vista debajo de uno de los cañones.

Melville pensaba que *Redburn* y *La guerrera blanca* eran obras rutinarias y carentes de inspiración. Pero como ahora intentaba ganarse la vida escribiendo, en octubre de 1849 marchó a Londres para negociar las mejores condiciones posibles con algún editor. *La guerrera blanca* tuvo una buena acogida cuando se publicó en 1850. Y en febrero de ese mismo año, Melville regresó a Nueva York a disfrutar de las buenas críticas cosechadas a ambos lados del Atlántico.

De los tres años de su juventud marinera, pasó la mayor parte en barcos balleneros, y sin embargo la caza de la ballena era la única vivencia que no había explotado en sus escritos. En el prólogo de *Omoo* señaló, no obstante, que en ningún otro lugar muestran más claramente los marineros su «lado más salvaje» como en los barcos que van a la caza del cachalote, «una ocupación que además de resultar particularmente apropiada para atraer a los marinos más arrojados de todas las naciones, en algunos aspectos está pensada para alimentar en ellos un espíritu de máxima libertad». Todos sus libros habían sido, en mayor o menor medida, autobiográficos. Y *Mardi*, el que menos lo era, constituía una mancha en su reputación literaria. Como ya una vez había tenido que asegurar a su editor que en su libro no habría cabida para la filosofía, habría resultado extraño que, en este punto de su carrera, escribiera intencionadamente una obra metafísica.

Pocas explicaciones hay tan satisfactorias de cómo y por qué Melville, autor de novelas de viajes por los mares del sur y de relatos de la vida en la armada de Estados Unidos, llegó a escribir la gran epopeya norteamericana sobre el combate del hombre contra el mal en el universo, como la de D. H. Lawrence:

Moby Dick o la ballena blanca.

Una cacería. La última gran cacería.

¿De quién?

De Moby Dick, la enorme ballena blanca; que es vieja, añosa, monstruosa, y nada en solitario; que es indescribiblemente terrible en su furia, por haber sido atacada tantas veces; y blanca como la nieve.

Por supuesto que es un símbolo.

¿De qué?

Dudo que ni siquiera Melville lo supiese con exactitud. Eso es lo mejor del caso.

La historia de la caza de la ballena, su único recurso sin explotar, era prometedoramente rica en misterios y leyendas. Melville comenzó a escribir a su regreso de Inglaterra y el 1 de mayo de 1850 comentó a su amigo Richard Henry Dana que ya había escrito la mitad de la obra. A mediados del año siguiente, ya hablaba de *La ballena* (título que luego llevaría la edición inglesa) y tras dedicarse al libro esporádicamente durante diecisiete meses, lo terminó. Parece poco tiempo para

una obra larga y repleta de datos, que precisó de una profunda investigación. Sin embargo, bastó para que asimilara dos nuevas influencias que darían forma a *Moby Dick* hasta situarla en una categoría distinta a la de sus libros anteriores. Estas dos influencias fueron Hawthorne y Shakespeare.

En el verano de 1850, Melville, acompañado de su mujer y su hijo, se fue a vivir con la viuda de su tío Thomas, que por entonces regentaba un hotel en su gran casa de Pittsfield, en Massachussetts. Como le agradó el lugar con sus intensas connotaciones familiares, adquirió una casa cercana con dinero que el juez Shaw le adelantó, en la que él y su numerosa familia vivieron durante los trece años siguientes. La llamaron «Arrow Head». (Punta de flecha), por unos restos indios que habían encontrado. Les gustaron la vida social del campo, las meriendas campestres, los bailes de disfraces y las excursiones de pernoctar en la cima de alguna montaña. En aquellos días, Berkshire Hills era uno de los centros turísticos favoritos de Henry Ward Beecher, Holmes, Lowell, Longfellow, Audubon y otras celebridades de menor fama, por lo que pretenciosamente se decía que era «una jungla de leones literarios». Hawthorne acababa de mudarse a Lenox. Un escritor que conocía a Melville y a Hawthorne contó de forma idealizada la comida campestre del 5 de agosto de 1850 en la que surgió la chispa de su súbita intimidad. «Un día que habían salido a comer al campo, un chaparrón obligó a ambos a buscar refugio en una estrecha oquedad entre las rocas de Monument Mountain. Aquellas dos horas de convivencia forzosa dejaron zanjado el asunto. Cada uno aprendió mucho acerca del carácter del otro y vieron que compartían tantos pensamientos, sentimientos y opiniones que era inevitable que más adelante se estableciera una íntima amistad». Hawthorne recordaría luego en *Wonder Book* sus encuentros con «Herman Melville, dando forma a la gigantesca creación de su “Ballena blanca”, mientras la sombra gigantesca de Greylock planea sobre él desde la ventana de su estudio».

La sombra de Hawthorne sí que iba a planear sobre Melville mientras escribía el libro y sería una sombra negra. Cuando se conocieron, Melville apenas conocía la obra de Hawthorne, pero a partir de ese momento comenzó a leerla. Por la época de la famosa excursión, Melville escribió una crítica favorable en exceso del libro de Hawthorne *Moses from an oíd Manse (Musgos de una vieja rectoría)*, publicado en el *Literary World* de Duyckinck (17-24 de agosto de 1850). Ensalzó a Hawthorne diciendo de él que era *el* gran autor norteamericano cuyas obras «deberían venderse por cientos de miles y ser leídas por millones; y admiradas por todo el que es capaz de sentir Admiración». Y explicó: «Es esa negrura que hay en Hawthorne... la que tanto me atrae y me fascina».

Porque pese a que el lado visible del alma de Hawthorne está bañado por una tibia luz, el otro lado — al igual que la mitad oscura de la esfera— está envuelto en la negrura, una negrura diez veces negra. Pero esta oscuridad no hace sino resaltar la aurora en constante movimiento, que avanza eternamente a su través, y circunnavega su mundo... El gran poder de la negrura que hay en él extrae su fuerza de su interés por esa idea calvinista de depravación innata y pecado original, de cuyos asaltos, bajo una forma u otra, ninguna mente de pensamiento profundo está siempre y enteramente libre.

Esta negrura, además, ponía de manifiesto la afinidad de Hawthorne con Shakespeare. Melville no diría «que Nathaniel de Salem es más grande que William de Avon o tan grande como él. Pero la diferencia entre ambos no es en modo alguno inmensurable. Apenas un poco más, y Nathaniel sería en verdad William». Porque la profundidad de Shakespeare también provenía de esa «negrura mística» que puede verse en «los oscuros personajes de Hamlet, Timón, Lear y Iago».

El país, bajo la inspiración de Emerson y sus discípulos, surcaba un mar-continente de optimismo. En abril de 1851, Melville nos da un indicio de la espléndida antítesis que percibía en Hawthorne. «Él lanza un ¡NO!, estentóreo; pero ni el mismo diablo podría hacerle decir sí. Porque todos los hombres que dicen mienten: y todos los que dicen *no*, pues bien, gozan de la feliz condición de los viajeros juiciosos y despreocupados que visitan Europa; cruzan las fronteras de la eternidad con sólo una bolsa de viaje, esto es, el ego».

Nunca antes el yo desasosegado había hallado un escenario oceánico tan grandioso, ni hombres y bestias más heroicos para sus contiendas. Ahora, puesto que Hawthorne había mostrado que los escritores norteamericanos podían ser shakespearianos, Melville se disponía a probar suerte. Mientras escribía *Moby Dick*, y ya anteriormente, había quedado «hipnotizado» leyendo y releiendo a Shakespeare, especialmente *El rey Lear*, *Hamlet* y *Timón de Atenas*. Melville adoraba a Shakespeare por considerarlo «el más profundo de los pensadores», maestro en «el grandioso arte de decir la verdad, aunque fuera disimulada y fragmentariamente». Lo que más veneraba no era «al gran hombre de la tragedia y la comedia... sino lo que hay en él de profundo y distante; esas ráfagas esporádicas de la verdad intuitiva que hay en su interior; esos breves y rápidos sondeos por el eje mismo de la realidad: esas son las cosas que hacían que Shakespeare fuera Shakespeare... Atormentado hasta la desesperación, el rey Lear, enfurecido, se arranca la máscara y habla con la lúcida locura de la verdad esencial».

La impronta de Shakespeare en *Moby Dick* es evidente; no sólo en las frases que toma prestadas, como el «corazón de tigre» e innumerables otras, sino en las acotaciones teatrales al comienzo de los capítulos («En escena, Acab; después, todos», «Acab y Starbuck en la cabina»), en los monólogos (Acab, a la manera de Macbeth) y en otras formas más sutiles. En el epílogo, anuncia en estilo shakespeariano: «El drama ha terminado». Algunos críticos han querido ver una estructura similar a los cinco actos de una obra isabelina, aunque otros comparan su organización con la *Odisea* o con *Os Lusíadas*. El continuo entrelazamiento de la lenta narración oceánica con los fragmentos enciclopédicos deja al lector libre de hallar su propia vía.

Melville investigó afanosamente el tema. «He buceado en las bibliotecas», recordaba, aunque también adquirió algunos libros y, por último, además de su propia experiencia, consultó algunos de los mejores tratados sobre las ballenas, su caza y las travesías de los balleneros. Estaba tan seguro del interés dramático de su obra, que no

temió interrumpir la historia con algunos minitratados de taxonomía cetológica, sobre la forma y tamaño de la cabeza, la cola, el esqueleto de la ballena, sus costumbres, historia, leyendas y fósiles, así como sobre el oficio y técnica de los arponeros, herreros y carpinteros, y detalles de los instrumentos de navegación, como el cuadrante, el compás, la corredera y el cordel.

También parecía saber que la ciencia de la psicología que se estaba desarrollando entonces ofrecía un nuevo término para el tipo de locura con el que iba a describir a Acab. El pionero británico de la psiquiatría, James C. Prichard (1786-1848), introdujo en el inglés en 1833 «el término monomanía, que significa la locura que afecta a un hilo del pensamiento... empleado en los últimos tiempos en lugar de melancolía». En 1844, Shaw, el presidente del tribunal del estado que luego sería suegro de Melville, había emitido un dictamen en el que definía la monomanía como los casos en que «la conducta puede ser regular en muchos aspectos y la mente perspicaz y al mismo tiempo puede haber locas alucinaciones... La mente se obsesiona con *una idea* y no es posible disuadirla de ella». Melville había utilizado el término «monomanía» en *Mardi* e iba a describir en *Moby Dick* la «monomanía final» de Acab. Todo esto le ayudó a disponer el escenario para la búsqueda maníaca y el encuentro culminante con la ballena blanca.

El libro se publicó en Londres en octubre de 1851 y al mes siguiente en Estados Unidos. Estaba dedicado a Hawthorne «en señal de mi admiración a su genio», y no fue un éxito comercial ni de crítica. Como aún debía a Harper, su editorial de Nueva York, setecientos dólares que en abril de 1851 había recibido en concepto de adelanto por sus libros anteriores, y que luego no ganó, la editorial se negó a entregarle un nuevo adelanto sobre este libro. Tenía apuros económicos, pero consiguió que un amigo le prestara dos mil dólares. «Los dólares son mi condenación —escribió a Hawthorne en junio—, y el maligno diablo siempre se burla de mí, manteniendo la puerta entornada... Lo que más me siento movido a escribir, está proscrito: no da dinero. Pero no puedo escribir de otra manera. Así, el resultado final es un estropicio y todos mis libros son una chapuza».

El libro que tanto descontento le produjo y que tampoco atrajo a sus contemporáneos, iba a despertar un interés extraordinario en las generaciones del siguiente siglo. Este interés no se debería únicamente a su sonora elocuencia shakespeariana y a la grandiosidad de la aventura, sino también a la tosca estructura del libro y a su estimulante ambigüedad. Parece que Melville así lo percibió al finalizar uno de los capítulos más largos, y seguramente más «sistemáticos», sobre cetología.

Pero ahora haré que mi sistema cetológico quede así inacabado, igual que quedó la gran catedral de Colonia, con la grúa aún erguida en lo alto de la torre incompleta. Pues las pequeñas construcciones pueden terminarse sus propios arquitectos; las grandes y las auténticas dejan siempre la piedra que corona el edificio a la posteridad. Dios me libre de completar nada. Este libro entero no es más que un borrador; mejor dicho, el borrador de un borrador. ¡Ah, tiempo, energía, dinero y paciencia!

La gran metáfora marina de Melville, a semejanza de los marcos exóticos de *Hamlet*, *Macbeth* y *El rey Lear*, era perfecta para que cada uno de los futuros lectores pudiera rematarla por sí mismo. Habrían de pasar más de tres cuartos de siglo antes de que el lector corriente descubriera esta oportunidad. Si la ballena no hubiera sido una ballena —una bestia tan legendaria y bíblica a los ojos del público lector— puede que no hubiera sido tan sencillo que cada cual inventara su propia versión del libro.

O si Acab hubiera sido descrito con una apariencia más humana, al estilo de la novela realista, habría resultado un vehículo menos adecuado para nuestra diversidad de esperanzas y temores. Hasta en el nombre de «Acab» había ambigüedad. En la historia, Acab fue el séptimo rey de Israel (c. 875-853 a. C.), se casó con Jezabel y, sin abandonar el culto a Yahvé, permitió y protegió la práctica en Israel de la religión idólatra de su esposa, el culto fenicio a Baal. Luego, tras la competición que organizó Elías entre los profetas de Baal y los de Yahvé (I Reyes 18: 19-46), Yahvé fue declarado «Dios de Israel». Y Acab, dudoso vencedor en la histórica batalla entre Dios y la religión de los ídolos, se convirtió en un símbolo de todos nuestros dilemas interiores.

Se ha dicho a menudo que *Moby Dick* no es una verdadera novela, porque carece de desarrollo y conflicto de personajes. Ya desde la primera frase, se centra en el yo inquieto:

Llamadme Ismael. Hace unos años —no importa cuánto hace exactamente—, teniendo poco o ningún dinero en el bolsillo, y nada en particular que me interesara en tierra, pensé que me iría a navegar un poco por ahí, para ver la parte acuática del mundo. Es un modo que tengo de echar fuera la melancolía y arreglar la circulación. Cada vez que me sorprende poniendo una boca triste; cada vez que en mi alma hay un noviembre húmedo y lluvioso; cada vez que me encuentro parándome sin querer ante las tiendas de ataúdes y cerrando la marcha de cada funeral con que me tropiezo; y, especialmente, cada vez que la hipocondría me domina de tal modo que hace falta un recio principio moral para impedirme salir a la calle con toda deliberación a derribar metódicamente el sombrero a los transeúntes, entonces, entiendo que es más que hora de hacerme a la mar tan pronto como pueda. Es mi sustitutivo de la pistola y la bala. Con floreo filosófico, Catón se arroja sobre su espada; yo, calladamente, me meto en el barco^[*].

No aparecen mujeres en la historia. A pesar de la abundancia de hechos, no es una ficción realista, sino una epopeya poética o mítica. Aunque Melville había escrito algunas polémicas de carácter documental sobre las desdichas de los marineros y la tiranía de sus oficiales, esto no aparece en *Moby Dick*, donde no se relata ningún azotamiento. Las mismas características que hacen que no sea una novela moderna y realista, la convierten en un instrumento épico versátil destinado al yo moderno en busca de sí mismo. El nombre de Ismael, que toma el protagonista, hace pensar en el hijo no del todo legítimo que tuvo Abraham con una concubina egipcia, al que los musulmanes aclamarían como antepasado de Mahoma y que sería enterrado en la Kaaba, en La Meca.

La historia posee una sencillez homérica el implacable y despiadado capitán monomaniaco que busca vengarse de un monstruo. El capitán Acab, que camina por la cubierta del *Pequod*, taconeando con una pierna de marfil que sustituye a la que la

ballena blanca le arrebató, jamás se desvía de su único objetivo. No sabemos prácticamente nada de él, salvo la antigua desgracia que lo consume. La cetología y las gráficas explicaciones sobre las ballenas y su caza en las primeras tres cuartas partes de los 135 capítulos breves que componen el extenso libro sólo se ven interrumpidas por algún que otro encuentro con barcos que van de paso, y a los que la única pregunta de Acab es: «¿Habéis visto a la ballena blanca?».

Algunos episodios que recogen la impaciencia y la rabia de Acab le muestran haciendo añicos el cuadrante que se ha negado a llevarle hasta su presa, destrozando el compás, fiel pero improductivo, y haciendo cálculos con la corredera y el cordel hasta caer desfallecido. También pierde imprudentemente la corredera y el cordel rudimentarios que precisa para calcular la velocidad y la posición. Y hay malos presagios: el grumete, Pip, que enloquece después de una terrible experiencia flotando solo a la deriva, el misterioso fuego de san Telmo que transforma los tres mástiles en antorchas incandescentes. Todo ello conduce a los tres días culminantes del enfrentamiento y la caza de la ballena blanca.

Los pocos personajes que se describen, aparte de la descripción que Ismael hace de sí mismo, son meras caricaturas: los tres compañeros —Starbuck, prudente y precavido, Stubb, despreocupado, y Flask, torpe pero experto— y los exóticos arponeros, el polinesio Quiqueg, el indio norteamericano Tashtego y el africano Daggoo. Todos desempeñan el papel de alegorías.

Pero ¿quién es realmente Acab? Al principio aparece lentamente y luego sólo de forma ocasional. Antes de que aparezca, se nos previene de ese hombre que «cuenta por uno solo en el censo de una entera nación, es una poderosa criatura de exhibición formada para nobles tragedias... Pues todos los hombres trágicamente grandes lo son gracias a una cierta morbosidad. Ten la seguridad de esto, oh joven ambición: toda grandeza mortal no es sino enfermedad». Para el capitán Peleg, que lo conocía, «es un hombre grandioso, blasfemo, pero como un dios». Un encuentro anterior con la ballena, dio a Acab razón suficiente para su morbosidad:

Y entonces fue cuando, pasándole de repente por debajo su mandíbula inferior, en forma de hoz, Moby Dick había segado la pierna de Acab, como corta un segador una brizna de hierba en el campo. Ningún turco de turbante, ningún veneciano o malayo a sueldo le habrían herido con más aspecto de malicia. Pocas razones había para dudar, pues, que desde aquel encuentro casi fatal Acab había abrigado un loco deseo de venganza contra la ballena, cayendo aún más en su frenesí morboso porque acabó por identificar con la ballena no sólo todos sus males corporales, sino todas sus exasperaciones intelectuales y espirituales. La ballena blanca nadaba ante él como encarnación monomaniaca de todos esos elementos maliciosos que algunos hombres profundos sienten que les devoran en su interior, hasta que quedan con medio corazón y medio pulmón... Sobre la blanca joroba de la ballena, amontonaba la suma universal del odio y la cólera que había sentido toda su raza desde Adán para acá, y luego, como si su pecho fuera un mortero, le disparaba encima la ardiente granada de su corazón.

Aunque la necesidad de venganza de Acab pudiera parecer lógica, el momento de la misma distaba de ser piadoso. Mientras que el herrero forja las lengüetas del arpón, templadas con la sangre de Tashtego, Quiqueg y Daggoo, los tres arponeros, Acab

brama delirante «¡Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli!».

Acab, en uno de los pasajes más conocidos, nos recuerda que cada uno de nosotros puede buscar en *Moby Dick* lo que desee encontrar.

—¡Venganza contra un animal estúpido —gritó Starbuck—, que le golpeó simplemente por su instinto más ciego! ¡Locura! Irritarse contra una cosa estúpida, capitán Acab, parece algo blasfemo.

—Pero vuelve a oír otra vez, ¿y esa capa más profunda? Todos los objetos visibles, hombre, son solamente máscaras de cartón piedra. Pero en cada acontecimiento (en el acto vivo, en lo que se hace sin dudar) alguna cosa desconocida, pero que sigue razonando, hace salir las formas de sus rasgos por detrás de la máscara que no razona. Si el hombre ha de golpear, ¡qué golpee a través de la máscara!...

Así también, cada uno de nosotros merece el doblón que Acab ha ofrecido de recompensa por avistar la ballena blanca. «Y esta pieza redonda de oro no es sino la imagen del mundo más redondo, el cual, como la bola de cristal de un mago, no hace sino reflejar para cada hombre su propio ser misterioso».

El misterio central de Acab en la caza de *Moby Dick* es el misterio del yo. «Consideradlos ambos, mar y tierra; y ¿no encontráis una extraña analogía con algo de vosotros mismos? Pues igual que este aterrador océano rodea la tierra verdeante, así en el alma del hombre hay una Tahití insular, llena de paz y alegría, pero rodeada por todos los horrores de la vida medio conocida. ¡Dios te guarde! ¡No te alejes de esa isla; no puedes volver jamás!». Aquí no hay tesoro enterrado, sólo claros cubiertos de hierba y «paisajes siempre verdes en el alma».

La historia concluye en un mar de ambigüedades. Después de tres días de lucha y persecución, *Moby Dick* destruye los botes, Acab se enreda en la estacha y queda atado a *Moby Dick*, que destroza y hunde el *Pequod*. Sólo Ismael, el yo, consigue escapar, sostenido por la boya salvavidas del *Pequod*, una boya construida con la madera de un ataúd. Al ser arrastrado hacia «el centro vital» del vórtice, Ismael se salva de ser succionado junto con el barco que se hunde. «Los inocuos tiburones pasaban a mi lado como si llevaran candados en la boca; los salvajes halcones marinos navegaban con picos envainados». Dos días después, es rescatado por «el Raquel, de rumbo errante, que retrocediendo en busca de sus hijos perdidos, encontró sólo otro huérfano».

Melville nunca se recuperó del esfuerzo de escribir *Moby Dick*, libro que decía haber «asado con fuego del infierno». Recibió una carta de reconocimiento de Hawthorne, a la que respondió: «en este momento me embarga un sentimiento de seguridad inenarrable, provocado por el hecho de que usted haya entendido el libro». Su alusión a la «seguridad» resultó un mal augurio.

Melville siguió escribiendo, pero lo que escribió quizá no habría perdurado de no haber estado escrito por el autor de *Moby Dick*. Su siguiente libro, un símbolo de incertidumbre, se tituló *Pierre o las ambigüedades* (1852). Es la historia semimística y semiautobiográfica de un joven acaudalado que pretende casarse con una hermanastra ilegítima, escribe un libro impublicable, mata a su primo y luego se suicida junto con su verdadero amor. Para mayor desánimo de Melville, un incendio

en la editorial Harper acabó con las existencias de sus libros. Ya no era la celebridad que había vivido entre los caníbales, ahora era un escritor olvidado, o ridiculizado, que buscaba el modo de mantener a su familia.

Con la ayuda del juez Shaw y de Hawthorne, que era amigo del presidente Franklin Pierce, trató en vano de conseguir un puesto público, preferentemente en un consulado. Gracias a la generosidad de sus amigos y parientes, de alguna forma Melville logró hacer frente a las acuciantes necesidades económicas de su familia, pero nunca volvió a tener la satisfacción de ganarse la vida como escritor. En menos de cinco años abandonaría su empeño de escribir libros comerciales.

Entretanto, escribió *Israel Potter* (1855), basado en un libro anónimo publicado treinta años antes que relataba las aventuras de un muchacho de Nueva Inglaterra que se une al ejército revolucionario, es capturado por los británicos, participa en intrigas y batallas navales, conoce a insignes revolucionarios, vuelve a casa, no consigue que le concedan una pensión y muere en la pobreza. Luego, comenzó a escribir relatos breves, reunidos en *Los cuentos del mirador* (1856), entre los que figuraba una excelente y entretenida historia que no ha perdido interés: «Bartleby el escribiente». A continuación vendría *El hombre de confianza y sus máscaras* (1857), la última novela publicada en vida, donde se cuenta una historia inacabada, enigmática y satírica, sobre un estafador que se embarca en un vapor que navega por el Mississippi haciéndose pasar por sordomudo, y que encarnando diversos personajes pone a prueba la buena voluntad y la confianza de los demás pasajeros.

Viéndole al borde de una «crisis nerviosa», su familia le envió a un viaje por Europa y el Próximo Oriente, costado por el juez Shaw, confiando que esto le aliviara de sus tensiones. El escaso vocabulario psiquiátrico de la época no podía encontrar un nombre ni un remedio a su enfermedad. En Liverpool, se detuvo para visitar a Hawthorne, quien señaló la necesidad de Melville de «airearse por el mundo, tras tantos años de penoso trabajo con la pluma, después de una juventud tan salvaje y aventurera como la suya... Melville, como siempre hace, comenzó a especular sobre la providencia y la contingencia futura, y sobre todas las demás cosas que son incomprensibles para el entendimiento humano».

Me hizo saber que «prácticamente se había hecho a la idea de ser aniquilado», pero esta certidumbre no parece reconfortarle y creo que nunca descansará hasta que logre hallar alguna creencia definitiva. Resulta extraño cómo persiste... en vagar de un lado a otro por esos desiertos, tan tristes y monótonos como las dunas entre las que estábamos sentados. No es capaz de creer ni de sentirse cómodo en su incredulidad y es demasiado recto y valeroso como para no intentar hacer lo uno o lo otro.

Melville dijo que el espíritu de aventura le había abandonado. Pero hasta en eso se mostró inseguro, ya que dejó su baúl en casa de Hawthorne y sólo se llevó consigo una bolsa de viaje, recordando sus días en los mares del sur, cuando no llevaba con él más que una camisa y unos pantalones de dril.

Este sería su último encuentro en la intimidad y, a la vez, un recordatorio de que tampoco vería cumplida otra de sus esperanzas, la del deseo de una amistad

consoladora y perenne con su compañero espiritual ideal. El viaje a Tierra Santa, a través de Italia y Egipto, no le trajo consuelo ni nuevas convicciones. Cuando regresó a su casa, seguía siendo «un hombre en fase de reflexión». Durante tres temporadas probó a dar conferencias sobre «Estatuas de Roma», «Los mares del Sur» y «Viajar», pero esto no le reportó ni dinero ni aplausos. Gracias a la herencia recibida a la muerte del juez Shaw, la familia pudo volver a instalarse en Nueva York. Por último, se dedicó a la poesía y publicó *Poesías de batalla* (1866), una obra sobre temas de la guerra de Secesión que no tuvo mucho eco. Su comportamiento irracional con su familia, en la que descargaba su frustración, llevó a su mujer a pensar, recordando los últimos días de Allan Melville, que también Herman se había vuelto loco.

Finalmente, en 1866, consiguió un empleo público, aunque no el romántico y lejano consulado de Hawai, sino el prosaico puesto de subinspector de aduanas de Nueva York, a la vuelta de la esquina de su casa. Su hijo mayor, Malcolm, se suicidó en 1867 a los dieciocho años. En las horas que escamoteaba a su rutina diaria escribió un poema épico monumental de dieciocho mil versos que se publicaría en dos volúmenes, gracias a un legado de su tío. Era la historia de un estudiante de teología estadounidense, Clarel, que marcha a Jerusalén en busca de la fe, y allí escucha las interminables confesiones y dudas de un católico, de un anglicano y de un judío, y vive la trágica muerte de su amada. Gracias a otras herencias que recibió, Melville pudo abandonar el empleo en la aduana en 1866. Escribió otros poemas y dejó inacabada una enigmática novela corta, *Billy Budd*, que acaba con el ahorcamiento del marinero protagonista por haber asesinado a un perverso contraamaestre. Esta novela brindó a los críticos un simbolismo cristológico que les ha servido para efectuar interminables especulaciones sobre la fe de Melville. La novela no se publicó hasta 1924.

Cuando Melville murió en 1891, no hubo necrológicas de alabanza, porque había sido olvidado. Pocos años antes, un escritor inglés que le estuvo buscando en Nueva York se asombró porque «nadie parecía saber nada del único gran escritor imaginativo de ese continente digno de estar hombro con hombro con Whitman». Pero ya mucho antes, Melville había tomado la precaución de justificar la oscuridad en que se hallaba. Puesto que «toda fama es patronazgo», había escrito, «permítidme ser infame». Y aún siguió dando razones para desvalorizar la recompensa que le había sido negada. «Cuanto más avanza nuestra civilización conforme a sus parámetros actuales, menos valor tiene la “fama”, especialmente la literaria». Pero aunque Melville tuvo la ocasión de menospreciar la fama, no pudo, sin embargo, evitarla. La inexplicable resurrección de Melville se inició con la celebración en 1919 del centenario de su nacimiento, con ocasión del cual se publicaron diversos artículos y numerosas ediciones de todas sus obras. En 1921, apareció la primera biografía completa, escrita por Raymond A. Weaver. Pero el material disponible era escaso, porque Melville había quemado las cartas de Hawthorne y su familia había expurgado sus papeles durante la más profunda de sus depresiones.

Los lectores estadounidenses del siglo xx iban a volcar en *Moby Dick* sus propias frustraciones y ambigüedades, haciendo de la novela uno de los vehículos más populares del yo moderno. Cuando escribió a Hawthorne para agradecerle sus elogios por *Moby Dick*, Melville le comentó: «Siento que la divinidad se ha desmenuzado como el pan en la Cena, y que nosotros seamos los trozos». Cada lector del siglo xx iba a buscar ese trozo de yo en la nave de ambigüedades de Melville.

Pero como Melville advirtió a Hawthorne en uno de sus raros momentos de humor, el lector no debe esperar demasiada ayuda por su parte.

Quando me encontraba leyendo algunos aforismos de Goethe, tan venerados por sus adoradores, me topé con éste: «*Vive en el todo*». Es decir, tu identidad particular no es sino despreciable, bien; pero sal de ti mismo, espárcete y ábrete, y experimenta en ti el hormigueo de vida que se siente en las flores y los bosques, en los planetas de Saturno y Venus y en las estrellas fijas. ¡Qué estupidez! Un tipo tiene un dolor de muelas espantoso. «Mi querido muchacho», le dice Goethe, «esa muela le está haciendo padecer terriblemente; pero tiene que *vivir en el todo*, y ¡entonces será feliz!». Como sucede a todos los grandes genios, Goethe contiene una enorme dosis de farsa y yo, proporcionalmente a mi contacto con él, una dosis monstruosa en mí también.

Las sagas del alma rusa

«Me hundo en el abismo —escribió Fedor Dostoievski (1821-1881) a los veinticinco años, cuando el crítico literario más importante de Rusia dedicó grandes alabanzas a su primera obra—. Y, al analizar cada átomo, descubro el todo; Gogol sigue un camino directo y, por lo tanto, no es tan profundo como yo. Lea y vea por sí mismo. Amigo, ¡tengo ante mí un futuro brillante!». Su recibimiento en el mundo de las letras estuvo rodeado de la carga dramática de una escena sacada de alguna de sus novelas. Los amigos a quienes había enseñado el manuscrito irrumpieron en su habitación a las cuatro de la mañana para cubrirle de elogios. Luego, llevaron el manuscrito de aquella novela corta, *Pobres gentes*, a Vissarion Belinsky (1811-1848), jefe de la intelectualidad radical y árbitro literario del momento, quien inmediatamente convocó al asombrado Dostoievski para llamarle el nuevo Gogol. «¡He ahí el secreto del arte! —exclamó Belinsky—. ¡He ahí el servicio que el arte rinde al artista! ¡La verdad os ha sido revelada en cuanto artista, se os ha concedido como un don; permanecedle fiel, y seréis un escritor grande!».

Pobres gentes (1846), una novela hoy poco leída, relata las frustraciones de un burócrata solitario que aspira inútilmente a ganar respetabilidad y cuya única alegría en la vida es el amor por una muchacha huérfana. La obra está considerada la primera novela social rusa, porque su protagonista es pobre y oprimido. Este tipo de temas eran un producto secundario de la era de las revoluciones de la que Wordsworth y Coleridge hablan en sus *Lyrical Ballads*. En el decenio de 1840, la celebración romántica del yo dejaba paso al realismo que describía la vida de la gente normal y de los desposeídos. En 1848, ese espíritu revolucionario estaba llegando al este, cuando *El manifiesto comunista* de Marx y Engels exhortaba a los trabajadores del

mundo a unirse.

Los escritores europeos del siguiente siglo iban a avanzar en dos direcciones opuestas. Algunos, como Balzac y Dickens, se proyectarían hacia el exterior y sus temas y protagonistas irían cobrando un carácter cada vez más público y social, en una recreación del mundo. Otros, como Kafka, Proust, Joyce y Virginia Woolf, se proyectarían hacia el interior para recrear el yo íntimo, con sus recuerdos, fantasías, esperanzas, temores y mitos. La literatura proyectada hacia el exterior se hizo popular inmediatamente; la que se proyectaba hacia el interior era arcana y en un principio sólo interesó al público culto, para luego, poco a poco, ir atrayendo a un sector más amplio.

Una de las cosas sorprendentes de esta historia es el hecho de que Dostoievski, que en sus novelas atacaba los valores de Occidente, se convirtiera en un ídolo de la literatura occidental. Para Stefan Zweig, era, junto con Balzac y Dickens, uno de los «novelistas grandiosos en grado sumo del siglo XIX... un maestro de la épica... dotado de genio enciclopédico... un artista universal, que construye un cosmos, lo puebla de tipos de su propia creación, le da una ley de la gravedad propia que sólo allí es aplicable y un firmamento estrellado adornado con planetas y constelaciones». Quizá una de las causas de la grandeza de Dostoievski a los ojos de los lectores occidentales es que personificó las dos direcciones opuestas como ningún novelista lo había hecho antes. Ningún otro escritor se había dedicado tanto a los más humildes y desgraciados —criminales, tullidos, enfermos y locos—, ni se había volcado tan inexorablemente hacia el interior en busca del yo. Además, también convirtió grandes cuestiones morales en historias de detectives con momentos de gran intensidad para atraer al lector que no gustaba de filosofías.

En los últimos tiempos, el género biográfico se había erigido en reducto de la unicidad. Cuando el biógrafo se «zambullía» encontraba una persona particularmente preocupada, frustrada o ambiciosa. Lo que Dostoievski veía era un alma responsable, libre de elegir y de aceptar las consecuencias. A diferencia de sus contemporáneos occidentales de talante progresista, no veía a los hombres como seres racionales en pos de metas sociales y materiales, sino como la obra del Creador. «Entonces, el Señor Dios modeló al hombre de arcilla del suelo, sopló en su nariz aliento de vida, y el hombre se convirtió en ser vivo». (Génesis, 2: 7). Dostoievski asignó una función a esta alma que se hallaba en un mundo de bien y de mal, deslumbrada ante un panorama desconcertante de opciones, de crímenes y actos de misericordia, y empleó el vocabulario arcaico de la religión occidental para referir sus dramas modernos de libertad.

Somerset Maugham, en su crítica sobre Dostoievski, lo señala como «uno de los supremos novelistas del mundo», pero añade que era «vanidoso, envidioso, pendenciero, servil, egoísta, jactancioso, de poco fiar, desconsiderado, estrecho de miras e intolerante. En resumen, tenía un carácter odioso». ¿Qué alquimia intervino, pues, para que este carácter odioso fuera capaz de escribir novelas que ponían al

descubierto la grandeza, los desvelos y la ternura del alma rusa?

Mientras que Turgueniev y Tolstoi pertenecían a la clase terraniente culta, Fedor Dostoievski era hijo de un antiguo cirujano del ejército, pobre y piadoso, que trabajaba en un hospital de Moscú. De niño, jugaba en el sombrío jardín del hospital, rodeado de pacientes en bata a los que su padre le tenía prohibido dirigir la palabra. Estos enfermos dejaron en él una huella indeleble. Uno de los sucesos que luego reproduciría en sus novelas fue el de una niña de nueve años, una de las mejores amigas de Fedor, que fue violada en el patio del hospital y murió poco después. Pero recordaba también las tardes que pasaba la familia leyendo en voz alta obras de la literatura patriótica rusa, Pushkin, novelas góticas, Homero, Cervantes y Scott. Y recordaba asimismo «la profunda impresión que causó en mi desarrollo espiritual» aquella ocasión excepcional en que su padre llevó a la familia a ver una obra de Schiller, *Los bandidos*.

A pesar de que pretendía lo contrario, Dostoievski no era un proletario. Su familia poseía un título nobiliario de rango menor que perdió cuando uno de sus antepasados se negó a convertirse al catolicismo y que luego recuperó en 1828. Este título daba derecho al doctor Dostoievski a poseer propiedades y siervos y, en 1831, cuando Fedor tenía sólo diez años, su padre compró una pequeña aldea no lejos de Moscú. «Sabed —explicaba nostálgico Dostoievski en la voz del piadoso Aliocha, casi al final de *Los hermanos Karamazov*— que no hay nada más noble, más fuerte, más sano y más útil en la vida que un buen recuerdo, sobre todo cuando es un recuerdo de la infancia, del hogar paterno... un recuerdo ejemplar, conservado desde la infancia, es lo que más instruye».

Tras realizar sus estudios en Moscú, fue enviado a una escuela militar de ingenieros en San Petersburgo. Allí descansaba de la instrucción, de las novatadas y del estudio de la técnica de las fortificaciones, consagrando las noches a la lectura de sus queridos Homero, Shakespeare y Goethe. Además de Pushkin, Gogol y los demás escritores rusos, buscó refugio en las novelas góticas, en Rousseau, Byron y Schiller, y en autores populares como Scott, Balzac, Víctor Hugo y Eugéne Sue. Tradujo *Eugenia Grandet* de Balzac y, a continuación, anunció su intención de escribir él también una novela de similar magnitud. Cuando finalizó el curso de ingeniería en 1843, decidió convertirse en escritor y renunció a su rango. Su primera novela fue *Pobres gentes*, la obra con la que cosechó inesperados elogios. La siguiente, *El doble* (1846), sobre el desdoblamiento de la personalidad, un tema que trataría en repetidas ocasiones, no tuvo una buena acogida.

Por aquellos días, la camarilla de Belinsky introdujo a Dostoievski en un círculo de reformistas a los que atraían los modelos occidentales y que conspiraban en secreto contra la autocracia zarista. Era una época, como observó el perspicaz viajero francés, el marqués de Custine, en la que en «San Petersburgo, mentir supone aún desempeñar el papel de buen ciudadano; decir la verdad, incluso en cuestiones aparentemente insignificantes, es conspirar. Perderíais el favor del emperador, si

osaseis comentar que tiene un resfriado». En 1847, lleno de entusiasmo juvenil y sin imaginar las consecuencias, Dostoievski ingresa en el círculo Petrachevski, de tendencia liberal y llamado así por el dueño de la casa en que se reúnen sus miembros los viernes por la noche para hablar de literatura y problemas sociales. Estudian a los teóricos sociales occidentales como Proudhon y Fourier, tratando de aplicar sus teorías a Rusia. Siete del grupo, Dostoievski entre ellos, formaron un círculo interno activista que planeaba hacerse con una prensa litográfica con la que imprimir sus proyectos de reforma. En Rusia, en aquella época, la impresión ilegal era una forma de traición.

Mijail Petrachevski, el misterioso y poderoso líder del grupo, era un rico terrateniente, ateo y comunista, que hechizó a Dostoievski y que más tarde se convertiría en el protagonista atormentado por Dios (Stavrogin) de *Los poseídos*. Petrachevski veía a Cristo simplemente como un demagogo fracasado, mientras que otros practicaban su propio ateísmo. Aunque parece que Dostoievski ingresó en el círculo de forma accidental, se tomó su labor muy en serio. «Los socialistas surgieron de los Petrachevskis —explicaría posteriormente—. Los Petrachevskis sembraban muchas semillas. Entre ellas podían encontrarse todos los medios disponibles para que una conspiración triunfase... una imprenta secreta, una prensa litográfica, aunque, desde luego, no se utilizaban».

En la mañana del 23 de abril de 1849, Dostoievski fue despertado por la policía y conducido a la prisión de la fortaleza de Pedro y Pablo. Durante el largo interrogatorio, declaró que sus observaciones subversivas habían sido inintencionadas y proclamó su lealtad al zar y a la Iglesia. La comisión condenó a quince miembros del círculo, Dostoievski entre ellos, a morir fusilados. La historia, tantas veces repetida, de lo que sucedió la mañana de diciembre en que los condenados fueron conducidos a una plataforma levantada en la plaza de Semenovski para ser ejecutados es un melodrama digno de una novela de Dostoievski. Nicolás I en persona se encargó de disponer los sádicos detalles: la altura de la plataforma donde iba a tener lugar la ejecución, el texto para el funcionario que fue recitando a cada prisionero las palabras de san Pablo «el pecado se paga con la muerte» y la aparición final de un pope que dio a besar la cruz a los condenados. Luego, rompieron una espada sobre la cabeza de aquellos que, como Dostoievski, pertenecían a la nobleza, les vistieron con sudarios blancos y fueron atados a los postes donde serían fusilados.

A la orden de «¡Apunten!», redoblaron los tambores y el pelotón levantó los fusiles, pero en ese momento llegó precipitadamente un correo blandiendo un papel con el indulto del zar. Las sentencias fueron conmutadas por la condena a trabajos forzados en Siberia. Uno de los condenados cayó de rodillas y exclamó llorando: «¡El buen zar! ¡Larga vida a nuestro zar!». Cada uno de ellos recibió un gorro de presidiario, un abrigo de piel de cordero y unas botas de fieltro para Siberia. Dostoievski guardó el sudario de recuerdo. De vuelta en su celda, tras sobreponerse al estupor inicial, escribió a su hermano: «Nunca ha bullido en mí una vida espiritual

tan abundante y saludable como en este momento. Desconozco si esta vida será capaz de sustentar el cuerpo... Ahora mi vida cambiará, renaceré bajo una nueva forma. ¡Hermano! Te juro que no perderé la esperanza y que mantendré puros mi mente y mi corazón. Mi nueva vida será para mejor. Esa es toda mi esperanza, todo mi consuelo».

Los siguientes cuatro años de trabajos forzados en Siberia, sujeto con grilletes, junto a ladrones y asesinos de humilde cuna, le ofrecieron la oportunidad de padecer con creces el sufrimiento que creía merecer. Los trabajos forzados le sentaban mejor a su salud que la vida sedentaria de San Petersburgo, aunque cada cierto tiempo se veía atormentado por ataques de epilepsia. También aquí era un intruso, aunque desempeñaba el papel opuesto. El zar había ordenado que, pese a su origen noble, Dostoievski no debía recibir un trato especial, pero los otros prisioneros no lo juzgaron así. Como luego contaría en «Agravios», en *Recuerdos de la casa de los muertos*, le veían como un caballero y nunca le aceptaron como camarada. El asombroso poder de su imaginación y su ansia de supervivencia le ayudaron a ver los piojos, las cucarachas, los grilletes y los trabajos forzados —y hasta el ostracismo a que le condenaron los otros prisioneros— como un castigo justo a su desafío al zar y a la voluntad de la santa Rusia.

Tras aquellos cuatro años en las prisiones siberianas, Dostoievski parecía algo menos melancólico y más seguro de su visión de la vida. El Nuevo Testamento, la única lectura que se permitía en prisión, le ayudó a renacer nuevamente a una fe que iba a dominar su obra posterior. «He elaborado en mi interior una confesión de fe —explicó—, en la que todo está claro y es sagrado para mí. Esta confesión es muy simple... creer que nada hay más hermoso, más profundo, más compasivo, más tolerante, más valiente y más perfecto que Cristo... Lo que es más, si alguien me demostrase que Cristo está fuera de la verdad, y realmente fuera cierto que la verdad no está en Cristo, preferiría a Cristo antes que a la verdad». Como puso en boca de uno de sus personajes, creía que «es imposible para un prisionero estar sin Dios». Lo que le hizo soportable la vida en prisión fue su convencimiento de que el hombre está destinado a imitar a Cristo en su sufrimiento.

Las novelas de Dostoievski pueden interpretarse, pues, como un tipo de literatura de prisión, para «mostrar a los hombres el camino de Dios». (*El paraíso perdido*, I, 1.26). Eran ejercicios de «teodicea» narrativa que explicaban la bondad de Dios y la necesidad de la existencia del mal. Dostoievski no defiende a Dios mediante una teología abstracta, sino a través de la vida humana. Como su discípulo filosófico, el ruso Nicolai Berdiaiev (1874-1948), señaló en una ocasión, «la existencia del mal es una prueba de la existencia de Dios. Si el mundo se compusiera única y exclusivamente de bondad y justicia, Dios no sería necesario, porque en tal caso el mundo mismo sería Dios. Dios existe porque el mal existe. Y ello significa que Dios existe porque existe la libertad». Ello nos ayuda a comprender por qué las novelas de Dostoievski giran en torno a la historia de un crimen, de modo que inventa la historia

teológica de detectives. La pregunta que plantea no es quién «cometió» el crimen, sino quién es el culpable del mismo. Y las formas de culpabilidad son innumerables: la culpabilidad de Dimitri Karamazov, que imagina y desea el parricidio; de Smerdiakov, que ejecuta la acción, y hasta del mismo Karamazov, el viejo pecador.

Como dijo André Gide, las otras novelas de la literatura occidental se habían ocupado «exclusivamente de las relaciones de un hombre con otro hombre, de la pasión con la inteligencia o bien de las relaciones familiares, sociales o de clase, pero jamás de las relaciones del individuo consigo mismo o con su Dios, las cuales son esenciales para Dostoievski». Y cada crimen es un testimonio de libertad, de la necesidad del alma de realizar una elección. «Por consiguiente —como explicó Berdiaiev—, Dostoievski exhorta al hombre a aceptar el sufrimiento como una consecuencia inevitable de la libertad».

Para Dostoievski, la ciencia occidental con su materialismo y sus matemáticas constituía la negación de la libertad. «Pero ¿queréis decirme, señores, qué voluntad será la mía cuando rija ya eso de la tabulación y la aritmética —se queja el héroe de *Memorias del subsuelo*—, cuando todo el mundo piense únicamente que dos más dos son cuatro? Dos más dos son cuatro aun sin mi voluntad. ¡Y eso ha de ser mi voluntad!». «Reconozco que lo de que dos más dos son cuatro es excelente cosa, pero de eso a ponerlo por las nubes...; ¿cuánto mejor no es esto otro de dos más dos son cinco?». ¡Ese modo matemático de ver el mundo hace que el hombre no sea sino un «registro de órgano» o una «tecla de piano»! Quince años más tarde, en *Los hermanos Karamazov*, el padre Zósima continúa advirtiendo:

El mundo ha proclamado el reino de la libertad, sobre todo en los últimos tiempos, pero ¿qué vemos en esta libertad? ¡Nada salvo esclavitud y autodestrucción! Porque el mundo dice: «Tenéis los mismos derechos que los ricos y poderosos. No temáis satisfacerlos y hasta multiplicar vuestros deseos». Esa es la doctrina moderna del mundo. En eso ven la libertad^[*].

El tiempo pasado en Siberia constituyó el aprendizaje de Dostoievski en el sufrimiento que consideraba su imitación de Cristo. Tras los años de trabajos forzados en prisión, en 1854 pasó a cumplir una condena adicional como soldado raso en Semipalatinsk. Allí desempeñó sus obligaciones escrupulosamente, ascendió a oficial subalterno y leyó los libros que le enviaba su hermano. Pero resultó que donde el sufrimiento era menos intenso la vida parecía menos interesante. Con todo, se las ingenió para arreglar una boda desgraciada con una joven viuda enferma de tisis y con un hijo. El estigma de ser un exconvicto hacía que precisara de un permiso oficial para todo lo que no fuera respirar y servir en el ejército. Finalmente, en 1859, tras seis años de gestiones por parte de sus amigos, pudo abandonar el ejército y fue autorizado a regresar a San Petersburgo. Una vez allí, se negó a desempeñar el papel de mártir liberal. En vez de ello, se convirtió en panegirista de la Iglesia y del zar, en parte por convicción y en parte por asegurarse el permiso oficial para poder proseguir su vocación de escritor. Entre sus actividades en este sentido destacan un poema

patriótico con motivo del cumpleaños de la zarina viuda, otro a la muerte de Nicolás I y la expresión pública de su adoración por el nuevo zar, el joven Alejandro II, a quien prometió consagrar su vida. Comenzó a publicar una revista llamada *Vremia (Tiempo)* en la que, a pesar de su experiencia en prisión, proclamó la singularidad de Rusia como país sin distinciones de clase que precisaba de la autocracia para dar expresión a un pueblo monolítico destinado a guiar al mundo en el «panhumanismo».

Dostoievski recuperó en poco tiempo la fama que había conseguido con *Pobres gentes*, gracias a las memorias noveladas de sus años de prisión. *Recuerdos de la casa de los muertos* (1861-1862) se publicó por entregas en su revista como el manuscrito de un hombre condenado por el asesinato de su mujer. Siguió luego *Humillados y ofendidos*, también publicada por entregas, con una de sus primeras descripciones de una mujer que sufre a causa de un amor libre de convencionalismos. Pero por aquellos días ya estaba pergeñando una gran epopeya. «La idea fundamental del arte del siglo XIX —escribió—, es la rehabilitación del paria oprimido por la sociedad, y puede que al final del siglo esta idea se encarne en una gran obra tan representativa de nuestro tiempo como la *Divina comedia* lo fue del medioevo».

Cuando en 1862 la censura prohibió la publicación de *Vremia* por un artículo antipatriótico, Dostoievski pidió prestado el dinero suficiente para realizar su primer viaje por el extranjero. En dicho viaje aprovechó para reunirse con una colaboradora de su revista, buscar un tratamiento para su epilepsia y probar fortuna en las mesas de juego de Wiesbaden. A su regreso, fundó otra revista en la que apareció publicada por entregas *Memorias del subsuelo* (1864), una especie de prólogo de sus grandes novelas. La obra, cuyo título original era «Una confesión», cuenta la humillación y el sufrimiento de un «habitante del subsuelo» cuarentón que no aspira a ser bueno, ni famoso, ni rico, ni siquiera sensato; únicamente a declarar su independencia en tanto que alma humana. Comienza así:

Soy un hombre enfermo... Soy malo. No tengo nada de simpático. Creo estar enfermo del hígado, aunque, después de todo, no entiendo de eso ni sé a punto fijo dónde tengo el mal. No me cuido, ni nunca me he cuidado, por más que profeso estimación a la medicina y a los médicos, pues soy sumamente supersticioso, cuando menos lo bastante para tener fe en la medicina. (Mi ilustración me permitiría no ser supersticioso y, sin embargo, lo soy...). No, caballero, si no me cuido es por pura maldad; eso es. ¿Acaso no puede usted comprenderlo? Pues bien, caballero, lo entiendo yo, y basta^[*].

En estas *Memorias del subsuelo* aparecen de forma simbólica sus ideas dominantes. El Palacio de Cristal de Londres, el triunfo del materialismo occidental (destruido en un incendio en 1936), trae a la memoria días felices que no volverán. Los encuentros clandestinos con una prostituta que trata de darle un amor incondicional que, por alguna razón, él no puede aceptar. En vez de ello, se impone y la humilla tratando de pagar por su cariño.

Con *Memorias del subsuelo* en 1864, se inicia la etapa creativa en la que Dostoievski escribirá sus cuatro grandes novelas, una etapa en la que experimentará nuevos sufrimientos. Estando en las mesas de juego de Bad Hamburg, donde le

mantenía su obsesión por el juego en un vano afán de hacer fortuna, le llamaron al lecho de muerte de la mujer con la que había estado infelizmente casado desde los días del servicio militar en Siberia. Al día siguiente de la muerte escribió la siguiente reflexión:

16 de abril [1864] Masha yace ante mí tendida en la mesa. ¿Volveré a ver a Masha alguna vez?

Amar al prójimo como a uno mismo siguiendo el mandamiento de Cristo es imposible. El hombre está ligado a la tierra por la ley de la personalidad. El ego le refrena. Únicamente Cristo fue capaz de hacerlo, pero Cristo es un perpetuo y eterno ideal hacia el que el hombre tiende y contra el que, según las leyes de la naturaleza, debe luchar...

Y, sin embargo, el hombre en la tierra se afana por un ideal que es contrario a su naturaleza. Cuando el hombre alcanza a ver que no ha vivido con arreglo al mandamiento de ir en pos del ideal, de que no ha sacrificado su ego por otra gente o por otra persona (Masha y yo), sufre y llama a eso estar en pecado. El hombre debe sufrir constantemente, pero su sufrimiento recibe reparación en el gozo celestial de esforzarse por cumplir el mandamiento a través del sacrificio. En esto consiste el «equilibrio terrenal»; sin él, la vida estaría desprovista de sentido.

Aquel mismo año, murió su querido hermano Mijail.

Para no ir a prisión por deudas, intentó vender su idea para una nueva novela que iba a llamarse *El bebedor*, pero los editores no se mostraron interesados. En su lugar, vendió los derechos de una nueva edición de sus obras en tres volúmenes a un especulador sin escrúpulos, Fedor Stellovski. A este acuerdo se añadió una cláusula leonina por la cual, si Dostoievski no le presentaba una nueva novela para el 1 de noviembre del siguiente año, Stellovski tendría derecho a publicar gratis todos sus trabajos durante los nueve años siguientes. A finales de junio de 1865, Dostoievski partió a probar fortuna en la ruleta. «Pero en cinco días en Wiesbaden —escribió a Turgueniev—, lo he perdido todo. Estoy completamente arruinado, me he jugado hasta el reloj y debo dinero en el hotel». Como la pequeña suma que le hizo llegar Turgueniev no bastaba para pagar el viaje de vuelta, el pope de la ciudad le prestó el dinero suficiente para eludir la prisión por deudas en Wiesbaden y poder regresar a San Petersburgo en octubre de 1865.

El proyecto para *El bebedor* se iba transformando en lo que luego sería la historia de *Crimen y castigo*, pero esa obra le llevaría tiempo. Entretanto, el plazo fijado en su compromiso con Stellovski iba tocando a su fin. Para cumplirlo, decidió escribir un relato más corto, que en un principio tituló «Roulettenburg» y acabó siendo *El jugador*. Y, felizmente, con el fin de trabajar más rápido, contrató para que tomara sus palabras al dictado a una taquígrafa de veinte años que le recomendó un amigo. Era Anna Snitkina, que había llorado al leer *Recuerdos de la casa de los muertos* y que, en su etapa de estudiante, sentía tal adoración por los libros de Dostoievski que empezaron a llamarla Nietochka, como una de sus heroínas. Aunque Dostoievski era de carácter irritable y difícil, ella se mostraba sumisa y admirablemente eficiente. Con su ayuda, consiguió finalizar la novela en sólo dieciséis días. Mientras, el desaprensivo Stellovski salió de la ciudad para evitar que el manuscrito fuera entregado a tiempo y someter a servidumbre a Dostoievski. Pero éste consiguió que

un oficial de policía le hiciera un recibo dando fe de la entrega el 31 de octubre.

Una semana después, cuando la abnegada Anna vino a tomar al dictado la parte final de *Crimen y castigo*, lo encontró desacostumbradamente animado. Para su sorpresa y deleite, Dostoievski le propuso matrimonio haciéndole partícipe de su sueño de encontrar un pequeño diamante refulgente. Le contó el argumento de una nueva novela en la que un pobre artista enfermo se enamora de una muchacha mucho más joven que él y que casualmente se llamaba Anna. La celebración de la boda provocó a Dostoievski un doble ataque de epilepsia que hizo temer a Anna que su «amado esposo estuviera perdiendo el juicio». Con todo, al aceptar aquella proposición de matrimonio novelada, se iniciaron catorce años de feliz matrimonio taquigráfico en los que ella recogería en sus notas la obra de toda su vida. Pese a los veinte años de diferencia, hallaron una fórmula para ser felices, basada en la paciencia de Anna con la epilepsia de Dostoievski, su tolerancia ante la obsesión de su marido por el juego y en su adoración y sumisión al que denominaba «el sol de mi vida».

Crimen y castigo, novela en la que aprovechó sus vivencias de la prisión para crear la historia de un alma en lucha, fue el resultado de un interminable proceso de elaboración y revisión. En un principio, Dostoievski la concibió a modo de confesión y luego como un diario, hasta finalmente darle su forma definitiva y empezar a publicarla por entregas a lo largo de un año a partir de enero de 1866. Como, por suerte, la revista nunca salía en la fecha debida, siempre conseguía presentar el nuevo episodio en el último minuto. El protagonista es Raskolnikov, un nihilista gobernado por la «razón» que tiene su propia definición del bien y del mal y comete un asesinato para servir a un fin «mejor». Dostoievski resumió en su cuaderno de notas la «idea de la novela»: «No hay felicidad en el bienestar; la felicidad viene por el sufrimiento. El hombre no ha nacido para la felicidad». Finalmente, también Raskolnikov descubre que el alma sólo halla satisfacción en la confesión y la aceptación del castigo. El libro tuvo una acogida sensacional por parte del público, pero no puso fin a los desasosiegos de Dostoievski. Los siete mil rublos que percibió por él no tardaron en desaparecer en los bolsillos de los descontentos acreedores.

En abril de 1867, huyeron al extranjero con el dinero que les procuró la venta de la dote de Anna, formada por muebles, un piano y objetos de plata. Los cuatro años siguientes fueron de una pobreza atroz, obligados a mudarse con frecuencia para no acabar en la cárcel por deudas y a suplicar humillantes préstamos a amigos y parientes para poder subsistir. Los ataques de epilepsia de Dostoievski se sucedían con la misma regularidad que sus calamitosas apuestas en las mesas de juego, que luego abandonaría inexplicablemente en 1870. En ningún lugar encontró la tranquilidad o la paz de espíritu, ni en Berlín, ni en Dresde, ni en Baden-Badem, ni en Ginebra, Vevey, Milán, Florencia o en las otras ciudades en que se detuvieron de regreso a San Petersburgo, a donde llegaron en julio de 1871. Dostoievski difícilmente habría podido sobrevivir sin la benevolencia, el afecto y el apoyo sin

límites de su «pequeño diamante».

A pesar de todo esto, o quizá precisamente gracias a ello, durante todo aquel tiempo se dedicó a escribir con gran tesón. Devoraba los diarios rusos para mantenerse informado de lo que sucedía en su país y seleccionaba los temas sensacionalistas para utilizarlos como material de escritura. Los juicios con jurado, que acababan de implantarse en Rusia, permitían conocer mejor los detalles de los crímenes. Dostoievski se interesó enormemente por la historia de una familia provinciana que trataba tan cruelmente a su hija Olga que ésta intentó quemar la casa familiar y acabó perdiendo la razón. Este suceso se convirtió en el núcleo de *El idiota* (1868-1869) y Olga en el modelo para la protagonista Mignon. La historia se desarrollaba lentamente en torno a «mi idea favorita desde hace mucho, pero tan difícil que durante mucho tiempo no me atreví a contender con ella».

La idea fundamental de la novela es representar al hombre auténticamente bueno. Nada hay en el mundo más difícil, especialmente en estos días. Todos los escritores, y no sólo los nuestros, también todos los europeos que han intentado representar al hombre *auténticamente* bueno, han fracasado... Sólo hay un hombre en el mundo auténticamente bueno: Cristo... Pienso que de todas las figuras buenas de la literatura cristiana, la más perfecta es don Quijote. Pero es bueno sólo porque es ridículo al mismo tiempo. El Pickwick de Dickens (una concepción infinitamente menos poderosa que la don Quijote, pero grandiosa pese a todo) es igualmente ridículo y sale con bien gracias a este hecho. Uno siente compasión por el hombre ridículo que desconoce su propia valía como hombre bueno y que, en consecuencia, mueve al lector a la compasión. El secreto del humor radica en saber despertar la compasión... En mi novela no hay nada del género, verdaderamente nada, por lo que mucho me temo que obtendré un rotundo fracaso.

A diferencia de don Quijote, el príncipe Mischkin, el protagonista, no es un cruzado sino un ruso bondadoso, discípulo de la fe ortodoxa, que aparece presentado como contrafigura de su sensual antagonista, Rogozhin.

En la época que escribía esta novela aguardaba el nacimiento de su primer hijo, una niña cuya venida al mundo, en marzo de 1868, le colmó de alegría. Cuando tres meses más tarde la niña murió, Dostoievski fue presa del más profundo abatimiento, como nunca antes en toda su infortunada vida. Conservó la cordura trabajando en *El idiota*, que acabó en enero del siguiente año. El tema difícilmente podía infundir ánimos: la protagonista es asesinada, el antihéroe se convierte en asesino y enloquece y el héroe cae nuevamente en un estado de idiotez. Antes de haber entregado *El idiota*, Dostoievski ya debía una gran suma a Katkov, su editor, a cuenta de otra novela todavía sin escribir. Y *El idiota* no fue un éxito editorial.

Dostoievski envidiaba ahora más que nunca la prosperidad de sus contemporáneos Turgueniev, Goncharov y Tolstoi, que eran más populares. Pedía dinero a sus parientes y amigos constantemente, pretextando una y otra vez que «seguramente, sólo una vez en la vida se puede tener una necesidad tan angustiosa de dinero». No obstante, seguía insistiendo en que era el menos materialista de los hombres. «Nunca he pensado en un tema por dinero, para cumplir con la obligación de terminar de escribir algo dentro de un plazo previamente establecido. Siempre hice los tratos... me vendí de antemano como esclavo... únicamente cuando ya tenía en

mi mente el tema sobre el que iba a escribir y sentía la necesidad de desarrollarlo». Se había prometido a sí mismo al principio de su carrera que «aun cuando me vea empujado a la miseria más extrema, me mantendré firme y nunca escribiré por encargo. Las imposiciones son funestas y causan la destrucción del alma. Quiero que cada una de mis obras sea buena en sí misma».

A finales de 1869, un día que estaba leyendo los periódicos rusos en la biblioteca de Dresde, reparó en la historia de un joven que había aparecido ahogado en los jardines de la Academia Agrícola de Moscú, con sendas piedras atadas al cuello y a los pies. Durante el proceso se descubrió que había muerto a manos de sus compañeros de una sociedad secreta revolucionaria, cuyos objetivos eran promover un alzamiento popular y la ejecución pública del zar. Sus lemas apenas se diferenciaban de los de los revolucionarios de 1917 y pretendían la emancipación de la humanidad. Esta historia fue el esqueleto de *Los poseídos*, donde representó los males del nihilismo y el materialismo occidentales. En julio de 1871, regresó a San Petersburgo acompañado de Anna y su nueva hija, nacida en Dresde. Los primeros episodios de *Los poseídos* despertaron un enorme interés y le convirtieron en el favorito del gobierno reaccionario.

Dostoievski consideraba que el libro era «casi un estudio histórico» de las consecuencias del alejamiento que se había producido en Rusia entre los intelectuales y el pueblo. En *Shatov*, reflejó la misión universal de Rusia contra Occidente. «Estar con la tierra, estar con tu propia gente, significa creer que precisamente a través de esa gente llegará la salvación de toda la humanidad, y finalmente nacerá la idea en el mundo y con ella, un reino celestial». Al acabar *Los poseídos* en 1872, se dedicó a trabajar en el tema «de nuestra independencia nacional espiritual» en *Diario de un escritor*. Esta miscelánea de procesos, crímenes y modas populares fue el origen de su última y más importante novela.

Dostoievski creó *Los hermanos Karamazov* a partir de todos los pensamientos e impresiones de su vida: la prisión en Siberia, incontables historias nuevas, gruesos cuadernos de notas y, sobre todo, su grandioso plan para «La vida de un gran pecador». A comienzos de 1878, Katkov, su editor, le concedió un adelanto. Animado por Anna y acompañado de un joven filósofo que compartía su fe en la Iglesia, Dostoievski emprendió una ardua peregrinación que tenía pendiente desde hacía tiempo al monasterio de Optina Pustyn. El monasterio era famoso por la devoción y sabiduría de sus ancianos, sobre todo el carismático padre Ambrosio. Durante los dos días que pasó en Optina Pustyn, anotó todo lo que vio y todo lo que el padre Ambrosio le dijo, para utilizarlo en los capítulos de la novela. Las primeras entregas de *Los hermanos Karamazov* comenzaron a publicarse en la revista de Katkov, *El Mensajero Ruso*, en enero de 1879. El entusiasmo de los lectores crecía a cada episodio. En noviembre de 1880 había acabado el último capítulo. Dostoievski inició entonces unos ciclos de conferencias sobre sus trabajos, así como sobre Pushkin, Gogol y otros. Aunque no poseía la vena histriónica de Dickens, tenía un atractivo

solemne muy personal, siempre animado por la presencia de Anna. Finalmente, cuando se aproximaba a los sesenta, había conseguido pagar a todos sus acreedores y estaba ganando dinero con la venta de sus libros. Anna contribuía a la economía familiar vendiendo libros por correo.

La más larga de las novelas de Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, fue también la más explícita y elaborada en el tratamiento de la teología y del alma rusa. Dostoievski organiza violentas escenas entre los diversos personajes en busca de Dios, cada cual con sus dudas particulares. Al mismo tiempo, también explica por qué ninguna teología se adecuaba a las necesidades del hombre. Aliocha, como el príncipe Mischkin, «el hombre enteramente bueno» de *El idiota*, insiste a su hermano Iván: «Creo que cada cual debería amar la vida por encima de todo en el mundo». «¿Amar la vida más que lo que significa?», le pregunta Iván. «Sin duda —responde Aliocha—, amarla, dejando a un lado la lógica, como tú dices; la lógica debe dejarse a un lado, y sólo entonces alcanzaremos a comprender su significado».

Como apasionado cristiano ortodoxo oriental, Dostoievski continúa resistiendo las tentaciones del dogma. «Pero la grandeza de ello —señala el padre Zósima—, radica precisamente en el hecho de que es un misterio y que la efímera apariencia terrenal y la verdad eterna se conciben en él. Frente a la verdad terrena, la verdad eterna se ha consumado». Cuando el gran inquisidor reniega de Cristo por haber dejado al hombre la libertad de elegir entre el bien y el mal, la respuesta no está en la razón sino en el corazón, y en el sufrimiento por los pecados de los otros. En su cuaderno de notas, Dostoievski explicaba que «toda esa novela» era su respuesta a quienes le acusaban de mantener una fe en Dios ingenua y retrógrada. «Yo no creo en Dios como un tonto (un fanático). ¡Y ellos son los que pretendían enseñarme y reían a mis espaldas! Sus estúpidas naturalezas no podían ni imaginar una negación tan intensa como la que yo he vivido».

De este modo, Dostoievski transforma las frías abstracciones de la teología en esperanzas y conflictos humanos. Las vehementes «negaciones de Dios... en el gran inquisidor» demostraban que el propio Dostoievski se había planteado la cuestión. «Ni siquiera en Europa ha habido nunca expresiones ateas de tal intensidad. Por consiguiente, mi creencia en Cristo y en su credo no es como la de un niño, sino que mi hosanna se ha fraguado en el gran *horno de la duda*».

Dostoievski no sobrevivió mucho tiempo al espectacular éxito de *Los hermanos Karamazov*. Cuando el libro apareció por primera vez en enero de 1881, se vendieron 1500 ejemplares en unos cuantos días. A finales de ese mismo mes, tuvo una gravísima hemorragia pulmonar complicada con un ataque de epilepsia. Dostoievski venía padeciendo estos ataques desde la infancia, pero sólo se agudizaron con los años de trabajos forzados en Siberia, tras librarse del pelotón de ejecución. Desde aquellos días, los ataques se repetían una vez al mes aproximadamente y, en ocasiones, hasta dos veces por semana. El comienzo de un ataque, explicaba el mismo Dostoievski, era una sensación de éxtasis y resurrección, de haber nacido de

nuevo. Pero el terrible epílogo traía «la sensación de ser un criminal», culpable de algún crimen espantoso y desconocido. Thomas Mann decía que en todo esto podemos ver el «rostro profundo, criminal y santo de Dostoievski». Por ello, Mann se sentía «lleno de temor reverencial, de un temor profundo y místico que goza en el silencio, en presencia de la grandeza religiosa de los malditos, en presencia del genio de la enfermedad y de la enfermedad del genio, a la manera de los afligidos y los posesos, en quienes el santo y el criminal son uno».

En las grandes exequias públicas que se le hicieron, se le ensalzó como el paladín irremplazable de la santa Rusia. Turgueniev, con un ingenio que Dostoievski nunca tuvo, comentó que los popes en realidad estaban alabando al marqués de Sade ruso. Se dice que hubo que impedir que los estudiantes marchasen detrás del féretro de Dostoievski con grilletos como los que éste llevó en Siberia durante cuatro años, para conmemorar la muerte del hombre que una vez amó la libertad y fue castigado por ello.

El culto a Dostoievski, como el culto a Wagner, testimonia la victoria del arte sobre las ideas. Ambos habían hecho gala de un extraño chovinismo y habían defendido ideas impopulares en el liberal mundo occidental y, pese a ello, ambos gozaron en él de fama e influencia internacionales. Con ello, Dostoievski puso de manifiesto la ineficiencia de los «lacayos del pensamiento» ante las sagas del alma. Aunque pretendía llegar a todo el mundo, ha perdurado, como señala su biógrafo Abraham Yarmolinski, sobre todo como «un escritor para escritores», hallando la acogida más entusiasta entre los otros literatos. Que sus lectores sean cada vez más numerosos se debe también a lo que los demás escritores no acertaban a decir y a la intensidad de la pasión y el sufrimiento de sus personajes.

Los lectores occidentales, que habían quedado encantados con las complicaciones recordatorias de Proust y la filigrana de trivialidades cotidianas de Joyce, se verían desafiados por los misterios de los hombres y mujeres en busca de Dios de Dostoievski. Sus personajes mostraban su unicidad en su alma, en sus circunstancias particulares —amante, sacerdote, parricida, reformador, revolucionario— y en las infinitas posibilidades de elección entre el bien y el mal.

La fanática eslavofilia de Dostoievski recordaba al mundo occidental que bien podía haber aspectos de la vida imposibles de apreciar en la transparente corriente de la conciencia o en las turbias profundidades del inconsciente. De este modo, servía de contraste al yo europeo. Como ruso chovinista que era, había declarado la guerra a Occidente, cuyos símbolos eran la ciencia, la razón y el materialismo. Se opuso a la perversión del cristianismo por el autoritarismo de la Iglesia católica, a la desnaturalización de la abnegación por la obligación de compartir contenida en el socialismo, y a la proliferación de deseos resultante del capitalismo industrial.

Mientras los textos marxistas exhortaban a los trabajadores del mundo a «romper sus cadenas», Dostoievski expresaba la virtud del sufrimiento inmerecido. En *Los hermanos Karamazov*, cuando al final del libro Dimitri es declarado culpable de un

crimen que no ha cometido, declara su inocencia, pero añade: «Acepto la tortura de ser acusado y de mi vergüenza pública. Quiero sufrir, porque sufriendo me purificaré». Alimentando su castigo, Dimitri se niega a huir a Norteamérica. «¡Odio a esa Norteamérica del diablo!... Detesto a los norteamericanos. Podrán ser grandes técnicos y todo lo que se quiera, pero no son los míos. Quiero a mi patria, Alexei; aunque soy un bribón, quiero al Dios ruso. ¡No podré soportar aquella vida!». Aunque Dostoievski nunca consiguió que Occidente aceptara el sufrimiento, dio un encanto estrafalario a la experiencia de ese sufrimiento en sus novelas. De este modo, imprime a las luchas que se libran en nuestro interior una dimensión cósmica cargada de exotismo.

En su última aparición en público, con motivo de un festival en honor de Pushkin en Moscú, el 8 de junio de 1880, expuso la futura misión de Rusia. Si Rusia iba por detrás de Occidente en prosperidad, esto evitaba que el materialismo la distrajera en su preparación para su misión universal de unir a la humanidad en Cristo. Al oír estas palabras, sus admiradores prorrumpieron en exclamaciones de «¡Santo! ¡Profeta!». Aunque algunos cantaradas de la Revolución rusa de 1917 también le aclamaron como profeta, cuentan que al preguntarle a Lenin qué opinaba de Dostoievski, su respuesta fue: «¡No tengo tiempo para esas tonterías!».

El viaje al interior

Cuando Dante dio las gracias a Brunetto Latini por haberle enseñado «cómo el hombre se hace eterno» mediante la palabra escrita, hablaba en nombre de la tradición occidental. Del escritor que aspiraba a crear algo con una vida independiente ajena a él mismo. Pero el escritor que hacía la crónica del mundo que llevaba dentro de sí bien podía creer que era su vida la que marcaba los confines del mundo. Franz Kafka (1883-1924) dijo en repetidas ocasiones: «Yo me compongo de literatura y soy incapaz de ser otra cosa». Cuando murió de tuberculosis a los cuarenta y un años, el 3 de junio de 1924, en un sanatorio de las afueras de Viena, dejó unas notas a su amigo Max Brod dándole instrucciones de que destruyera todos sus manuscritos inéditos y no reeditara ninguna de las obras ya publicadas. Para entonces, Kafka sólo había publicado algunos fragmentos de lo que había producido su imaginación prodigiosa.

Si Brod hubiera obedecido las disposiciones de su amigo, Kafka difícilmente sería conocido en el mundo de las letras. Pero era muy propio de él dejar esas instrucciones a la única persona en el mundo que contaba con toda su confianza y de la que, por consiguiente, podía tener la seguridad (tal como había afirmado a Kafka de antemano) de que no iba a cumplirlas. Así pues, la obra de Kafka sobrevive rodeada del halo de duda de si realmente albergaba el propósito de que llegara hasta nosotros. La fama de Kafka dentro de las letras occidentales es por sí misma una broma, fruto de la fiel desobediencia de su mejor amigo.

Kafka creó todo un mundo nuevo de rica ambivalencia y seductora ambigüedad. Incluso cuando sólo tenía veintiún años, antes de que empezara a escribir en serio, ya parecía tener una idea bastante clara de los libros que deberían escribirse.

Creo que sólo deberíamos leer los libros que nos hieren y desgarran. Si el libro que estamos leyendo no nos despierta de un mazazo en la cabeza, ¿para qué lo estamos leyendo? ¿Para que nos haga felices, como dice usted? Dios bendito, precisamente seríamos felices si no tuviéramos libros, y los libros que nos hacen felices son los que nosotros mismos podríamos escribir si fuera preciso. Pero necesitamos libros que nos afecten como si de un desastre se tratara, que nos aflijan profundamente, como la muerte de alguien a quien amamos más que a nosotros mismos, como ser desterrados a los bosques, lejos de todos, como un suicidio. Un libro tiene que ser el hacha que parta el mar helado que llevamos dentro.

Kafka iba a concebir en su interior aventuras tan absorbentes como las alegres correrías parisienses de Gargantúa o las fantasías caballerescas de don Quijote. En su corta y sedentaria vida marcada por la tuberculosis, vivió siglos «dentro de mí mismo».

Nació en Praga, en 1883, en el seno de una familia judía, y allí fue a la escuela y a la universidad. También allí trabajó y sólo realizó cortos viajes durante los veranos al campo o a París, Suiza y Berlín, más una peregrinación de una semana que hizo acompañado de Brod a la Weimar natal de Goethe. Sus últimos ocho años transcurrieron entre hospitales y sanatorios.

La vida de Kafka estuvo rodeada de inhibiciones, de las que su padre, Hermann, se convirtió en desagradable símbolo. Hermann Kafka había ido a Praga procedente del campo, se casó con la hija de un rico fabricante de cerveza y se convirtió en un próspero comerciante de artículos de fantasía. Mientras ascendía en la escala social de la jerárquica comunidad judía, siempre mantuvo una viva conciencia de la importancia del estatus. Más tarde, Kafka explicaría en la *Carta al padre*, carta que nunca llegó a ser entregada, el origen de sus temores. Una noche cuando era niño no cesaba de lloriquear pidiendo agua, sin que las repetidas advertencias consiguieran hacerle callar. Su padre entró en la habitación, lo levantó de la cama, lo sacó a la terraza en camisa de dormir y cerró la puerta. «Desde entonces me mostré obediente, pero interiormente quedé herido... Seguía atormentándome aún la idea de que el hombre gigantesco, mi padre, la última instancia, podía venir a mi cama sin motivo y en la noche levantarme de la cama y sacarme a la terraza. Esto significaba que yo no era absolutamente nada para él». Su condescendiente madre no pudo reparar el daño, ni le sirvió de baluarte frente a la hostil incomprensión de Hermann ante la afición literaria de Franz.

La obsesión de Kafka por la relación padre-hijo le llevó en una ocasión a regalar a Hermann la *Autobiografía* de Benjamín Franklin, con la esperanza de que la descripción que Franklin hacía de la cordial relación con su padre, en las memorias que escribía para su hijo, le llevara a darse cuenta del problema. Pero su padre rechazó con sarcasmo el regalo, hallándolo una defensa poco convincente del vegetarianismo de Kafka.

Hasta la lengua que Franz hablaba y en la que escribiría era un instrumento de opresión. En Viena, los emperadores germanohablantes del imperio austrohúngaro veían en el checo un instrumento de deslealtad, separatismo y desorden, y exigían que la educación de las clases instruidas se realizara en alemán. En la época en que Franz era joven, la cuestión lingüística se debatía con violencia. Hermann Kafka se sentía más cómodo cuando hablaba en checo, lo que, en una Praga que se expresaba en esta lengua, era beneficioso para sus negocios. Pero Franz fue a escuelas donde se hablaba alemán, hizo la carrera de derecho en la universidad alemana de Praga y escribió en alemán. A pesar de ello, simpatizaba con el movimiento checo de independencia y alguna que otra vez asistió a mítines y a debates checos de carácter popular.

La principal realidad de su vida, opresora y enriquecedora a un tiempo, fue su condición de judío. La represión de los judíos, un *leitmotiv* de toda la historia europea, también había afectado a la familia Kafka. El abuelo de Franz, Jakob Kafka, había nacido en 1814 en una choza de una sola habitación de una aldea checa y era el segundo de nueve hijos. Fue «un gigante de genio áspero» del que se decía que podía levantar un saco de patatas con los dientes y que se ganaba la vida como carnicero *kosher*. De acuerdo con las leyes austrohúngaras, que intentaban limitar la población judía, únicamente el primogénito de cada familia judía podía obtener una licencia matrimonial. Y como Jakob tenía un hermanastro un año mayor que él, no podía casarse ni tener hijos legítimos. Después de la Revolución de 1848, los Habsburgo, tratando desesperadamente de poner freno a las crecientes exigencias de las nacionalidades en conflicto, intentaron ganarse como aliados a los buhoneros y prestamistas judíos. Para ello, otorgaron la plena ciudadanía a todos los judíos del imperio, lo que incluía el derecho a establecerse en las ciudades, a ejercer oficios y profesiones que hasta entonces les estaban vedados y a casarse libremente. A sus treinta y cuatro años, Jakob por fin podía casarse, cosa que hizo inmediatamente con la hija de su vecino.

El padre de Franz, Hermann, era de la primera generación de judíos «liberados». Al igual que otras muchas, la familia de Franz aprovechó la oportunidad de convertirse en «judíos no judíos, ciudadanos austríacos de la fe mosaica». «En el fondo, la fe que tutelaba tu vida —escribió Franz en su *Carta al padre*—, estribaba en dar por verdaderas, de modo incondicional, las opiniones de una determinada clase social judía. Vale decir que de hecho te dabas crédito a ti mismo, ya que tales opiniones formaban parte de ti. En ello restaba todavía bastante judaísmo, pero ya era muy pobre para transmitirlo a un hijo. Se disolvía en la totalidad cuando lo transmitías. Se trataba en gran parte de impresiones juveniles incomunicables y en parte de miedo a tu persona». La «religión» de Franz permaneció vacilante y evasiva, pero su identidad judía jamás fue puesta en duda. Sin embargo, su aburrimiento en la sinagoga, el alboroto de la Pascua *Seder* y la charada del *Bar mitzvah* le llevaron a pensar que «abandonar la fe» bien pudiera ser «la decisión más piadosa». Ahora que los judíos ya no vivían encerrados en su gueto, su judaísmo le separaba como un

muro invisible.

Este sentimiento judío de ser diferente resultaba aún más desconcertante al no estar estrechamente unido a un dogma o ritual y consistir únicamente en ser considerado por el mundo y por uno mismo irremediabilmente distinto. Su vestigio, esa sensación de diferencia, de vivir dentro de una comunidad mayor sin pertenecer enteramente a ella y sin llegar a comprender por qué, iba a permitir a Kafka convertirse en el profeta y el portavoz autorizado del sentimiento de «alienación» del hombre moderno. La vida de Kafka es la historia de cómo estas y otras fuerzas le hicieron retroceder hacia el interior de sí mismo, convirtiéndole en un pionero en la selva que se disponía a explorar y recrear con la palabra.

La capacidad de Kafka para expresar la perplejidad del hombre del siglo xx se vio reforzada por la rutina burocrática de su propio empleo y por su observación de la tecnología industrial que sólo alcanzaba a comprender en parte y que no podía controlar. No era un habitante de la *rive gauche*, sino que se ganaba la vida según las pautas imperantes en la nueva burocracia industrial. Tras licenciarse en derecho en la universidad y cumplir su periodo de prácticas en la administración pública, consiguió un empleo, gracias a la influencia de su tío, en la filial en Praga de una compañía de seguros italiana. Agobiado por el exiguo salario que recibía por nueve horas diarias de trabajo, seis días a la semana, soñaba con «estar sentado algún día en oficinas de países lejanos donde pueda ver desde la ventana campos de caña de azúcar o cementerios musulmanes».

Cuando no había transcurrido un año, el padre de un compañero de estudios le consiguió un empleo en la Compañía de Seguros de los Trabajadores para el Reino de Bohemia. Esta compañía, mitad privada, mitad pública, se había establecido en Praga a instancias de Bismarck, a fin de ofrecer a los trabajadores checos el derecho a un seguro de accidentes laborales. Afortunadamente, era un empleo de «un sólo turno» de ocho de la mañana a dos de la tarde, seis días a la semana, e iba a ser el único trabajo asalariado de Kafka durante el resto de su vida. Los trabajadores no conseguían ejercer sus derechos y «la compañía parecía poco más que un cadáver, cuyo único signo de vida era su creciente déficit», pero pronto la situación cambió con la llegada de un nuevo director dispuesto a resistirse a las violentas protestas de los empresarios. Según sus superiores, a los veinticinco años, Kafka mostraba un «extraordinario talento administrativo» cuando se trataba de cumplimentar los formularios para los trabajadores heridos, redactar declaraciones normativas sobre el seguro obligatorio y elaborar folletos para informar a los trabajadores de sus derechos.

La compañía le encargó inspeccionar las fábricas cercanas a Praga en el complejo industrial en pleno desarrollo del norte de Bohemia, para evaluar y prevenir los riesgos laborales. Allí pudo ver por sí mismo los costes de la nueva industria, en dedos amputados y brazos y piernas lisiados. Quedó impresionado y descorazonado a la vez por la «modestia» de los hombres. «Vienen a suplicarnos. En lugar de asaltar la

empresa y reducirla a escombros, vienen a nosotros y suplican». Esta búsqueda desesperanzada de justicia es la que iba a vislumbrarse en *El proceso*, mientras que *El castillo* tendría sus raíces en la experiencia personal de Kafka. «Emocionarse con el relato del juicio de Marie Abraham, de veintitrés años de edad, que, acuciada por el hambre y la necesidad, estranguló a su hijo de nueve meses con el lazo que utilizaba de liga y que hubo de desatarse para cumplir su propósito. Una historia verdaderamente simbólica».

En la compañía de seguros se encargaba de clasificar los oficios según su grado de peligrosidad y de buscar modos de prevenir los accidentes. Aparentemente, nunca se vio a sí mismo como un burócrata de primera, pese a la elevada opinión que sus superiores tenían de él. Éstos, aun observando una cierta ingenuidad, admiraban su regularidad, su sentido de la obligación y su amabilidad. Kafka iba camino de labrarse una respetable carrera.

Pero, en 1912, en el momento crucial de su vida, tuvo lugar su nuevo nacimiento como hombre de letras. «Quién podría confirmarme la verdad o la probabilidad de esta explicación —escribía en su diario en marzo—, que sólo a causa de mi vocación literaria no me interesa ninguna otra cosa, y por lo tanto soy insensible». Este destino, explicaba para sí, estaba determinado por «mi talento para retratar la vida de ensueño que llevo en mi interior... mi vida ha menguado tremendamente, y no dejará de menguar».

No sabemos con exactitud la causa de este descubrimiento sobre sí mismo. Uno de los factores pudo ser su peregrinación veraniega con Brod a Weimar, en pos de las huellas de Goethe y Schiller. Aprovechando las vacaciones suplementarias de que disfrutaba debido a «una afección nerviosa de tipo patológico que se manifestaba en molestias digestivas y trastornos del sueño casi continuos», se sometió a una cura de tres semanas en Justus Jungborn (La fuente de juventud del justo), un balneario al aire libre en las montañas Harz, donde se practicaban el nudismo, el vegetarianismo y el misticismo oriental. Con el lema «luz, aire, barro y agua», el establecimiento estaba especializado en «verduras sin cocer e ideas crudas». Los huéspedes paseaban desnudos por los «parques de sol y aire», pero Kafka se negó a ello, por lo que le conocían como «el hombre del bañador». Fuera de allí, vestían ropas y sandalias de «reforma», diseñadas por el propietario, quien también daba charlas sobre «Naturaleza y cristianismo». La dieta vegetariana de Jungborn que Kafka siguió años más tarde se basaba fundamentalmente en «los frutos secos, los cuales han de ser reconocidos como el ingrediente fundamental de la alimentación humana». En cada habitación había una biblia y, por primera vez, trató de leer el Nuevo y el Antiguo Testamento. Desgraciadamente, el nudismo y el vegetarianismo no fueron una medicina suficientemente eficaz para el mal que padecía su cuerpo.

Kafka descubrió su faceta de escritor a los veintinueve años, como recordaba en las anotaciones de su diario de septiembre de 1912:

Escribí este relato, «La condena», de un tirón, durante la noche del 22 al 23, desde las diez de la noche hasta las seis de la mañana. Casi no podía mover las piernas debajo del escritorio, tanto se me habían acalambrado. La terrible tensión y la alegría, a medida que el relato se desarrollaba ante mí, como quien avanza sobre la faz del agua... Cómo todo puede decirse; cómo para todo, aún las ocurrencias más extrañas, hay preparada una gran hoguera, donde perecen y renacen... Sólo así puede escribirse, sólo con esta coherencia, con esta apertura total del cuerpo y del alma.

«La condena», una parábola de la vida de Kafka, cuenta la extraña historia de un hijo que decide casarse y se dispone a comunicar la noticia a un viejo amigo que vive en Rusia. Va donde su anciano padre a preguntarle si debe enviar la carta. El padre, inexplicablemente enfadado, acusa a su hijo de engañarle. «No tienes ningún amigo en San Petersburgo. Siempre has sido un bromista y también conmigo has querido bromear. ¿Cómo podrías realmente tener un amigo allí? No puedo creerlo». Disgustado por el «engaño» de su hijo, el padre sufre un desmayo y el hijo lo acuesta con cuidado. Entonces, el padre confiesa que él mismo ha estado escribiendo a ese amigo, que «sabe todo lo que ocurre cien veces mejor que tú; con la mano izquierda rompe tus cartas, sin leerlas, mientras con la derecha abre las mías». Tras otra conversación llena de reproches, el padre concluye: «Es cierto que eras un niño inocente, pero mucho más cierto es que también fuiste un ser diabólico. Y, por lo tanto, escúchame: ahora te condeno a morir ahogado». Al oír estas palabras, el hijo se precipita fuera de la casa, salta por encima de la barandilla que corre al borde de la ribera y se lanza al agua para morir ahogado. «Queridos padres —exclama el hijo en el momento de saltar—, a pesar de todo, siempre os he amado».

En los meses siguientes, Kafka comenzó a escribir *América*. Luego, su obra más conocida, *La metamorfosis*, de la que dijo que era «una historia extremadamente repulsiva». Gregor Samsa, un vulgar viajante de comercio que vive con su padre, su madre y su hermana, se despierta un día transformado en un insecto gigantesco. Al principio, en su «habitación humana normal», trata de ignorar su transformación, pero su familia no consigue hacerlo. Como Gregor no puede contribuir al sostenimiento de la familia, no les queda otro remedio que admitir huéspedes. Sus familiares intentan mantenerle encerrado en su habitación, pero no lo logran, ni tampoco le alimentan correctamente. Los huéspedes, horrorizados, se marchan. Con gran alivio de la familia, Gregor el insecto muere. Para entonces, su hermana «se había convertido en una guapa jovencita con una buena figura... pronto sería hora de buscarle un buen marido».

Kafka había comenzado su incesante exploración de la selva interior, animado y estorbado a la vez por sus amores frustrados. En la *Carta al padre* culpaba a Hermann de no haberle preparado para una buena vida: «casarse, constituir una familia, admitir todos los hijos que lleguen, sostenerlos en la vida tan incierta e incluso guiarlos un poco». En agosto de 1912, conoció en casa de Max Brod a una pariente lejana de éste, Felice Bauer, que tenía veinticuatro años y había acudido desde Berlín para unos asuntos de su empresa. Kafka se sintió muy atraído por ella, pero a la mañana siguiente ya le preocupaba que ella le hubiera distraído de la

revisión de *América* con alguna «estupidez». En junio de 1914, anunciaron su compromiso, pero, pocos meses después, lo rompieron bruscamente, mientras Kafka se decía a sí mismo como explicación que la causa era que «se sentía encadenado por invisibles cadenas a una literatura invisible».

Y ahora, se sentía tranquilizado ante la «sensación de que mi monótona, vacía y loca vida de soltero tenía alguna justificación. De nuevo, puedo volver a mantener una conversación conmigo mismo, sin quedarme mirando al más completo vacío». Su salud ya era lo bastante débil como para que le declararan «físicamente incapacitado para el servicio militar», por lo que no fue llamado a filas para combatir en el ejército austrohúngaro en la primera guerra mundial. En marzo de 1917, se comprometió de nuevo con Felice. Pero una mañana de aquel verano Kafka empezó a escupir sangre, revelándose la «enfermedad que al fin había sido persuadida a manifestarse después de [cinco años de] jaquecas e insomnios». El doctor le tranquilizó con una explicación realmente kafkiana: «Todos los habitantes de las ciudades son, de alguna forma, tuberculosos, una inflamación en el vértice de los pulmones (esto no es más que una figura retórica, como decir lechón cuando uno se refiere a un cerdo grande y gordo) no es tan terrible; unas cuantas inyecciones de tuberculina resolverán el problema». Pero Kafka nunca se recuperó.

Durante el resto de su vida, tendría que estar frecuentemente de baja por enfermedad, probando un sanatorio tras otro, como describía Thomas Mann en *La montaña mágica*. En 1922, la tuberculosis le forzó finalmente a jubilarse y a dejar su trabajo en la compañía de seguros a los treinta y nueve años. Esto le daba una nueva razón para romper su compromiso con Felice. Kafka se alegró también de su «milagrosa» liberación de la rutina diaria de la oficina, mientras explicaba su enfermedad achacándola a una conspiración interna:

Lo que sucedió fue que el cerebro no pudo soportar por más tiempo la carga de preocupaciones y sufrimientos que se amontonaban sobre él. Dijo: «Me rindo; pero si hubiera alguien interesado en el mantenimiento de todo, entonces, debe aligerarme de una parte de la carga y las cosas seguirán funcionando por un tiempo». Luego, el pulmón habló más fuerte, aunque, de todos modos, seguramente no tenía mucho que perder. Estas discusiones entre el cerebro y el pulmón, que se produjeron sin mi conocimiento, pueden haber sido terribles.

Naturalmente, su padre estaba en esta conspiración. «Si en mis primeros años, mi padre acostumbraba a formular amenazas violentas aunque pueriles, diciendo: te destrozaré como a un gusano —en realidad, nunca me puso la mano encima—, ahora la amenaza se está cumpliendo sin necesidad de que él intervenga. El mundo, del que F[elice] es su representante, y mi ego están destrozando mi cuerpo en un conflicto sin solución».

La indisposición de su cuerpo exterior llegó a parecerle una simple molestia. Y su enfermedad, como su condición de judío, le obligó a replegarse en sí mismo. Nada parece indicar que la tuberculosis interrumpiera de forma decisiva su escritura o atrofiara su portentosa imaginación. Pero ¿habría escrito lo que escribió si hubiera

tenido una salud vigorosa y esperara vivir muchos años? Su tuberculosis le evitó la necesidad de tener que elegir entre «vivir la vida y ganarme la vida».

Kafka explicó repetidas veces que el mundo interior y el exterior discurrían por caminos distintos. El 12 de enero de 1922, cuando empezaba a escribir *El castillo*, reflexionaba en su diario sobre las consecuencias:

Primera: agotamiento, imposibilidad de dormir, imposibilidad de estar despierto, imposibilidad de vivir, o más exactamente, de soportar el curso de la vida. Los relojes no andan de acuerdo; el interior corre de una manera diabólica, o demoníaca, o en todo caso inhumana, el exterior prosigue trastabillando su marcha habitual. Qué otra cosa puede suceder, sino que esos dos mundos diferentes se separen; y se separan, o por lo menos chocan entre sí de un modo horrible. La locura de la marcha interna puede tener varios motivos; el más visible es la introspección, que no deja en reposo ninguna idea, las persigue hasta la superficie, sólo para convertirse a su vez en idea y ser perseguida por una nueva introspección.

Segunda: esta persecución me desvía de la humanidad. La soledad, que en gran parte hasta ahora me fue impuesta, y en parte también buscada por mí —pero ¿acaso esto no era también una imposición?— está perdiendo ya toda ambigüedad y llega a su máximo. ¿Hacia dónde tiende? Lo más probable es que tienda a la locura; en ese sentido no puedo decir otra cosa, la persecución se desarrolla dentro de mí y me destroza. O tal vez pueda —¿puedo?—, aun cuando sólo sea una mínima parte, hacer pie, y dejarme arrastrar por la persecución... puedo sustituirla por la metáfora de un asalto desde arriba, también dirigido a mí.

No es sorprendente que el producto literario de Kafka, no de nuestro mundo terrenal, fuera tan idiosincrásico, rudimentario y críptico en la forma como en el contenido. El mundo interior no puede ordenarse con tanta facilidad como los niveles de Dante para la vida después de la muerte del cristianismo o las leyes de la caballería de Cervantes. Kafka no acabó ninguna de sus novelas largas. Fue prolífico en relatos cortos, aforismos y parábolas, todos ellos incursiones al interior desconocido. La relación de sus obras constituye una mezcla extravagante, que aborda todo lo que existe o lo que no existe, sin un orden perceptible.

Nos provoca hasta con su misma definición de parábola:

Muchos se quejan de que las palabras del sabio son siempre pura parábola y que carecen de utilidad para la vida diaria, que es la única vida que tenemos... Todas estas parábolas se proponen explicar en realidad que lo incomprendible es incomprendible, y eso ya lo sabemos. Pero las preocupaciones a las que nos enfrentamos cada día, eso es otra cuestión.

Sobre esto, un hombre dijo una vez: ¿por qué tanta reluctancia? Si sólo siguierais lo que dicen las parábolas, vosotros mismos os convertiríais en parábolas y con ello quedaríais libres de todas vuestras preocupaciones cotidianas.

Otro dijo: apuesto a que eso es una parábola.

El primero respondió: ganaste.

El segundo dijo: pero, por desgracia, sólo hablando en parábola.

El primero dijo: no, en la realidad: hablando en parábola has perdido.

Lo que nos atrae de Kafka no es la alegoría, sino el simbolismo. Y como insiste Max Brod, su alma gemela, la diferencia es enorme. La alegoría sólo hace que una cosa represente algo. Pero en un símbolo, la cosa y ese algo están unidos de alguna manera, como el cristianismo y la cruz. En una alegoría, el realismo es superfluo, pero no así en un símbolo donde la cosa y lo que representa se unen. Cada detalle real viene a enriquecer la vida simbolizada. La fragilidad del caparazón de un insecto, el

gañido de un perro, el vacío de la madriguera, todo enriquece el mundo real.

Kafka impregna de esta concreción y este misterio simbólicos todo lo que toca. Para comprobarlo, nos sirve cualquiera de sus historias. En «La madriguera» (1923), una de las dos últimas historias que escribió, un animal excava ayudándose con las patas y la cabeza para construirse una vivienda subterránea. Para sentirse aún más a resguardo de sus enemigos, el animal entra en la madriguera y hace un agujero dentro del agujero. Escondido en ese laberinto de túneles insustanciales, trata de hallar la seguridad. Una vez construida la madriguera, el animal sale a la superficie y se siente repentinamente libre:

Y, sin embargo, no soy realmente libre. Ya no estoy limitado por estrechos pasadizos, sino que cazo en campo abierto, y siento despertar en mi cuerpo nuevas facultades para las que no había cabida, por así decir, en la madriguera, ni siquiera en la torre del castillo, aunque fuera diez veces más grande. También la comida es mejor aquí... Y así, puedo pasarme la vida totalmente libre de cuidados y en completo deleite o mejor dicho, podría, y sin embargo no puedo. Mi madriguera está demasiado presente en mis pensamientos. Huyo de la entrada a toda prisa, pero pronto estoy nuevamente de vuelta. Busco fuera un buen escondite y vigilo la entrada de mi casa, esta vez desde fuera, durante días enteros. Quizá lo encontréis ridículo; pero a mí me produce un placer infinito y me tranquiliza.

Cuando alguien se interesa por la madriguera, el animal replica: «La construí para mí y no para las visitas». ¿Quizá como las obras de Kafka? ¿Acaso la madriguera era el laberinto de Kafka dentro del laberinto de sí mismo?

Sus tres novelas largas —*América*, *El proceso* y *El castillo*—, obras que debemos a la negativa de Max Brod a obedecer las últimas instrucciones de Kafka, ponen al descubierto la riqueza y la pobreza de ese mundo íntimo. Por supuesto, Kafka nunca había estado en Norteamérica, pero su primera novela (1912) fue un relato picaresco de las aventuras de un chico pobre de dieciséis años al que envían a Norteamérica para eludir las consecuencias de haber seducido a una criada. Kafka manifestó su propósito de escribir «una novela de Dickens», con toda «la profusión e ingenuidad de su insuperable poder». En una mezcla de cuento de hadas y caricatura de Disney, la novela narra cómo Karl Rossmann es rescatado por un tío suyo, emigrante alemán que ha llegado a senador, es hostigado por unos vagabundos desalmados y burlado por la hija de un millonario neoyorquino; también sus tribulaciones como ascensorista en un hotel y las desgracias de toda índole que le ocurren al atravesar el continente. A pesar de todos estos problemas, el joven Karl concluye su viaje en medio de una explosión de optimismo en el gran Teatro Integral de Oklahoma. «¡Y llama sólo hoy, sólo una vez! ¡El que ahora pierda la oportunidad, la perderá para siempre! ¡El que piensa en su futuro es de los nuestros! ¡Todos serán bienvenidos! ¡El que quiera hacerse artista, preséntese! ¡Este es el Teatro que está en condiciones de emplear a cualquiera! ¡Cada cual tendrá su puesto!». Al principio, Karl se siente exultante y disfruta tocando la trompeta. Luego, se siente frustrado cuando tiene que decir su profesión, porque pensaba que le iban a contratar de actor. Por supuesto, el padre tirano reaparece en algunas escenas de culpabilidad inexplicada y castigos

inmerecidos, aunque en realidad permanece en Europa. Kafka pensó primero titular el libro «El hombre que desapareció». Estaba tan encantado con él que solía entretenerse leyendo pasajes en voz alta.

Las dos novelas que dieron la fama a Kafka, *El proceso* y *El castillo*, llevaron a W. H. Auden a describirle como «el autor que más cerca está de mantener con nuestra época el mismo tipo de relación que Dante, Shakespeare y Goethe mantuvieron con las suyas». Ambas novelas, una casi al comienzo de su carrera y la otra casi al final, fueron incursiones en la Norteamérica interior.

El proceso, escrito en 1914 cuando Kafka tenía treinta y un años, se convirtió en una parábola de la vida bajo la dominación nazi para Sartre, Camus y otros autores franceses. Con la llegada al poder de Stalin y sus sucesores en la Unión Soviética y la revolución cultural de China, el libro quedó rodeado de un halo de profecía. Pero cuando Kafka escribió el libro, todos estos horrores gargantuescos de la historia moderna pertenecían al futuro.

«Alguien debía haber calumniado a Josef K. —comienza *El proceso*—, pues sin que éste hubiera hecho nada malo fue arrestado una mañana. La cocinera de la señora Grubach, su patrona, que todos los días le llevaba a las ocho el desayuno, no se presentó en la habitación de K. aquella mañana. Nunca había ocurrido tal cosa». Sin saber qué crimen ha cometido, si es que ha cometido alguno, el protagonista es perseguido por los investigadores e interrogado una y otra vez. Tiene dificultades para dar con el tribunal, ha de sufrir tortuosos tecnicismos legales y es golpeado repetidamente por un funcionario del tribunal que únicamente le dice: «Me emplean para pegar a la gente, así que pego». Su respetable vida de soltero de clase media le es presentada como una especie de delito. Pero desde el momento que Josef K. se niega a admitir su culpabilidad, debe «morir como un perro».

Otra desagradable obra sobre este mismo tema polivalente, escrita también durante los primeros meses de la primera guerra mundial, es «La colonia penitenciaria». Un oficial de la antigua comandancia ha conservado un extraño instrumento de tortura para arrancar confesiones. Se coloca al acusado en esta máquina que con un grupo de agujas graba en su piel la naturaleza de su delito. Así éste puede leer el crimen que ha cometido y confesar en un arrebato final de sinceridad. Cuando aparece el explorador, están a punto de poner a un prisionero en la máquina por un delito de desobediencia por no haber saludado oficialmente. Ante la protesta del explorador, el oficial libera al prisionero y, para demostrar su fe en la máquina y como acto de «redención», se mete él mismo en la máquina. La máquina destruye al oficial sin que éste dé muestras de arrepentimiento y, a continuación, se autodestruye.

Estos motivos que se repiten en muchos de los relatos cortos de Kafka —la culpabilidad sin causa y el castigo desproporcionado— se nos muestran en la *Carta al padre* (1919), carta que nunca llegó a ser entregada y que contiene abundantes revelaciones de carácter autobiográfico. «Mis escritos se dirigían a ti —confiesa a su

padre—, en ellos estaban las quejas que no podía hacerte directamente, apoyándome en tu pecho. Era una despedida de ti, expresamente dilatada». Aunque parezca irónico, todos estamos en deuda con el brutal padre que empujó a Kafka a explorar la selva interior.

Las palabras de Kafka son tan crípticas que resulta difícil seguir el desarrollo de su pensamiento. Cuando comenzó su última obra larga, *El castillo* (1922), acababa de vivir una década de asombrosa fertilidad. Sin la preocupación por la culpabilidad y aún menos realista que *El proceso*, *El castillo* presenta por una vez a un protagonista que no es una simple víctima o culpable de algún crimen desconocido. Es sencillamente un personaje que apunta alto y sufre las consecuencias. Cuando llega a una aldea que hay en el valle a los pies del castillo, debe recibir la autorización del castillo para pernoctar o para seguir viaje. «K.» miente y sostiene que es un agrimensor llamado por el conde. La posada intenta en vano comunicarse con el castillo. Siempre que K. parece haber logrado comunicar, queda desconcertado por la respuesta.

Y entonces, en la choza de la izquierda, abrióse una ventana diminuta... Luego el hombre se acercó a la ventana y, no sin amabilidad, pero dando a entender, sin embargo, que le interesaba que en la calle de delante de su casa las cosas estuviesen en su debido orden, preguntó: «¿A quién esperaréis?». «Un trineo que me lleve», dijo K. «Por aquí no pasa ningún trineo —dijo el hombre—, por aquí no hay tránsito». «Pero si es la calle que lleva al castillo», objetó K. «No obstante, no obstante —dijo el hombre con cierta implacabilidad—, por aquí no hay tránsito.»^[*]

Con todo, K. No logra sentirse a gusto en la posada ni disipar las sospechas de la aldea, donde tiene situada su base.

Max Brod, la primera persona a la que Kafka leyó el comienzo de *El Castillo*, lo interpretó como la historia del Fausto o el don Quijote que hay en cada uno de nosotros, «un libro en el que cada uno de nosotros reconoce su propia experiencia... el protagonista de Kafka, a quien de un modo autobiográfico llama simplemente K., va sólo por la vida. Es el elemento de soledad que llevamos dentro de nosotros y que esta novela presenta acrecentado y con aterradora claridad». En *El castillo* no aparece la palabras «judío». «Y sin embargo, Kafka, directamente desde su alma judía, ha dicho más sobre la situación actual de toda la nación judía en *El castillo*, que lo que puede leerse en un centenar de tratados». Se diría que Kafka estuviera admitiendo que los recursos interiores no son suficientes. Pero el intento de proyectarse hacia fuera y hacia arriba no aporta ninguna respuesta, o tan sólo una que no alcanzamos a entender. Y ¿de quién? ¿Es acaso un error humillante por nuestra parte tratar de llegar al Castillo?

¿Dónde encaja Kafka, el artista creador? La última historia que logró acabar con la intención de publicarla en alguna revista fue «Josefina la cantora; o el pueblo de los ratones» (1923). En el pueblo de los ratones, Josefina es la mejor cantante que haya habido jamás. Pero, dolida ante la negativa de sus conciudadanos los ratones a eximirla de sus deberes cotidianos de ciudadana, se niega a volver a cantar. Al final,

opta por esconderse con la esperanza de que la busquen y le supliquen que vuelva a cantar. «Ahora bien, es evidente que Josefina no pretende lo que dice pretender... en realidad lo que ella pretende es simplemente un reconocimiento público, franco, permanente y superior a todo lo conocido hasta ahora, de su arte. Pero aunque casi todo lo demás parece a su alcance, este reconocimiento la elude persistentemente» y fracasa su arrogante requerimiento de que, a cambio de la ofrenda de su arte, se le concedan la fama y la inmortalidad. «¿Era, después de todo, su chillido notoriamente más fuerte y más vivo que lo que será en el recuerdo? ¿Era acaso en vida de Josefina algo más que un mero recuerdo?». En la larga historia del pueblo de los ratones, Josefina no está destinada a ser redimida por la fama, sino todo lo contrario. «Se alejará jubilosamente, en medio de la multitud innumerable de los héroes de nuestro pueblo, para entrar, muy pronto, como todos sus hermanos... en la exaltada redención de la historia». «Se oculta y no canta; pero el pueblo, tranquilo, sin decepción visible, señorial, una masa en perfecto equilibrio, constituida de tal modo que, aunque las apariencias lo nieguen, sólo puede dar y nunca recibir, ni siquiera de Josefina; ese pueblo sigue su camino».

Max Brod, que conocía a Kafka mejor que nadie, vio en Josefina, la ratona cantante, una parábola kafkiana del mundo literario judío, y quizá la explicación de por qué deseaba que sus obras fueran destruidas. Un artista se engaña si piensa que sólo él es el escogido. Si hay «redención» para el artista o el escritor, éste no la hallará en su trabajo, sino cuando comprenda que, al igual que Josefina, cada artista no es más que «unpequeño episodio en la eterna historia de nuestro pueblo, y nuestro pueblo superará su pérdida».

Por último, con modesto ingenio, Kafka expresa sus dudas en cuanto a la condición de excelso de cualquier artista. Quizá el artista no es más que un consumado bromista especialmente dotado. Puede que no haga su trabajo mejor que los demás, sino que lo haga más conscientemente, como lo observó Kafka en el pueblo de los ratones:

Cascar una nuez no es realmente un arte, y en consecuencia nadie se atrevería a congregarse un auditorio para entretenerle cascando nueces. Pero si lo hace y logra su propósito, entonces ya no se trata meramente de cascar nueces. O tal vez se trate meramente de cascar nueces, pero entonces descubrimos que nos hemos despreocupado totalmente de dicho arte porque lo dominábamos demasiado, y este nuevo cascador de nueces nos muestra por primera vez la esencia real del arte, al punto que podría convenirle, para un mayor efecto, ser un poco menos hábil en cascar nueces que la mayoría de nosotros.

El encanto que persiste de la selva interior de Kafka es, precisamente, la ambigüedad. Algunos lo situarían en la tradición de la tragedia griega, otros, quienes le ven como un genio surrealista, se quejan de que los traductores no han logrado transmitir su humor. La clásica fotografía de Kafka parece ser la de un hombre que nunca se reía. Pero quienes le conocieron cuentan que cuando leía sus historias a los amigos estallaba en una risa incontenible. Kafka se deleitaba con lo absurdo y hace que nosotros nos deleitemos. «Es injusto —advierte—, reírse del protagonista que yace en

el escenario herido de muerte y entona un aria. Nosotros yacemos caídos en el suelo y cantamos durante años».

El jardín de la memoria involuntaria

El descubrimiento del yo como recurso artístico permitió al escritor interiorizar el tiempo, convirtiendo su vida íntima en un microcosmos de misterio, en un laboratorio personal desde donde reconquistar enormes extensiones. El espacio había podido ser manejado; se le había dominado en edificios, en cuadros, en palabras. Pero el tiempo, esa dimensión esquiva, desafiaba a los creadores modernos a ejercitar su ingenio. Y en su empeño, éstos iban a sacar a la luz recursos insospechados del yo. Ahora, en lugar de quejarnos con Wyndham Lewis de la «enfermiza conciencia del tiempo» del hombre moderno, podemos maravillarnos con lo que el hombre ha hecho de su más antiguo enemigo.

Marcel Proust (1871-1922) eligió para su obra «esa sustancia invisible llamada tiempo». En los ocho volúmenes que recogieron sus catorce años de trabajo, creó una nueva forma de conquistar la transitoriedad y evanescencia del tiempo. De una forma providencial, sus cualidades y sus dolencias le capacitaban para mostrar lo que podía resultar del encuentro del yo íntimo con el tiempo.

Nació en Auteuil, un suburbio de París, y heredó de su padre, un distinguido médico, profesor de higiene y eminente funcionario del gobierno, una firme posición social. Adrien Proust provenía de una antigua familia católica de Illiers, cerca de Chartres. La madre de Proust pertenecía a una adinerada familia judía, y él siempre mantuvo vivo el recuerdo de sus antepasados judíos yendo todos los años al cementerio a depositar un guijarro en la tumba de sus ancestros. Las dificultades que vivió Jeanne Weil Proust en el embarazo de Marcel, durante la Comuna y el sitio de París, marcaron el comienzo del vínculo maternal que definiría la vida y la obra de Proust. Para alguien que veía el arte como una liberación hacia la eternidad, estuvo extrañamente obsesionado por sus raíces y por los lazos con su madre y su abuela materna. En su infancia pasaba las vacaciones con su abuela en un balneario de Normandía. El sentimiento dividido de su herencia francojudía se veía reforzado, antes incluso de comenzar su gran obra, a raíz del vergonzoso caso Dreyfus, que sacó a la superficie las peores pasiones antisemitas de la sociedad francesa. El mismo Proust llegó a recoger peticiones en favor de Dreyfus, injustamente acusado, pidiendo su vuelta de la isla del Diablo.

Su educación fue bastante convencional. Primero, de 1882 a 1889, estudió en el selecto Lycée Condorcet, donde conoció a los que serían sus amigos de toda la vida. Proust recordaba haber leído allí *Las mil y una noches*, los clásicos modernos franceses y traducciones de Dickens, Hardy, Stevenson y George Eliot. Ya entonces era conocido por su encanto personal y su inteligencia precoz, y deslumbraba a sus compañeros de clase con sus observaciones sobre el milagroso «efecto de las ideas asociadas». Sorprendentemente, le gustó el año que pasó haciendo el servicio militar obligatorio en Orleans, en 1889-1890. Quizá no le hubiera gustado tanto de haber tenido que cumplir los cinco años acostumbrados. Pero, legalmente, gozaba del

privilegio de servir únicamente un año por haber obtenido el bachillerato y porque sus padres podían pagar los mil quinientos francos del uniforme y la manutención. Apenas se licenció, entró en vigor un servicio militar obligatorio de tres años.

Por la misma época, cuando contaba veinte años, respondió a un cuestionario de forma reveladora:

¿Su característica más destacada? Un ardiente deseo de ser amado, o, para ser más preciso, de ser acariciado y mimado, más que de ser admirado.

¿Cualidad que más le agrada en el hombre? El encanto femenino.

¿Cualidad que más le agrada en la mujer? Una virtud masculina, y la sinceridad en la amistad.

¿Qué es lo que más valora en sus amigos? La ternura, siempre que posean un atractivo físico que haga que esa ternura merezca la pena.

¿Cuál es su principal defecto? Falta de comprensión, voluntad débil...

¿Cuál es su ocupación favorita? Amar...

¿Cuál es su héroe de ficción favorito? Hamlet...

¿Cuáles son sus nombres favoritos? Sólo tengo uno a la vez.

¿Qué es lo que más le desagrada? Mis peores cualidades...

¿Qué hecho de armas admira más? Mi alistamiento como voluntario...

Tras el año de servicio militar, asistió a la *École des Sciences Politiques*, donde se licenció en derecho (1893) y más tarde en literatura (1895). Allí recibió el influjo de las ideas filosóficas de Henri Bergson (su primo político), quien también estaba obsesionado por el tiempo, y frecuentaba los salones adornados con títulos nobiliarios de rancio abolengo. Publicó sus primeros relatos, ensayos y críticas en una pequeña revista de vida efímera, *Le Banquet*, que estaba financiada por las familias acomodadas de sus compañeros del Condorcet. Sus amigos de la revista opinaban que «le preocupaba más conseguir entrar en algunos salones de la nobleza que dedicarse a la literatura». La fortuna de su familia hizo que no necesitara un empleo fijo. Aprovechó su título de derecho para trabajar durante un corto tiempo con un notario, luego trabajó como voluntario en la *Bibliothèque Mazarine* y comenzó una novela autobiográfica, *Jean Santeuil*.

En 1899 abandonó repentinamente la autobiografía debido a su nueva afición por la «religión de la belleza» de John Ruskin. Al principio, no parecía más que una locura simpática pero, aunque le duró poco tiempo, pasó a ser uno de sus polos de atención, además de proporcionarle un vocabulario para su propia búsqueda en pos del tiempo. Proust y Ruskin (1819-1900) provenían de ambientes similares. Ambos habían nacido en el seno de familias acomodadas que les libraron de la necesidad de un empleo. En la infancia, ambos fueron muy protegidos y mimados por sus padres. El padre de Ruskin era un próspero comerciante, buen conocedor de vinos y coleccionista de cuadros y desde que Ruskin tuvo catorce años le llevó a hacer magníficos viajes por Europa. Cuando Ruskin se convirtió en un alumno aventajado en el Christ Church, en Oxford, su padre le costeó su afición a coleccionar obras de J. M. W. Turner. Aburrido de los estudios y sintiéndose frustrado en el amor, desarrolló una pasión por la naturaleza y el gótico que le duraría toda la vida y que le preparó para su batalla contra la ética de la sociedad industrial y su defensa del ideal

caballeresco medieval. En medio de lo que fue un célebre escándalo Victoriano, la mujer de Ruskin obtuvo la anulación del matrimonio alegando que su marido era impotente, para así poder casarse con el pintor prerrafaelita John Everett Millais. Atormentado por los ataques de locura, los últimos veinte años de su vida fueron una pesadilla.

La pasión de Ruskin por la arquitectura cautivó a Proust, porque la arquitectura, que pone de manifiesto el poder de la piedra, era el caballo de batalla de Ruskin en su reconquista del tiempo. Proust contaba que el mismo día de la muerte de Ruskin, en 1900, estaba releendo un pasaje de *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), donde Ruskin describía una curiosa figurita de piedra de la catedral de Ruán «ofendida y perpleja en su malevolencia; su mano está fuertemente apretada contra el pómulo y la carne de la mejilla aparece *arrugada* debajo del ojo, debido a la presión». «Se apoderó de mí el deseo de ver ese hombrecillo del que hablaba Ruskin, y fui a Ruán como si él hubiera dejado al cuidado de sus lectores aquella insignificante criatura a la que, por el hecho de hablar de ella, había devuelto a la vida». Así pues, Proust llevó a sus amigos a Ruán en lo que se presentaba como una búsqueda inútil entre las innumerables figuras que adornan la gran catedral. Todos buscaron, hasta que un amigo escultor, con ojo experto, exclamó señalando a una forma de unos quince centímetros: «¡Esa de ahí podría ser!». Y aquel pequeño redescubrimiento fue un triunfo para ellos. «Estaba emocionado de que siguiera todavía allí, porque me di cuenta de que nada muere una vez que ha vivido, ni el pensamiento del escultor, ni el de Ruskin». Ruskin desafió a Proust, que entonces contaba veintinueve años, a recobrar su pasado con la palabra, del mismo modo que los escultores medievales habían recobrado el suyo en la piedra.

Cuando Proust y su madre fueron a Venecia, en el tren de ida su madre le fue leyendo *Piedras de Venecia* de Ruskin (tres volúmenes, 1851-1853). Naturalmente, se alojaron en el elegante hotel Danieli, donde Ruskin lo había hecho también. «¡Pensé —recordaba Proust—, que mi sueño se había convertido, de una forma increíble aunque bastante simple, en mi dirección!». Mientras tomaban un granizado en el café Florian de la plaza de San Marcos, la imaginación tornadiza de Proust le hizo exclamar: «¡Las palomas son las lilas del reino animal!». Aunque Proust casi no sabía inglés, «tradujo» entusiasmado a Ruskin puliendo simplemente el tosco borrador que otros le habían proporcionado. Vivificado por la «religión de la belleza» de Ruskin y su adoración por la naturaleza y el gótico, Proust sintió, incluso en una lengua extranjera, una afinidad que le ayudó a descubrir el mundo que había dentro de sí. Los seis años que Proust estuvo dominado por la influencia de Ruskin dejaron en él una huella indeleble. «De repente, el universo volvió a cobrar un valor infinito a mis ojos —recordaba incluso una vez pasado el entusiasmo inicial—, y mi admiración por Ruskin otorgaba tal importancia a las cosas que él me había hecho amar, que parecían impregnadas de algo más precioso que la vida misma». Según Proust, de no haber sido por Ruskin no habría alcanzado a «comprender la Edad Media, ni a tener

sentido de la historia, ni a experimentar una especie de simpatía natural por todas las cosas que han ido desvaneciéndose con el tiempo, ni a tener conciencia de que su presencia persiste».

El entusiasmo de Proust por el pasado viviente era también producto de sus dolencias, de su soledad y de su exilio voluntario. Fue un niño delicado de salud. A los nueve años sufrió su primer ataque de asma, enfermedad que le acechó y le confinó para el resto de sus días. Fue un niño sobreprotegido, mimado y adorado por su madre y por su abuela y, cuando ambas murieron, se mimó y adoró él mismo. Después de estudiar en la universidad, cuando rondaba los treinta años, su salud empeoró y dejó de frecuentar los salones. Su padre murió en 1903 y su madre en 1905, dejándole, a los treinta y cuatro años, con un sentimiento de privación y soledad, porque siempre había vivido con ellos. Quince meses después se mudó a un piso en el número 102 del Boulevard Haussmann, propiedad de la viuda del tío de su madre, porque «no podía resignarme a la idea de instalarme directamente en una casa que mamá nunca hubiera conocido».

Ahora que disfrutaba de una seguridad económica, se organizó y atrincheró en su casa, con la mesita a la que llamaba su «pinaza» al lado de la cama, disponiéndose para el viaje en busca de su pasado. A su alrededor se amontonaban los cuadernos de notas, los papeles, las plumas estilográficas y el aparato para las frecuentes vaporizaciones medicinales que llenaban la habitación de una neblina amarilla y de aromas purificadores. Cuando su vecino, un tal Sauphar, empezó unas obras, Proust comentó quejándose: «Sauphar» es como se llamaban las ruidosas trompetas que acostumbraban a tocarse en la sinagoga para despertar a los muertos para el juicio. Ciertamente, no hay mucha diferencia entre aquellas Sauphars de entonces y estos Sauphars de ahora. Para mejorar el aislamiento del mundo exterior, mandó que cubrieran de corcho las cuatro paredes de su habitación. Y allí, embutido en gruesos *jerseys* de lana, lo encontraban quienes acudían de vez en cuando a visitarle.

En este curioso exilio voluntario empezó Proust a escribir su novela poco después de 1905. No sabemos con exactitud cuándo o por qué se decidió a escribir este libro de su vida. Sin embargo, en el nuevo prólogo que preparó para la revisión de *Contra Sainte-Beuve* (1908-1909), oscilando todavía entre la ficción y el ensayo, dejó ya entrever la dirección que había tomado. «Cada día que pasa concedo menos importancia al intelecto. Cada día soy más consciente de que sólo por otros medios puede el escritor recuperar una parte de nuestras impresiones, alcanzar, esto es, una partícula de sí mismo, el único material artístico. Lo que el intelecto nos restituye con el nombre de pasado no es el pasado...».

El «pasado» de Proust era el mundo de la memoria involuntaria, que manaba desde el yo con una fuerza que estaba más allá de su comprensión. El 1 de enero de 1909 tuvo una visión. Esta repentina manifestación de significado fue la primera revelación del *fluir* de las profundidades del yo, que luego vertería en los ocho volúmenes donde iba a recrear un mundo inaccesible para el intelecto consciente. El

momento de su famosa visión no fue un acontecimiento trascendental, sino el que recoge el pasaje más conocido de *Por el camino de Swann*:

... un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no, pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte?... ¿De dónde venía y qué significaba?... Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana trocitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té^[*].

Por entonces, Proust estaba decidido, al parecer, a escribir una novela tan larga como *Las mil y una noches*, lo que iba a exigirle una fuerza y un coraje que aún no había demostrado. «Viví en la pereza, en la disipación de los placeres, en la enfermedad, en los cuidados, en las manías, y ahora emprendía mi obra en vísperas de morir, sin saber nada de mi oficio». Más tarde comentaría que esta indisposición inicial resultó afortunada, ya que impidió que emprendiera su gran obra de forma prematura.

Ahora, renacido a la visión de la memoria involuntaria, se puso a reelaborar su proyecto. Y así comenzaron los solitarios años dedicados a escribir en la habitación recubierta de corcho, que todavía se conserva en el Museo Carnavalet de París. Proust no se atrevió a confiar en su memoria para este trabajo de rememoración. Según Samuel Beckett, Proust tenía mala memoria, lo que pudo ser una suerte, ya que «el hombre con buena memoria no recuerda nada porque no olvida nada». Proust rara vez salía de su casa y por ello recurría a cartas y mensajeros para comprobar escrupulosamente los detalles del pasaje que estuviera escribiendo. Cada pequeña cosa —la música, los trajes, las flores, los árboles—, por nimia que fuera, tenía que ser exacta. En una ocasión, escribió a su amiga *madame* Straus para pedirle consejo sobre unas pieles de zorro, porque, según dijo, quería regalar una. La «dama» para la que quería las pieles era la Albertine de su novela.

Cuando salía, lo hacía a cualquier hora, en un intermedio de su actividad y con un propósito concreto. Una noche, se presentó intempestivamente a las once y media en casa de sus viejos amigos los Caillavet. Les explicó que hacía muchos años que no veía a su hija. «Señora, lo que le pido es que me permita ver a la señorita Simone esta noche». Tenía que confirmar la impresión que guardaba de ella para poder describir a la señorita de Saint-Loup, papel que le había asignado a Simone como la hija de la mujer a la que una vez amó el narrador. Y aunque hacía mucho tiempo que se había

retirado a acostar, le concedieron el favor de hacerla bajar de su habitación. De una forma u otra, las impresiones de la «memoria involuntaria» tenían que ser ratificadas. Todo el que haya visto el manuscrito en la Biblioteca Nacional de París, puede dar testimonio de las interminables correcciones para perfeccionar su inconsciente.

En septiembre de 1912, Proust terminó el primer borrador de *Por el camino de Swann*. Envío unos pasajes a la *Nouvelle Revue Française*, donde André Gide los rechazó. Cuando el próspero Fasquelle también se negó a publicarlo, Proust estuvo a punto de abandonar y editarlo él mismo, porque esperaba sobrepasar su círculo literario y llegar «al tipo de gente que lleva un libro consigo cuando viaja en tren». Lo intentó una vez más, con el editor de éxito Ollendorff, quien rápidamente le respondió: «Mi querido amigo: puede que sea más lerdo que la mayoría, pero no alcanzo a entender por qué alguien iba a necesitar treinta páginas para describir cómo da vueltas en la cama porque no puede dormir. Es para llevarse las manos a la cabeza...». Sin embargo, ese pasaje iba a convertirse en la «obertura» clásica que invitaría a sucesivas generaciones al largo viaje por los recuerdos de Proust:

Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces, apenas había apagado la bujía, cerrábanse mis ojos tan presto, que ni tiempo tenía para decirme: «Ya me duermo». Y media hora después despertábame la idea de que ya era hora de ir a buscar el sueño; quería dejar el libro, que se me figuraba tener aún entre las manos, y apagar de un soplo la luz; durante mi sueño no había cesado de reflexionar sobre lo recién leído, pero era muy particular el tono que tomaban esas reflexiones, porque me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en una iglesia, en un cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V. Esta figuración me duraba aún unos segundos después de haberme despertado: no repugnaba a mi razón, pero gravitaba como unas escamas sobre mis ojos sin dejarlos darse cuenta de que la vela ya no estaba encendida. Y luego comenzaba a hacerse ininteligible, lo mismo que después de la metempsicosis pierden su sentido los pensamientos de una vida anterior; el asunto del libro se desprendía de mi personalidad y yo quedaba libre de adaptarme o no a él...

Prisionero en su habitación por voluntad propia, Proust no estaba en buena situación para negociar con otros posibles editores.

Finalmente, decidió publicar el libro por su cuenta, con Bernard Grasset, un editor joven y emprendedor. El editor se quedaría con un porcentaje del precio de venta y la publicidad correría por cuenta del autor. Difícilmente puede hablarse de «negociaciones», ya que Proust insistió en dar al editor mejores condiciones de las que le proponía, entre otras, un porcentaje de los derechos de traducción. Primero pensaron en una tirada de 1200 ejemplares, que pronto aumentó a 1750. Cuando Proust se puso a rehacer el manuscrito para su publicación, el libro creció hasta llegar a unas ochocientas páginas. El editor objetó que no podía ir todo en un solo volumen y que el público no compraría un libro tan largo. Finalmente, Proust dividió la obra en tres tomos, y comenzó por publicar sólo el primero de ellos. Más tarde, el proyecto seguiría ampliándose aún más, hasta el punto que las tres últimas partes de *En busca del tiempo perdido* se publicaron póstumamente, sin la revisión final del autor. Cuando Proust envió al fin *Por el camino de Swann* a la imprenta, las galeras estaban mutiladas con añadidos y correcciones por todas partes. «He escrito un libro

completamente nuevo en las pruebas», comentó a su amigo, y tuvo que pagar una elevada suma por el exceso de correcciones. Ante la buena acogida del libro cuando salió a la venta, el 14 de noviembre de 1913 (la traducción inglesa se publicó en 1922), André Gide expresó su deseo de hacerse cargo de la novela, pero Proust permaneció fiel a Grasset.

Es muy posible que el resto del manuscrito de *Por el camino de Swann* que Proust ya tenía preparado se hubiera publicado sin tardar, con lo que *En busca del tiempo perdido* habría quedado para siempre en ciernes, de no haberse interpuesto el más melodramático de los amoríos de Proust. El malhadado objeto de su pasión fue Alfred Agostinelli, un amable joven de veinticinco años que en 1907 había sido su chófer en Cabourg. Este angustioso interludio tuvo como efecto la interrupción y, finalmente, la ampliación de la novela. Agostinelli, nacido en Monaco y de origen italiano, fue uno de aquellos enamorados del automóvil de los primeros tiempos y llevaba a Proust a toda velocidad por la campiña normanda. «Ojalá el volante de mi joven mecánico —rogaba Proust—, sea siempre el símbolo de su talento y no la prefiguración de su martirio».

En enero de 1913, Agostinelli, a quien no había visto desde hacía cinco años, se presentó en su casa pidiendo ser readmitido como chófer. Como Proust ya tenía chófer, otro de sus recuerdos de la época de Cabourg, en un momento aciago contrató a Agostinelli de secretario para que mecanografiara la segunda parte de su novela. Proust pensaba que Anna, la abnegada esposa de Agostinelli, era poco atractiva y ella sentía antipatía por él. Con todo, les asignó una fastuosa pensión que ellos se apresuraron a derrochar. Luego, Proust siguió agasajándoles con regalos y sumas aún más cuantiosas. Anna se convirtió en su rival, según fue creciendo en él una arrolladora pasión por Agostinelli, que resultaría más paralizadora que estimulante. Aquel verano de 1913, se fue en automóvil con Agostinelli a Cabourg, el centro turístico en el canal de la Mancha, y llevó consigo unas pruebas de imprenta para corregir. Al parecer, allí declaró su pasión a Agostinelli, aunque éste todavía estaba locamente enamorado de una joven parisiense con la que había pensado casarse. Inesperadamente, regresó a París a toda prisa, donde terminó de revisar las pruebas finales de *Por el camino de Swann*.

Siguiendo la costumbre literaria de París, Proust pasó unos meses maniobrando para conseguir unas críticas favorables en los periódicos y revistas de la ciudad y buscando comentarios elogiosos de sus amistades. El libro estaba hábilmente dedicado a Gastón Calmette, el influyente director de *Le Fígaro*, a quien Proust llevaba años intentando ganarse, hasta el punto de regalarle una pitillera de Tiffany por la que Calmette ni siquiera le había dado las gracias. En febrero de 1914, la historia adquirió inesperadamente un toque sensacionalista, pues Calmette murió asesinado en su despacho a manos de la mujer del ministro de finanzas, un proalemán a quien Calmette había intentado chantajear.

Proust se torturaba con la idea de que su pasión por Agostinelli no era

suficientemente correspondida. Para mayor desdicha, sentía unos vagos celos de todos aquellos, hombres y mujeres, que podían ser sus rivales y, además, sabía que Agostinelli estaba pensando dejar el trabajo. Pero, entretanto, Agostinelli había alimentado una nueva pasión por los aeroplanos y empezó a tomar lecciones de vuelo a cuenta de Proust. Cuando Proust vio que el aeroplano iba a arrebatarse su puesto en el corazón de Agostinelli, se sintió frustrado y traicionado. Comentó a sus amigos que era demasiado infeliz para disfrutar con la publicación de *Por el camino de Swann*. En un arrebatado de cólera, dijo a Agostinelli que si se mataba en un accidente de aeroplano, su mujer «no encontrará en mí ni un protector ni un amigo y nunca obtendrá ni un céntimo de mí». En diciembre de 1913, Agostinelli huyó a su Riviera natal con el dinero ahorrado gracias a la munificencia de Proust y se inscribió en una escuela de vuelo con el pseudónimo de Marcel Swann. El 30 de mayo de 1914, en su segundo vuelo en solitario, cayó al mar con los siete mil francos que le quedaban de los que le había regalado Proust, y así concluyó el mayor amor de éste. Al enterarse de la noticia, Proust, desconsolado, sufrió uno de sus peores ataques de asma. Reaccionó efectuando constantes pulverizaciones en su habitación, que «me ayudan a respirar, pero que impiden que los demás puedan hacerlo», como se excusó con Gide para evitar que acudiera a darle el pésame. Proust tomó a Anna bajo su protección a pesar de sus amenazas. En cuanto a Agostinelli, representó el papel postumo de Albertine, la prisionera de amor que «desaparece», un personaje cuya carrera corre estrechamente paralela a la del flamante chófer-aviador. Proust, que veía símbolos por todas partes, interpretó su muerte y la de Calmette como un presagio de la carnicería que se avecinaba en la guerra mundial.

La debilidad de Proust y el exilio voluntario en el que vivía amortiguaron los efectos sobre su vida privada de los disparos de agosto que desencadenaron la guerra mundial. Durante los años de guerra, Proust estuvo escribiendo la crónica autobiográfica de la alta sociedad francesa de los cincuenta años anteriores. Es la historia de cómo se va desarrollando la conciencia de un autor hasta que, finalmente, está listo «para empezar a trabajar». La obra completa, un tercio de la cual se publicó póstumamente, ocupa unas tres mil páginas. Pero las versiones originales de Proust sumaban al menos diez mil páginas, más treinta mil páginas de borradores que Proust mandó destruir. Era un corresponsal muy prolífico, como lo demuestran las tres mil cartas suyas que se han publicado. Murió de neumonía en París, en noviembre de 1922, mientras estaba revisando su libro.

De todas las novelas, *En busca del tiempo perdido* de Proust es la más difícil de resumir porque es la historia de sí mismo, de cómo el autor llegó a escribir el libro. En lugar de un argumento, hay un caudal de memoria inconsciente a la que el intelecto ha dejado expresamente sin dirección. Tampoco se adapta a ser recogido en las antologías, ya que muchas veces una frase acaba convirtiéndose en un largo párrafo, donde cada recuerdo fluye como un torrente.

Así, por mucho tiempo, cuando al despertarme por la noche me acordaba de Combray, nunca vi más que esa especie de sector luminoso destacándose sobre un fondo de indistintas tinieblas, como esos que el resplandor de una bengala o de una proyección eléctrica alumbran y seccionan en un edificio, cuyas partes restantes siguen sumidas en la oscuridad: en la base, muy amplia; el saloncito, el comedor, el arranque del oscuro paseo de árboles por donde llegaría el señor Swann, causante inconsciente de mis tristezas; el vestíbulo por donde yo me dirigía hacia el primer escalón de la escalera, tan duro de subir, que ella sola formaba el tronco estrecho de aquella pirámide irregular, y en la cima mi alcoba con el pasillito, con puerta vidriera, para que entrara mamá...

El libro se divide en siete partes, cada una con un tema diferente. El narrador, Marcel, revive su propio proceso de maduración y las frívolas ocupaciones de la aristocracia francesa. Proust había abandonado la idea de una narración lineal en torno a Swann como personaje único. En lugar de ello, agrupó las distintas partes por temas, en lo que pensó que podía resultar tan inspirador e inteligible como una catedral, con infinitos detalles circundando la nave principal. Sin olvidar nunca a Ruskin, Proust describió la escritura como su labor «arquitectónica» y con frecuencia hablaba en sus escritos de la estructura arquitectónica de su libro. Como confesó a un amigo en 1919, había erigido una catedral con sus recuerdos:

Cuando me habla de catedrales, no puedo por menos de sentirme conmovido ante la prueba de una intuición que le ha llevado a adivinar lo que nunca he mencionado a nadie, y que ahora pongo aquí por escrito por vez primera, que en una ocasión pensé en dar a cada parte de mi libro una serie de títulos, como Porche, Ventanas en el ábside, etcétera, para defenderme por adelantado de esas críticas estúpidas que dicen que mis libros carecen de estructura, cuando espero poder demostrarle que su único mérito estriba en la solidez de cada una de sus partes más insignificantes. Abandoné la idea de utilizar esos títulos arquitectónicos porque me parecieron demasiado pretenciosos, pero me conmueve ver que usted los ha desenterrado por una suerte de inteligente adivinación...

Los siete temas eran la infancia (*Por el camino de Swann*); el despertar del amor por las personas y por el arte (*A la sombra de las muchachas en flor*); la alta sociedad (*El mundo de Guermantes*); el amor heterosexual y homosexual (*Sodoma y Gomorra*); formas de posesión (*La prisionera*), la pérdida (*La fugitiva*) y el ciclo de la reconquista de la vida por medio de la memoria (*El tiempo recobrado*).

El libro es en conjunto una historia de lo que Proust describió como «su ocupación favorita», amar. Relata cómo el narrador y otros se enamoran y desenamoran: la pasión de Swann por la cortesana Odette; la aventura del propio narrador con Gilberte, la hija de Swann y Odette; su encuentro con el atractivo aristócrata Saint-Loup, y con el barón de Charlus, tío de Saint-Loup, Albertine y otros; su aventura pasajera con la duquesa de Guermantes y los pasatiempos homosexuales de Charlus. Luego, las sospechas del narrador de las aventuras lesbianas de Albertine y cómo la mantiene prisionera hasta que ella huye y muere. A continuación, otros amores intercalados con escenas del París en guerra, con la posible disgregación de varios de los personajes por las pasiones encontradas y el paso del tiempo, y la historia de cómo Saint-Loup, convertido en homosexual, se casa con Gilberte y muere más tarde en una batalla. Por último, después de la guerra, el narrador, durante una recepción dada por la princesa de Guermantes y en otra

revelación similar a la de la Magdalena, descubre que el pasado se ha hecho eterno. En *El tiempo recobrado*, el último volumen, recuerda cuánto tardó en reconocer los efectos del transcurso del tiempo:

En el primer momento no comprendí por qué dudaba en reconocer al dueño de la casa, a los invitados, y por qué cada uno parecía haberse «fabricado una cara» generalmente empolvada y que los cambiaba por completo. El príncipe tenía aún al recibir aquel aire bonachón de un rey de cuento de hadas que le encontré la primera vez, pero esta vez parecía haberse sometido él mismo a la etiqueta que había impuesto a sus invitados: se había puesto una barba blanca y, arrastrando los pies, que aparentemente le pesaban como si llevara suelas de plomo, parecía haber asumido el papel de una de las «Edades de la Vida». También sus bigotes eran blancos, como si llevara en ellos el hielo del bosque de Pulgarcito. Parecían molestar a la boca rígida y, una vez producido el efecto, debía habérselos quitado^[*].

Finalmente, el tiempo es reconquistado y el narrador está preparado para escribir esta novela. Todos los episodios se hallan envueltos en ambigüedades que hacen que surjan serias dudas incluso en cuanto al sexo de Albertine, la protagonista, la cual se transforma en una especie de personificación (¿o de despersonificación?), del amor generalizado. Al mismo tiempo, toda la narración está repleta de minuciosos detalles sobre la desintegración de la alta sociedad de París, sobre las relaciones y las rupturas familiares, de matices sobre arribismos, saludos y desaires en la calle y en los salones.

Como los primeros creadores del mundo del arte, Proust veía al hombre librando una batalla contra el tiempo, y a su arte como un arma, a la vez que un monumento para celebrar la victoria del hombre en la batalla. Esta era su religión artística, una inmortalidad que no se alcanza en un mundo extraterreno espiritual, sino en el mundo extraterreno material del arte. La palabra en vanguardia, el arte literario, tenía el extraño poder de otorgar la inmortalidad no sólo a un «alma» individual, al yo acrisolado, único y transtemporal que hay en cada individuo, sino a la sucesión completa de todos los «yoes» por los que fluyeron los recuerdos de Proust y a través de los cuales se hicieron presentes.

Y pude verme, como en el primer espejo verídico que encontrara, en los ojos de los viejos, que se creían jóvenes como me lo creía yo de mí, y que, cuando, para que me desmintieran, me citaba a mí mismo como ejemplo de viejo, a su mirada, que me veía como no se veían ellos mismos y como los veía yo, no asomaba una sola protesta... Y ahora comprendía lo que era la vejez: la vejez, que de todas las realidades es quizá aquella de la que más tiempo conservamos una noción puramente abstracta, mirando los calendarios, fechando nuestras cartas, viendo casarse a nuestros amigos, a los hijos de nuestros amigos, sin comp.ªner, sea por miedo, sea por pereza, lo que esto significa, hasta el día en que vemos una silueta desconocida, como la de *monsieur* d'Argencourt, la cual nos enteramos de que vivimos en un nuevo mundo...

Aunque «la desintegración del yo es una muerte continua» en el tiempo, el artista puede apresar esos múltiples yoes y hacerlos inmortales. Proust explicitó la batalla que todos los artistas habían librado, y la ganó en el momento en que escribió la crónica de la misma, porque consiguió hacer del tiempo su aliado, el personaje y la fuerza principales de su novela. Atrajo al tiempo al interior de sí, donde se hizo uno con su vida, encarnando el inconsciente. «Es evidente que el objeto de mi búsqueda,

la verdad, no yace en el cáliz, sino en mí mismo... ¿Buscar? Más que eso: crear. Ponerse cara a cara con algo que hasta ese momento no existía y a lo que sólo ella puede dotar de realidad y sustancia y que únicamente ella puede sacar a la luz».

En la *Biblia de Amiens* (1904) ya veía ese extraño poder «que Claude Monet consiguió fijar en sus lienzos sublimes, donde presentó la vida de ese algo que los hombres han creado y que la naturaleza ha resumido y ha hecho parte de sí; una catedral cuya existencia, como la de la tierra en su doble revolución, ha devanado a través de la larga historia de los siglos, y que, sin embargo, cada día se renueva y realiza una vez más». Como explicaba de Renoir y Manet, esto era lo que llevaba a cabo todo gran artista.

Si han de triunfar, el pintor original y el escritor original, tienen que proceder a la manera de los oculistas. El tratamiento administrado mediante su pintura o su literatura no siempre es agradable. Pero cuando está concluido, nos dicen «Ahora, ¡mire!», y, de repente, el mundo, que lejos de haber sido creado de una vez por todas, se recrea cada vez que un nuevo artista entra en escena, se nos aparece con perfecta claridad, pero con una apariencia muy distinta de la que antes conocíamos... Así es el mundo, nuevo y perecedero, que acaba de ser creado. Seguirá siendo convincente hasta que un nuevo pintor o un nuevo escritor dotados de originalidad causen una nueva catástrofe geológica...

La originalidad de Proust estribó en su manera de conquistar el tiempo: no con la piedra como en Ruán, ni con el lienzo como Manet, sino con la palabra. Su fórmula consistió en una especie de rendición a manos del tiempo, en recrear no ya mediante un movimiento enérgico del intelecto consciente, sino permitiendo a la experiencia refluir en la memoria inconsciente. Así, mientras Proust ve cómo en el mundo exterior todo y todos se desintegran con el tiempo, su narrador descubre finalmente que «todos pueden permanecer vivos, jóvenes y hermosos en la memoria recuperadora del artista, extrayendo de su conciencia íntima aquellas formas que encuentra en un mundo sobrenatural que no es sino su propia experiencia exclusivamente». Al final, al narrador le produce «un sentimiento de fatiga y de miedo percibir que todo aquel tiempo tan largo no sólo había sido vivido, pensado, segregado por mí sin una sola interrupción, sentir que era mi vida, que era yo mismo, sino también que tenía que mantenerlo cada minuto amarrado a mí, que me sostenía, encaramado yo en su cima vertiginosa, que no podía moverme sin moverlo». El autor iba a conquistar finalmente el tiempo mediante la autobiografía exploradora del yo, pero a su modo particular, porque, como dice su biógrafo George Painter, «no inventó nada, pero lo cambió todo».

Proust nos revela cómo consiguió cercar al enemigo en la última frase del último volumen de su novela. «Si me diese siquiera el tiempo suficiente para realizar mi obra, lo primero que haría sería describir en ella a los hombres ocupando un lugar sumamente grande (aunque para ello hubieran de parecer seres monstruosos), comparado con el muy restringido que se les asigna en el espacio, un lugar, por el contrario, prolongado sin límite en el tiempo, puesto que, como gigantes sumergidos en los años, lindan simultáneamente con épocas tan distantes, entre las cuales les

vinieron a situarse tantos días». Finalmente, Proust conquista el tiempo escribiendo la novela que acabamos de leer.

Del mismo modo que los japoneses conquistaron el tiempo en sus edificios conformándose a él con sus estructuras de madera, Proust no estaba sino practicando su propia versión del judo literario, «de forma suave». Conquistó el tiempo remitiéndose a él, convirtiéndolo en la materia prima de su novela, haciendo de él un arte para recrear la vida en el tiempo en vez de en el espacio. Pero, de alguna forma, los críticos, como Bergson, estaban decididos a ver el tiempo como una metáfora del espacio y dijeron que Proust había percibido la experiencia desvirtuada por el microscopio. «El instrumento del que me he servido —replicó Proust—, no es un microscopio, sino un telescopio enfocado al tiempo».

La filigrana del yo

Proust contribuyó notablemente a convertir el yo recordado en un recurso para recrear el mundo. El yo que refluía se convirtió en su «libro interior de símbolos desconocidos». Pero el yo tenía otras posibilidades, que James Joyce (1882-1941) exploró con consecuencias sorprendentes. Para Joyce, el tiempo abarcado no era ya el jardín privado de la memoria involuntaria, sino un microcosmos de toda la historia humana. Un microcosmos que él registró no en una figura heroica de un gran escenario, sino en «el día más cotidiano posible», no en una capital de trascendencia histórica sino en una metrópoli provincial de la periferia. Joyce abrazó al tiempo haciendo de su obra, al igual que Proust, el relato de su propia construcción y de la construcción de su propio ser. Pero demostraría también que Homero no había muerto.

Joyce y Proust, cuyos nombres permanecerán unidos para siempre, como pioneros en la exploración del yo, eran casi contemporáneos. Proust tenía sólo diez años más que Joyce y sus obras atraían a la misma audiencia selecta. Se conocieron en una ocasión, en una cena organizada en París en honor de Stravisnki y Diaguilev, en mayo de 1921. Proust, en una de sus raras salidas de su casa del 102 del Boulevard Haussmann, llegó tarde, vestido con un abrigo de piel, y le sentaron junto a Joyce. La mejor descripción de ese legendario encuentro la realizó el poeta norteamericano William Carlos Williams, que se encontraba presente. «Me duele la cabeza todos los días —se quejó Joyce— y tengo muy mal la vista». A ello replicó Proust: «No sé que voy a hacer con mi estómago. Me está matando. De hecho, me tengo que marchar enseguida». Cuando se separaron afirmaron lamentar no haber leído la obra del otro. Pero Proust trató de animar un poco la conversación preguntando a Joyce si le gustaban las trufas, a lo que Joyce respondió: «Sí. Me gustan».

Los problemas que Joyce tenía con la vista y las veinticinco operaciones que le hicieron en los ojos y que le dejaron ciego durante algunos periodos le llevaron a encerrarse en sí mismo, como le ocurrió a Proust como consecuencia del asma que

sufría. La personalidad francojudía dividida de Proust tiene su equivalente en el exilio voluntario de Joyce, cuya vida fue una gran paradoja. En efecto, Joyce, aunque no vivió en Irlanda a partir de los veintidós años, era apasionadamente irlandés. Según le comentó a su editor, el objetivo que le había guiado al escribir *The Dubliners* (*Dublinese*s) era «escribir un capítulo de la historia moral de mi país, y elegí Dublín como escenario porque esa ciudad me parecía el centro de la parálisis». La ciudad se convirtió en su Mediterráneo. Desde que vino al mundo se vio mezclado en el problema de la independencia irlandesa. Su padre, John, un partidario apasionado del revolucionario Charles Stewart Parnell (1846-1891), se ganaba la vida como agente electoral de Parnell y luego obtuvo como recompensa un bien pagado empleo como recaudador de impuestos de Dublín, donde nació Joyce en 1882.

El primer escrito que se conoce de Joyce fue un poema que escribió a los nueve años atacando a los enemigos de Parnell. La fortuna de la familia declinó junto con la de Parnell, que se hundió de forma melodramática cuando fue acusado de asesinatos terroristas en Phoenix Park (que los hombres de Parnell no habían cometido) y cuando en una demanda de divorcio de otro político partidario del Home Rule fue acusado de haber cometido adulterio con la esposa del político. La afición de John Joyce por la bebida, el descuido de su trabajo y la costumbre de embolsarse dinero de los contribuyentes fueron razones suficientes para que le despidieran de su bien remunerado empleo. Naturalmente, la familia responsabilizó de su desgracia a los enemigos del Irish Home Rule. En 1891, los diez hijos de John Joyce que sobrevivieron a la infancia pasaron bruscamente de la prosperidad a la pobreza. «Durante la segunda mitad de su larga vida —observó el hermano de James, Stanislaus— mi padre perteneció a la clase de los pobres que por su situación merecen atención, pero también a la clase de gente que merece plenamente ser pobre». La inseguridad en medio de la cual se desarrolló el resto de la juventud de James dejó en él recuerdos imposibles de olvidar: el traslado de los muebles hacia y desde la casa de empeño y el movimiento constante para estar siempre un paso por delante de los acreedores.

De cualquier forma, James Joyce pudo asistir a las mejores escuelas irlandesas. A los seis años permaneció durante un breve tiempo en un internado jesuita de elite hasta que su padre no pudo seguir pagando las facturas. Durante dos años, a partir de 1891, permaneció en el hogar bajo la tutela de su madre y luego, en 1893, los dos hermanos fueron admitidos gratuitamente en un colegio jesuita de Dublín. Después estudió en otra institución jesuita, el University College de Dublín, donde Joyce aprendió lenguas y produjo sus primeras fantasías literarias. Joyce, que admiraba al dramaturgo noruego Henrik Ibsen (1828-1906), publicó cuando tenía dieciocho años (1900) un estudio crítico de la obra *Cuando despertamos de entre los muertos* (1899), en el que contrastaba la «literatura» que se ocupaba de lo temporal y lo individual con el «drama» que establecía las leyes de la naturaleza humana. «Hoy, como ayer y como siempre, la gran comedia humana en la que todos tomamos parte carece de

límites para el auténtico artista». *Lohengrin* «no es una leyenda de Amberes sino una tragedia humana. *Ghosts*, cuya acción transcurre en un cuarto cualquiera, posee un interés universal». Para leer a Ibsen en la lengua original estudió danés.

Ibsen escribió una nota a Joyce agradeciéndole su «benévola crítica», lo cual le hizo sentirse extraordinariamente exaltado. En una carta que escribió a Ibsen felicitándole en su setenta y tres cumpleaños, en 1901, Joyce confesaba:

Pero uno siempre se guarda para sí las cosas más queridas. Nunca les dije lo que más me une a usted. No he dicho cómo me enorgullecía haber captado lo poco que he llegado a discernir de su vida, cómo me inspiraban sus luchas —no esas obvias luchas materiales sino aquellas que fueron libradas y vencidas en el interior de su frente—, cómo me animaba su decidida resolución de arrancarle los secretos a la vida y cómo, con su absoluta indiferencia hacia los cánones públicos del arte, de sus amigos y dogmas, usted seguía adelante a la luz de su heroísmo interior.

Ibsen desempeñó para Joyce el mismo papel catalizador que realizó Ruskin en el caso de Proust, fijando el pasado universal en la piedra. Ibsen ayudó a Joyce a encontrar lo universal en lo cotidiano. Lo que más impresionó a los compañeros de Joyce en el University College fueron las doce guineas que le pagó la *Fortnightly Review* (1 de abril de 1900) por su artículo.

Cuando obtuvo su título de licenciatura en latín en el University College, de Dublín, Joyce se trasladó a París, donde acarició la idea de estudiar medicina, pero al carecer de las calificaciones académicas y del dinero que necesitaba para pagar las clases, retornó rápidamente a la literatura, con el apoyo de pequeñas sumas que le enviaba su madre. En 1904 regresó a Dublín, donde su madre estaba agonizando, y vendió para una revista rural tres de las historias que posteriormente conformarían *Dublineses*. Le pagaron una libra por cada una. El 16 de junio de 1904 (destinado a ser conocido en la historia literaria como Bloomsday) se enamoró de Nora Barnacle, a quien había conocido sólo cuatro días antes. Aunque Joyce se negó a contraer matrimonio, partieron juntos para el continente en octubre. Joyce no volvería a vivir en Irlanda. Primero intentó dar clases en la Berlitz School de Pola, cerca de Venecia, antes de trasladarse con Nora a Trieste, donde nacieron sus dos hijos. Luego se les unió su hermano Stanislaus. En Trieste, Joyce daba clases de inglés a hombres de negocios. Luego, durante un breve lapso de tiempo aceptó un empleo, que detestaba, en un banco de Roma. En 1909 visitó brevemente Irlanda para intentar publicar *Dublineses* y para poner en marcha una cadena de cines. En 1912 volvió a Irlanda por última vez.

Cuando Italia declaró la guerra en 1915, Joyce se trasladó de Trieste a Zurich, donde permaneció mientras duró la guerra, subsistiendo a base de dar clases de inglés, vender composiciones cortas y disfrutar del mecenazgo de la Royal Literary Fund (75 libras), de Edith Rockefeller McCormick y de la generosa Harriet Weaver (en total unas 23 000 libras). En 1920, Ezra Pound le alentó a trasladarse a París, donde permaneció hasta su muerte, acaecida en 1941. Él y Nora se casaron finalmente en Londres en 1931 para dar satisfacción a su hija. Aunque Joyce adoptó

la carrera de escritor, nunca vivió desahogadamente de ella, consiguiendo sobrevivir únicamente gracias al escaso dinero que cobraba por los relatos cortos y a la generosidad de algunos mecenas.

Joyce, el más moderno de los novelistas, encierra el tiempo en la autobiografía, creando nuevas formas para hacer universal al yo. Pese a su vida migratoria de exiliado voluntario, su obra literaria estuvo siempre ligada a Irlanda. La primera obra que publicó fue un libro de poemas, *Chamber Music* (1907), en la que ya demostró su ingenioso dominio de la belleza en las palabras. En sus escritos hay una lógica que va desarrollándose paso a paso y que resulta asombrosa en una imaginación tan caótica. Su colección de relatos cortos *Dublineses* (1914) constituyó el trasfondo para *A Portrait of the Artist as a Young Man (Retrato del artista adolescente)* (1916), que es su autobiografía, y para *Exiles (Exiliados)* (1918), un drama en la línea de Ibsen cuyos protagonistas son unos emigrantes que regresan a Dublín y que recrea los problemas matrimoniales de Joyce. Su obra maestra, *Ulises* (1922), es una epopeya personal, y su última obra, *Finnegans Wake* (1939), pretende ser una epopeya de la humanidad entera. Los títulos citados constituyen toda su obra literaria, añadiendo únicamente algunas breves piezas dramáticas experimentales y unos cortos libros de poemas. Joyce experimenta un continuo progreso desde lo más objetivo y externo hacia la interioridad y el yo, penetrando finalmente en un nuevo lenguaje de la conciencia. Pero conforme la temática se vincula progresivamente al yo y se amplían su objetivo y su significado, su estilo se hace más arcano y su lenguaje más críptico. Su forma de conquistar el tiempo revelaba los límites del yo, la necesidad de expandirse hacia la comunidad. Pero finalmente convirtió el lenguaje en un ornamento de autocontemplación.

Joyce unió las dos formas literarias modernas, la novela y la biografía, como nadie lo había hecho hasta entonces. Además, en el proceso de evolución como escritor facilitó una historia resumida de la literatura moderna: desde la narrativa en la comedia humana de *Dublineses*, pasando por la biografía-autobiografía-confesión en *Retrato del artista*, hasta la exploración implacable del yo en *Ulises*. Al no encontrar satisfacción en el yo individual y en su experiencia, buscó refugio en la comunidad antigua del mito. Pero la preocupación por el yo nunca le abandonó. Finalmente, en *Finnegans Wake* convierte el lenguaje en un juguete, un adorno y un laberinto del yo. A medida que sus escritos se preocupan más y más por el yo se hacen más difíciles de comprender y menos accesibles, hasta que finalmente llegan al límite de la inteligibilidad.

Joyce escribió en Trieste, en 1905, la mayor parte de *Dublineses*, un conjunto de relatos cortos sobre la vida cotidiana de su ciudad. Esta obra pone de relieve lo que Joyce quería decir cuando afirmaba que Dublín era el centro de la parálisis de Irlanda. Los relatos de *Dublineses* muestran, sin melodrama ni *suspense*, las frustraciones y decepciones cotidianas de un sacerdote desgraciado, un amor no consumado, una muchacha comprometida y de cuantos hacen campaña por Parnell y el Home Rule.

Este fue el álbum de la «historia moral» de su país, de las convicciones de la gente común. El último relato, obsesionante, titulado «Los muertos», lo añadió después del breve y desgraciado periodo de su estancia en Roma, para completar su retrato de Dublín. «No he reproducido su ingenua insularidad ni su hospitalidad; por lo que he podido comprobar, esta última “virtud” no existe en ningún otro lugar de Europa». Joyce convierte la sencilla historia de una fiesta de Navidad en Dublín en una parábola de la rivalidad entre los vivos y los muertos. Los esfuerzos que tuvo que realizar para conseguir que publicaran *Dublineses* fueron un anticipo de los problemas que tendría durante toda su vida con los editores. Éstos objetaban que utilizara la palabra «sangriento», que hiciera referencias irrespetuosas al rey Eduardo VII y que mencionara los nombres auténticos de calles y personas. Rechazado primero por un editor londinense, se lo ofreció a continuación a Maunsel, en Dublín, que realizó una edición. Pero luego, Maunsel decidió actuar con cautela, rompió el contrato e hizo quemar todos los ejemplares, excepto uno.

Joyce había ido a Dublín en 1912 para acelerar la publicación, pero cuando Maunsel destruyó sus libros decidió no volver a Irlanda. Y, de hecho, nunca regresó. Hizo imprimir a un impresor holandés una sátira que escribió especialmente para la ocasión, a fin de que se distribuyera en Dublín:

... Pero yo me debo a Irlanda:
su honor está en mis manos,
el de esta encantadora tierra que siempre envió
a sus escritores y artistas
al destierro
y consecuente con el humor irlandés
traicionó a sus propios líderes, uno por uno...
¡Oh tierra encantadora donde crece el trébol!
(Permitidme, señoras, que me suene la nariz^[54])...

Dublineses lo publicó, finalmente, en 1914 Grant Richards de Londres, que lo había rechazado ocho años antes. Las críticas no fueron desfavorables, pero durante el primer año después de su publicación sólo se vendieron 379 ejemplares (120 los compró el propio Joyce). El editor tranquilizó a Joyce diciéndole que ningún libro se vendía bien en tiempo de guerra.

«¿Por qué ha dejado la casa de su padre?», pregunta Leopold Bloom a Stephen Dedalus en *Ulises*. Stephen responde: «para buscar la desgracia». Como afirma su biógrafo Richard Ellmann, «Los muertos» fue la primera canción de exilio de Joyce. Al abandonar Irlanda con Nora en 1904, había prometido escribir un gran libro en el plazo de diez años. Ciertamente, el año 1914 fue el *annus mirabilis*, en el que convergió toda su obra literaria: se publicó *Dublineses*, el *Retrato del artista adolescente* estaba casi terminado, escribió *Exiliados* y comenzó *Ulises*. Todas estas obras fueron fruto de su residencia en Trieste.

Cuando estalló la guerra en 1914, Joyce no fue hecho prisionero por el gobierno austríaco, sino que se le permitió marchar a Zurich, donde residió durante los cinco

años siguientes. El *Retrato del artista*, que termina con las palabras «Dublín, 1904-Trieste, 1914», constituye la primera introspección de Joyce, una autobiografía de los veinte primeros años de su vida en el personaje de Stephen Dedalus. Joyce relata con elocuencia y candor su infancia, su juventud y su asistencia a la Clongowes School y a la universidad.

La línea entre la conciencia de Stephen Dedalus y su experiencia externa se desvanece. Después de esa inmersión, Joyce no podía dar marcha atrás. Su amigo Herbert Gorman, que lo conoció cuando estaba escribiendo *Ulises*, consideraba que el *Retrato del artista adolescente* era «la tapa del ataúd del demacrado cadáver del viejo género de la novelística inglesa. Era un indicador que señalaba el camino que condujo hacia *Ulises* y que todavía se ofrece, amplio y atractivo, aunque duro y difícil, para otros novelistas que figurarían entre los pioneros de nuestro progreso intelectual».

Si Boswell inauguró el género biográfico registrando las particularidades triviales de una figura antiheroica, Joyce fue el primero en dar forma dramática a los recursos fantásticos existentes en la conciencia de un muchacho. Convirtió así en un arte narrativo el flujo de la conciencia. La grandeza de ese arte narrativo no se cimenta en acontecimientos externos de gran trascendencia ni en violentos conflictos, sino en el misterio interior. También Proust había encontrado la fuente de la memoria involuntaria en la profundidad de la infancia. Joyce encuentra el drama y el suspense en las luchas internas del joven Stephen Dedalus, en su malestar en el patio de recreo, en su confusión ante las arcanas proposiciones jesuíticas, en el dolor que experimenta al ser castigado injustamente por la rotura de sus lentes y el malestar que le asalta por su falta de fe y por sus inseguridades con la fe, atezado por los terrores del infierno. Y también la incomodidad que siente cuando el sacerdote le dice que podía haber sido destinado para la Iglesia. Las conversaciones de Dedalus giran en torno a la muerte, el amor, el arte y la salvación, es decir, todos los temas que tienen presencia en las obras posteriores de Joyce. Prefigurando *Ulises*, el estilo se modifica y progresa, desde el comienzo tradicional, «allá en otros tiempos (y bien buenos tiempos que eran), había una vez una vaquita (¡mu!), que iba por un caminito. Y esta vaquita... se encontró un niñín muy guapín, al cual le llamaban el nene de la casa...», gradualmente hacia el maduro final:

Bien llegada, ¡oh, vida! Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza.

Abril, 27. Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame ahora y siempre con tu ayuda.

Dublín, 1904

Trieste, 1914^[*]

Cuando leemos los avatares de Dedalus en la escuela y en la universidad encontramos algunos de los aforismos más elegantes y elocuentes, y más frecuentemente citados, de Joyce.

Ahora, al nombre del fabuloso artífice, le parecía oír el rumor confuso del mar y ver una forma alada que volaba por encima de las ondas y escalaba lentamente el cielo... ¿Era un símbolo del artista que forja en su taller con el barro inerte de la tierra un ser nuevo, alado, impalpable, imperecedero?

Irlanda es la cerda vieja que devora su propia lechigada.

¡Vivir, errar, caer, triunfar, recrear la vida a partir de la vida!

El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, trasfundido, evaporado de la existencia... indiferente... entretenido en arreglarse las uñas.

Incluso en esta sencilla narración de la educación de un muchacho, se produce una especie de identificación de palabra e idea. Las palabras devienen ideas, producto interior del yo, fruto de una visión nebulosa del mundo exterior. Joyce el creador imita a Dios no recreando el mundo exterior, sino haciendo de las palabras su propio mundo.

Palabras. ¿Era a causa de los colores que sugerían?... No. No era a causa de los colores: era por el equilibrio y contrabalanceo del periodo mismo. ¿Era que amaba el rítmico alzarse y caer de las palabras más que sus asociaciones de significado y de color? ¿O era que, siendo tan débil su vista como tímida su imaginación, sacaba menos placer del reflejarse del brillante mundo sensible a través de un lenguaje policromado y rico de sugerencias, que de la contemplación de un mundo interno de emociones individuales perfectamente reflejado en el espejo de un periodo de prosa lúcida y alada?

No ha de sorprender la continuidad de pensamiento en toda la obra de Joyce, porque toda ella es autobiográfica. Joyce expandió la explicación de sus ideas desde las tribulaciones de la infancia y la adolescencia a la epopeya personal y luego a su epopeya de la historia del mundo. Stephen Dedalus, cuya conciencia joven se refleja en el *Retrato*, es el héroe del siguiente libro de Joyce. El *Retrato* termina el 27 de abril de 1904, y *Ulises* continúa la autobiografía de una nueva forma en el «Bloomsday», el martes, 16 de junio de 1904. En el breve intermedio omitido, Stephen ha estado en París, hasta que la situación de su madre, moribunda, le hace regresar a Dublín. Cuando comienza *Ulises*, Stephen está viviendo en la torre Martello de Sandycove, con su amigo el estudiante de medicina Buck Mulligan.

Solemne, el rollizo Buck Mulligan avanzó desde la salida de la escalera, llevando un cuenco de espuma de jabón, y encima, cruzados, un espejo y una navaja. La suave brisa de la mañana le sostenía levemente en alto, detrás de él, la bata amarilla, desceñida. Elevó en el aire el cuenco y entonó:

—*Introibo ad altare Dei.*

Deteniéndose, escudriñó hacia lo hondo de la oscura escalera de caracol y gritó con aspereza:

—¡Sube acá, Kinch! ¡Sube, cobarde jesuita!

Avanzó con solemnidad y subió a la redonda plataforma de tiro. Gravemente, se fue dando vuelta y bendiciendo tres veces la torre, las tierras de alrededor y las montañas que se despertaban. Luego, al ver a Stephen Dedalus, se inclinó hacia él y trazó rápidas cruces en el aire, gorgoteando con la garganta y sacudiendo la cabeza^[*].

El *Ulises* recrea la trayectoria personal de Joyce en un nuevo mundo de mito y de símbolos.

Pero ¿por qué Ulises? Las lecturas de Joyce le habían introducido en el mundo del mito bíblico y clásico, de la leyenda y la historia irlandesas. En la escuela, cuando su profesor de inglés le dijo que tenía que redactar un trabajo sobre su «héroe

preferido», eligió a Ulises. Así pues, el errabundo pervivía en él cuando Joyce trabajaba en la estructura de su obra hacia 1914. Para entonces, su experiencia en el exilio le había llevado a sentir una especial intimidad con el más célebre exiliado del mundo antiguo. Ya en 1906 había ideado una obra que titularía *Ulysses at Dublin* (*Ulises en Dublín*), en lugar de *Dublineses*, en la que relataría el transcurrir de un día cualquiera de la vida de un señor Hunter cualquiera. Fue luego, mientras escribía el *Retrato*, cuando comenzó a comprender en qué forma *Ulises* podía servirle para estructurar su siguiente libro. El único paralelismo podía ser la estructura de la *Divina comedia* de Dante, que Joyce había interiorizado completamente y que dejó su huella en toda su obra.

«Estoy escribiendo un libro —le dijo Joyce a su amigo Frank Budgen en 1918— que se basa en las correrías de Ulises. Quiero decir que la *Odisea* es el esqueleto básico. Lo que ocurre es que mi héroe es un hombre contemporáneo y sus aventuras se prolongan sólo durante dieciocho horas». Budgen se mostró extrañado y entonces Joyce le preguntó si conocía «un personaje completo construido por algún escritor». Budgen señaló el Fausto de Goethe o el Hamlet de Shakespeare, pero a su vez Joyce afirmó que el «hombre completo en la literatura» era Ulises y no esos otros personajes. De ninguna manera podía serlo Fausto. «Lejos de ser un hombre completo, no es ni siquiera un hombre. Dígame, ¿es viejo o joven? ¿Dónde están su casa y su familia? No lo sabemos. Y no puede ser completo porque nunca está solo».

Fausto, que no tiene edad, no es un hombre. Pero usted mencionó también a Hamlet. Hamlet es un ser humano, pero es solamente un hijo. Ulises es hijo de Laercio, pero también padre de Telémaco, esposo de Penélope, amante de Calipso, compañero de armas de los guerreros griegos que luchan contra Troya, y rey de Ítaca. Fue sometido a muchas pruebas, pero, gracias a su ingenio y su valor, las superó siempre. Y no olvide que pretendía evadirse del servicio militar y fingió estar loco. Habría podido librarse de la expedición a Troya. Pero el sargento reclutador era demasiado listo y mientras araba la arena colocó a Telémaco frente a su arado. Sin embargo, este objetor de conciencia, una vez en la guerra, defendió siempre el «hasta el final». Cuando los demás querían abandonar el sitio de Troya, él insistía en quedarse hasta la caída de la ciudad.

La *Odisea* serviría a Joyce para evaluar a su héroe por comparación con el «hombre completo».

En otra ocasión, en que Joyce afirmó que había estado trabajando durante todo el día en el libro, Budgen le preguntó si había estado «intentando buscar la palabra precisa». Ya había encontrado las palabras, afirmó Joyce, pero trataba de encontrar «el orden perfecto de las palabras en la frase. Creo que ya lo he conseguido».

Creo haberle dicho que mi libro es una *Odisea* moderna. Cada uno de sus episodios corresponde a una de las aventuras de Ulises. Ahora estoy escribiendo el episodio de los Lestrigones, que corresponde a la aventura de Ulises con los caníbales. Mi héroe va a comer. Pero hay un motivo de seducción en la *Odisea*, que es la hija del rey de los caníbales. La seducción aparece en mi libro en forma de las enaguas de las mujeres expuestas en un escaparate. Las palabras con las que yo expreso su efecto sobre mi héroe hambriento son las siguientes: «perfume de abrazos le asaltó entero. Con carne hambreada oscuramente, mudante ansiaba adorar». Ya ve que hay muchas maneras distintas de disponerlas en la frase.

Joyce continuó explicando que su libro era también «la épica del cuerpo humano». Los pensamientos de los personajes no se pueden referir de otra forma. «Si no tuvieran cuerpo no tendrían mente... Pero pretendo que el lector comprenda siempre a través de una sugerencia más que de una afirmación directa».

En su odisea de las dieciocho horas en la vida de Bloom y de Dedalus, Joyce conjuga una escrupulosa verosimilitud con el simbolismo más extravagante. Estudió detenidamente los mapas de Dublín y se aseguró de que su libro se podía leer en el mismo lapso de tiempo en que se producían los acontecimientos. En 1920, en una carta que escribió al crítico Cario Linati, Joyce incorporó un título homérico a cada uno de los capítulos, junto con la hora del día, un color dominante, una técnica, una ciencia o un arte, un sentido alegórico, un órgano del cuerpo y diferentes símbolos. Después de revisar el plan en 1921, lo envió a algunos críticos y a Stuart Gilbert para que lo incluyera en su *James Joyce's Ulysses* (1930). Pero cuando Sylvia Beach publicó *Ulises* en París en 1922, Joyce había suprimido las etiquetas homéricas, dejando al lector el reto de explorar por sí mismo.

Joyce sigue en general la historia homérica de las correrías del heroico guerrero. Los cuatro primeros libros de Homero (la Telemaquia) hablan de Odiseo, hijo de Telémaco, que se siente desgraciado en su casa de Ítaca, y que luego abandona su isla para obtener noticias de su padre. Los ocho libros homéricos siguientes relatan las correrías y aventuras de Odiseo en los veinte años posteriores a la caída de Troya, desde el episodio de la isla de Calypso hasta el encuentro del héroe desnudo con Nausica y los legendarios enfrentamientos con Polifemo y Circe.

Finalmente, los doce últimos libros de Homero (Nostos o el retorno a casa) relatan cómo Odiseo regresa a Ítaca y recupera su reino.

Joyce adapta este esquema homérico a sus objetivos. Los tres primeros capítulos (su Telemaquia) constituyen un prólogo de la vida cotidiana de Stephen Dedalus. Cuando se inicia el libro a las ocho de la mañana del martes, 16 de junio de 1904, Stephen está en casa, en la torre Martello de Dublín, con el estudiante de medicina Buck Mulligan, con quien la comparte, y con el inglés Haines que ha ido a visitarles. Stephen da su clase en la escuela y el director Deasy (Néstor) le pide que consiga publicar su artículo sobre la glosopeda. Mientras camina por la playa de Sandymount (Proteo) unas muchachas tratan de seducirle. En el libro II aparece el otro héroe-Ulises, Leopold Bloom, también a las ocho de la mañana del mismo día, preparando el desayuno a su mujer, Molly.

—Leche para la michina —dijo.

—¡Mrkñau! —gritó la gata.

Les llaman estúpidos. Ellos entienden lo que decimos mejor de lo que nosotros les entendemos a ellos. Ésta entiende todo lo que quiere. Vengativa, también. Cruel. Su naturaleza. Curioso que los ratones nunca chillen. Parece que les gusta. No sé qué le pareceré a ella. ¿Altura de una torre? No, puede saltar por encima de mí.

—Miedo de las gallinas, es lo que tiene —dijo, burlón—. Miedo de las pitas-pitas. Nunca he visto una michina tan estúpida como esta michina.

—¡Mrkñau! —dijo la gata, fuerte.

A lo largo de los doce capítulos siguientes se relatan episodios cotidianos de la vida de ese judío que trabaja como agente de publicidad para un periódico. Entre los diversos episodios figuran la atención a un cliente, la asistencia a un funeral, una discusión de política, una comida, la visita a la biblioteca y a varios *pubs*, el disfrute de la contemplación de mujeres atractivas, la celebración de parto feliz de un niño de un amigo suyo, y finalmente el recorrido del barrio de los burdeles de Dublín.

Estos episodios no se narran en el orden de las correrías de Odiseo, pero incluyen equivalentes de Calypso, los Lotófagos, el viaje al Hades, Eolo rey de los vientos, los Lestrigonios, Escila y Caribdis, las rocas errantes, las sirenas, los cíclopes, Nausica, los bueyes del sol y Circe. Los tres capítulos finales de la obra de Joyce, el retorno a casa (Nostos), tienen como referencias homéricas Eumeo, Ítaca y Penélope, al tiempo que coinciden el día de Stephen y de Leopold. Stephen acepta la invitación de Leopold para tomar una taza de cacao en su casa del número 7 de Eccles Street. Stephen camina hacia la noche y el lector queda con Bloom, cuya mujer, Molly, pone fin al libro con el célebre flujo de su conciencia.

Joyce explicó a Linati que *Ulises*, además de ser un ciclo enciclopédico del cuerpo humano, era una epopeya de dos razas, los judíos y los irlandeses, ambas víctimas históricas en la periferia de la historia europea. Joyce aprovecha su oportunidad, sirviéndose de la tradición pagana y judeocristiana, para rescatarlos situándolos en el centro del escenario humano. El director Deasy plantea la cuestión:

—Irlanda, dicen, tiene el honor de ser el único país que nunca ha perseguido a los judíos. ¿Lo sabe? No. ¿Y sabe por qué?

—¿Por qué, señor Deasy? —preguntó Stephen, empezando a sonreír.

—Porque nunca los dejó entrar...

Al principio parece extraño que Joyce eligiera a uno de los pocos pueblos elegidos para representar al hombre universal. Pero de esta forma da a los lectores otra oportunidad «para comprender a través de las sugerencias y no mediante una afirmación directa». Al crear al personaje de Leopold Bloom para encarnar a Ulises, Joyce demuestra que no está constreñido por la autobiografía.

Ulises es la historia de sí mismo. Ingeniosos exégetas teológicos ven en Bloom a Dios padre y en Dedalus a Dios hijo, que deben ser unidos por el Espíritu Santo en el milagro de la creación artística. El relato de los procesos corporales de Bloom afirma la humanidad universal de la historia. En tanto que los capítulos que refieren el acontecer cotidiano de Dedalus tienen sus correspondencias en los Evangelios (la última cena, el enfrentamiento de Jesús con los escribas y los fariseos, la tentación de Jesús en el desierto), el día en la vida de Bloom tiene sus equivalentes en el Antiguo Testamento (desde el Génesis a Elías).

Dublín, una ciudad-estado moderna, resultaba providencialmente adecuada para la odisea de Joyce. «Fue... una feliz coincidencia —anota Stuart Gilbert—... que el creador de Ulises pasara su juventud en una ciudad como Dublín, una ciudad-estado

moderna, casi al modo helénico, ni tan pequeña como para resultar provinciana en sus perspectivas, ni tan grande como para carecer de coherencia e inducir ese sentimiento de aislamiento humano que enfría el celo cívico de los londinenses y los neoyorquinos». El más estrecho confidente de Joyce en Zurich en 1918, Frank Budgen, refirió por fortuna el proceso de construcción del *Ulises*. Joyce escribió «Las rocas errantes» teniendo ante los ojos un mapa de Dublín donde señalaba con tinta roja los itinerarios del conde de Dudley y del padre Conmee. Calculaba en un minuto el tiempo necesario para que sus personajes recorrieran una distancia determinada de la ciudad... Ni Bloom ni Stephen son los personajes principales, sino la propia Dublín... Todas las ciudades son laberintos... Mientras trabajaba en ese capítulo, Joyce compró un juego llamado Laberinto, con el que todos los días jugaba un rato con su hija Lucia. Este juego le permitió enumerar los seis errores principales de juicio que se podían cometer al intentar salir de un laberinto. De la misma forma que la *Odisea* llegó a ser una autoridad geográfica del mundo mediterráneo, *Ulises* sería una geografía social de Dublín, sin falsificaciones efectistas, sin una «teratología vana», o estudio de los monstruos.

La más célebre innovación literaria de Joyce —el «flujo de la conciencia», el soliloquio interior o monólogo silencioso— no era en su caso el vuelo de la fantasía sino un recurso de realismo, que hacía que el arte siguiera a la naturaleza. Sin embargo, rechazaba haber sido su inventor. En 1920, cuando terminaba los últimos episodios de *Ulises*, explicó a Stuart Gilbert que el *monologue intérieur* había sido utilizado como una forma continua de narración por un simbolista francés, poco conocido, Édouard Dujardin (1861-1949) en su novela *Les Laurier sont coupés (Los laureles están cortados)* (1887), que había escrito unos treinta años antes. «El lector se encuentra, desde la primera línea del relato, frente a la mente del protagonista y es el desgranar de sus pensamientos el que, sustituyendo a la narración objetiva normal, refiere sus actos y experiencias». El sistema de Joyce, para revelar, explorar y narrar las fuentes secretas del yo mediante el monólogo interior, tuvo ya imitadores antes incluso de que *Ulises* fuera publicado en forma de libro, pues algunas partes se estaban publicando en la pequeña revista *The Egoist*.

Joyce ofreció el ejemplo en el flujo de la conciencia de Molly Bloom, las últimas cuarenta páginas, que explicaba así a Budgen:

Penélope es el clou [atracción principal] del libro. La primera frase tiene dos mil quinientas palabras. En el episodio hay ocho frases. Empieza y termina con sí, la palabra femenina. Gira como una enorme bola de tierra, lenta, segura y equilibradamente, dando vueltas y vueltas, sus puntos cardinales son los pechos femeninos, el culo, el útero y el coño expresados con las palabras because [porque], bottom [fondo] woman [mujer], yes [sí]. Aunque es probablemente más obsceno que cualquier precedente fertilizante indigno de confianza interesante osado limitado prudente indiferente Weib. «Ich bin das Fleisch das stets bejaht».

Así terminaba el soliloquio de Molly:

... o me pongo una roja sí y cómo me besó al pie de la muralla mora y yo pensé bueno igual da él que

otro y luego le pedí con los ojos que lo volviera a pedir sí y entonces me pidió si quería yo decir sí mi flor de la montaña y primero le rodeé con los brazos sí y le atraje encima de mí para que él me pudiera sentir los pechos todos perfume sí y el corazón le corría como loco y sí dije sí quiero Sí.

El propio Joyce había organizado una conferencia pública de un popular novelista francés, Valéry Larbaud (1881-1957), que había sido el «padrino» de la librería de Sylvia Beach. Siguiendo las instrucciones de Joyce, Larbaud explicó las correspondencias homéricas y otros simbolismos con la esperanza de hacer el libro inteligible y convencer a los lectores de que podía tratarse de una epopeya de su tiempo. Parece que finalmente Joyce se sintió dividido entre el deseo axiomático de «sugerir» tan sólo y el temor de que los lectores no le pudieran comprender.

Para dar a su libro una dimensión universal, Joyce estudió profundamente antologías, manuales, recopilaciones y libros de texto. Los críticos se sienten asombrados por la erudición que revela el autor, por ejemplo, en el capítulo de «Los bueyes del sol», que Joyce escribió en los diferentes estilos de los periodos de la literatura inglesa en orden cronológico. Pero su autenticidad procede del hecho de que son un mosaico de los autores parodiados, pues Joyce utiliza sus mismas palabras que toma de dos textos: *History of English Prose Rhythm* de Saintsbury y *English Prose from Mandeville to Ruskin* de Peacock. Joyce, siempre pendiente del yo, hace que ese progreso de diferentes estilos simbolice el crecimiento del feto humano en la matriz.

Ulises, como otras obras de Joyce, tiene como núcleo central el acto de creación en las artes. No deja de ser significativo que finalmente titulara la primera parte de su autobiografía, que revisó a partir de un relato anterior, *Stephen Hero*, «Retrato del artista adolescente». Al dar a su héroe autobiográfico, Dedalus, el mismo nombre del «fabuloso artífice» de las alas de cera, describió «a un hombre, que como un halcón vuela hacia el sol sobre el mar, una profecía del fin para el que había nacido y que había perseguido a través de la nebulosa de la infancia y la adolescencia; ¿un símbolo del artista que forja en su taller con la materia inerte de la tierra un ser elevado impalpable e imperecedero?». Al igual que Proust, Joyce hizo de su obra el relato de su propia creación. La inclusión de Bloom en *Ulises* supone presentar el yo escindido, la parte ajena y vulgar del artista, el judío siempre en exilio.

En el *Ulises*, Joyce recrea el misterio del arte y el universo. «Aquí la forma es contenido y el contenido es forma —como afirmó Samuel Beckett respecto a *Finnegans Wake*—. Sus escritos no son sobre algo, sino que son algo en sí mismos». Se trata, además, de un misterio —realista, naturalista, simbolista, parodista, cómico, épico— de incontables niveles, encarnado y encerrado en la palabra.

De cualquier forma, la crítica profundidad del *Ulises* no desalentó a los censores del mundo de la lengua inglesa cuando en 1922 publicó el libro en París la Sylvia Beach's Shakespeare Company. Las autoridades se esforzaron por proteger al público de los sinceros monólogos interiores y de algunas palabras tabúes. Las autoridades de correos de Nueva York quemaron ese año 500 ejemplares de la edición de Egoist

Press de Londres y las autoridades de la aduana inglesa de Folkstone confiscaron 499 de la tercera impresión, que constaba de 500 ejemplares. Pero los esfuerzos de los censores acabaron cuando el juez John M. Woolsey sometió al Federal Law Reports un informe conciso y favorable sobre *Ulises*. Le parecía que «no era un libro fácil de leer... brillante y torpe, inteligible y oscuro a veces», pero no obsceno.

Joyce ha intentado —creo que con gran éxito— mostrar que la pantalla de la conciencia, con sus impresiones caleidoscópicas siempre cambiantes, contiene, como si se tratara de un palimpsesto de plástico, no sólo las cosas reales que el hombre observa en su entorno, sino también los restos de impresiones pasadas que ocupan una zona de penumbra, unas recientes y otras elaboradas por asociación en el dominio del subconsciente. Muestra cómo cada una de esas impresiones afecta a la vida y la conducta del personaje que está describiendo.

Once años después de que apareciera la primera edición de *Ulises* en inglés, en esa misma primera semana de diciembre de 1933, cuando los norteamericanos abrogaron la prohibición de consumir bebidas alcohólicas, el juez Woolsey decidió que tampoco había que seguirles prohibiendo que leyeran la obra de Joyce, «fiel imagen de la clase media baja de una ciudad europea», y que compartieran el esfuerzo del autor de «idear un nuevo método literario para la observación y descripción de la humanidad». Aunque algunas de sus escenas son una medicina demasiado fuerte para pedir «a según qué personas sensibles, aunque normales, que la tomen... mi opinión, después de largas reflexiones, es que mientras que en algunos puntos el efecto de *Ulises* sobre el lector es algo emético, en ningún lugar trata de ser afrodisíaco». Y como no existía ley alguna contra la importación de literatura emética, ordenó que *Ulises* fuera admitido en Estados Unidos.

¿Hacia dónde dirigirse después de *Ulises*? No parecía haber lugar alguno, ni en la descripción realista de la vida cotidiana ni en el mundo de los símbolos, para comunicar arte y grandeza a las pequeñas trivialidades del yo consciente. «Trataré de expresarme —había afirmado Stephen Dedalus— de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia». La astucia de Joyce para elaborar y adornar el yo universal era ilimitada y siempre intacta. Había adoptado la profesión de escritor pero poco había añadido a su experiencia externa en un mundo turbulento. Durante los años de la primera guerra mundial se situó bajo la protección de la neutralidad de Suiza en Zurich, donde se dedicó a escribir *Ulises*. Una vez terminada la guerra se trasladó a París a instancias de su mecenas y mentor Ezra Pound. La situación de sus ojos, afectados por una ceguera casi total, le llevó a sumergirse aún más en su interioridad, y no sólo a los recursos de la memoria involuntaria, pues recreó el lenguaje para hacer de él un refugio, un santuario y un nuevo mundo del yo.

Ulises, como había testimoniado el juez Woolsey, «no era un libro fácil de leer». Joyce le había dicho a un lector norteamericano que no lo podía comprender: «Sólo algunos escritores y profesores lo comprenden. El valor del libro estriba en la

novedad de su estilo». Otras veces se mostraba menos paciente. Una tarde, en París, poco después de que se publicara *Ulises*, la melancolía que le embargaba ante la fría recepción que se había dispensado al libro, se había visto intensificada por una fuerte borrachera. Al salir del taxi que le llevaba a su casa, comenzó a correr por la calle: «¡Se lo hice tragar!». Pero habrían de pasar diez años antes de que los ingleses y los norteamericanos «se lo tragaran». En 1932, Joyce trataba todavía de convencer a T. S. Eliot de que publicara el libro en Londres, en Faber and Faber. Eliot estaba dispuesto a publicar algunos episodios en su *Criterion Miscellany*, pero no quería publicar toda la obra. Por su parte, Joyce se negaba a permitir que se publicara una edición abreviada o expurgada. «Mi libro tiene un comienzo, una parte central, y un final. ¿Qué cortaría usted?».

Entretanto, dedicaba sus energías a la que llamaba «obra en progreso», que le absorbería durante los dieciséis años siguientes, desde el 11 de marzo de 1923, fecha en la que escribió las dos primeras páginas, «las primeras desde que puse el sí final de *Ulises*. Tras haber encontrado una pluma, con cierta dificultad las escribí en letra muy grande en una hoja tamaño doble folio para poder ser capaz de leerlo». Así como *Ulises* era la continuación (en un modo distinto) del *Retrato*, *Finnegans Wake* sería la continuación (también en otro modo) de *Ulises*. Como *Ulises* terminaba con Molly y Leopold comiendo el mismo pastel de semillas (Eva y Adán comiendo «la fruta»), *Finnegans Wake* comenzaría con la caída del hombre, simbolizada en la caída del héroe de una balada, Finnegan, que lleva un cuenco y muere al caer de una escalera, y luego en su resurrección por el olor del *whisky*. La nueva novela incorporaría y explotaría muchas ideas descartadas de los doce kilogramos de notas que había reunido para *Ulises*.

Por comparación con *Finnegans Wake*, *Ulises* es un prodigio de claridad. En *Finnegans Wake* el lector admirador de Joyce encuentra una verdadera dificultad y no tiene más remedio que consultar renuientemente a los exégetas. Incluso el estudioso serio llega a pensar que está intentando comprender el plano de un complicado castillo en un tratado escrito por su arquitecto en un código sólo parcialmente inteligible. ¿Es el plano todo lo que existe del castillo? Mucho más es lo que sabemos sobre la forma en que se escribió el libro que respecto a lo que era. ¿Describe algo *Finnegans Wake*, o acaso es simplemente ese algo? El libro nos recuerda a una parábola existencialista. Un hombre ve en la pared de una casa un letrero que dice «en venta» y acude a preguntar el precio. El ocupante de la casa responde: «¡Lo único que se vende es el letrero!». ¿Acaso *Finnegans Wake* versa sobre algo aparte de sobre sí mismo?

Según afirma Anthony Burgess, es uno de esos libros «que se admiran más que se leen, que cuando se leen, raramente se leen del todo, y que cuando se leen hasta el final no se comprenden plenamente, y a veces ni siquiera parcialmente». Burgess ha osado ayudar al lector con una versión abreviada (*A Shorter Finnegans Wake*). Otros críticos intrépidos, como Joseph Campbell y Henry Morton Robinson, «estimulados

por la magnitud de la tarea... pensaban que si Joyce había pasado dieciocho años para escribirlo bien podíamos invertir algunos en descifrarlo». ¿Por qué un escritor tan elocuente y lúcido como Joyce ha gastado sus energías importunándonos con un libro de proporciones colosales, de 628 densas páginas en las que muchas veces ni siquiera hay párrafos, con su asombrosa plenitud de vocablos inventados, múltiples juegos de palabras e invenciones onomatopéyicas? ¿Sería inconcebible que ese maestro de lo cómico haya realizado el mayor engaño literario de la historia? Pero generaciones de lectores todavía creen que el problema no está en el autor sino en ellos.

Cualquier otra cosa que pueda ser, el libro es el *non plus ultra* de la literatura del yo. Tal vez en este callejón sin salida ese libro sólo puede comprenderlo el autor (y aún parcialmente).

¿De qué trata el libro? «Es difícil de decir —le dijo Joyce a un amigo escultor, August Suter, en 1923—. Es como una montaña en la que estoy haciendo túneles en todas direcciones, sin saber qué voy a encontrar». Ya había decidido titularlo *Finnegans Wake*, suprimiendo el apóstrofe entre la «n» y la «s» porque significaba a la vez la muerte de Finnegan (*wake, funeral*) y el resurgimiento de los Finnegan (*Finn-again, Finn de nuevo*).

También en otro sentido es una continuación de *Ulises*. Así como *Ulises* había sido un libro del día, *Finnegans Wake* sería un libro de la noche, con su lenguaje especial. «He agotado el inglés» (*Je suis au bout de l'anglais*), confesó Joyce. «He puesto a dormir el lenguaje».

Al escribir sobre la noche realmente no podía, sentía que no podía, utilizar las palabras en sus relaciones ordinarias. Si se utilizan así no pueden expresar cómo son las cosas por la noche en sus diferentes estadios, consciente primero, semiconsciente después, y por fin inconsciente. Me di cuenta de que eso no podía hacerse con las palabras si se mantenían sus relaciones y conexiones ordinarias. Naturalmente, cuando amanezca todo quedará claro otra vez... Les devolveré el idioma inglés. No lo destruyo para siempre.

Cuando alguien se refirió negativamente a sus juegos de palabras, Joyce replicó: «La Iglesia católica, apostólica y romana fue creada con un juego de palabras. Debería bastarme». («Tú eres *Pedro* y sobre esta piedra construiré mi iglesia», Mateo 16: 18). En cuanto a la trivialidad, «sí, algunos de los medios que utilizo son triviales, y otros son cuadriviales». *Finnegan* convertiría el mundo de los sueños en su diversión cuadrivial.

El tema de esta historia de la noche es la historia toda de la raza humana. «El arte es el grito de la desesperación —afirmó Arnold Schoenberg en 1910— de aquellos que experimentan en su propio yo el destino de toda la humanidad». Una historia de la noche iba a ser, pues Stephen Dedalus había explicado en *Ulises* que «la historia es una pesadilla de la que estoy intentando despertar». Aunque la historia que narra Joyce está velada por el mito y por su lenguaje propio del sueño, *Finnegans Wake* estaba destinado a ser el relato del mundo del hombre universal: de la caída y la

resurrección de la humanidad. La cómica caída de Finnegan al comienzo del libro no es más que el prólogo que da entrada al héroe, un tartamudo tabernero anglicano de Dublín, HCE, Humphrey Chimpden Earwicker, o Here Comes Everybody [aquí viene todo el mundo] o Haveth Childers Everywhere [tiene hijos en todas partes]. Candidato en unas elecciones locales, HCE ha cometido supuestamente un acto exhibicionista (¿el pecado original?), en Phoenix Park, delante de dos adolescentes. Este recuerdo y ese rumor no cesan de perseguirle y está maldito también por la pasión incestuosa que siente hacia su hija. Después de mucho chismorreo, de cambios en la opinión pública y desventuras triviales, HCE es detenido por perturbar la paz, lo que parece expresar su propio sentimiento de culpa obsesivo.

La mujer de Earwicker, Anna Livia Plurabelle (ALP), es la mujer en muchos sentidos: Eva, la madre en el funeral, el río Liffey que se transforma del arroyo de las ninfas en las colinas de Wicklow en el sucio río que arrastra la suciedad de Dublín en su recorrido circular hacia el océano, para luego ascender de nuevo hacia las nubes y caer con las lluvias renovando de nuevo el río. Escuchamos las quejas de Anna Livia dirigidas a quienes ensucian su río:

Sí, ya lo sé, sigue. Lava listo y no despatrickes. Súbete las mangas y desmarra tu farfulla. ¡Y no me empures —soo!— cuando te encorves. O lo que tresaran soltar que intrestó doser en el Parque Findio. Es un viejo carona asqueroso. ¡Mira qué camisa! ¡Mira qué sucia! Me tiene tol agua ciénegra. Y en sopapa y en emplasta desde el vikingo pasao astahora. ¿La habré lavao veces^[*]?

El lector deja de sentirse asombrado y simplemente se admira al escuchar la música de Joyce cuando escucha su voz registrada leyendo las claras palabras de Anna Livia Plurabelle.

Curiosamente, los dos hijos gemelos a los que dio forma pensando en dos hermanos subnormales a los que Joyce había conocido en Dublín. «Shem de Penman» (Jerry: el artista, hombre de pensamiento, explorador de lo prohibido) y «Shaun the Postman» (Kevin: el político, hombre de acción pragmático) revelan de nuevo el conflicto que hay entre la parte de Bloom y la parte de Dedalus del hombre universal. Todo ello a través de cuentos míticos de seres que comen carne humana y de historias como «The Ondt and the Gracehoper». Su conflicto se resuelve finalmente en la reunión de su padre, HCE (de quien sus dos naturalezas se originaron) con su madre ALP, en las bodas de diamantes.

Pero la historia no es tan fácil de seguir como pueda parecer por el carácter ordinario de los personajes inteligibles. Joyce da al lector una clave en las palabras iniciales del libro.

... río, después de los tiempos de Adán y Eva, desde las curvas de la costa hasta el recodo de la bahía, nos devuelve por un espacioso vicus de recirculación, a Howth Castle y sus alrededores.

Estas primeras palabras tienen como objeto completar la frase inconclusa con la que finaliza el libro:

Como todos los símbolos clarificadores de Joyce, éste posee una iridiscencia críptica. Al comenzar la frase con una letra minúscula, afirma el carácter cíclico y circular de la experiencia, y «Vicus», la forma latina del nombre italiano Vico, identifica todo el plan de la obra con la mítica historia de Giambattista Vico (1668-1744).

La interpretación histórica de Vico describía la elevación de las sociedades desde el estado «animal» atravesando por tres etapas: la teocrática, que es la era de la religión y de los dioses, la de los héroes celebrada en la poesía y gobernada por la costumbre, y la democrática, expresada en prosa y regida por leyes. La última etapa deriva en la anarquía y luego se produce un regreso para recomenzar el ciclo (*corso*).

Es sorprendente que Joyce pasara de la poesía a la filosofía, de Homero a Vico, para estructurar su obra final. Pero en un periodo en que las artes se replegaban hacia el interior, explorando y recreando el yo, no es sorprendente que eligiera la figura de Vico, de quien a veces se dice que es el primer historiador moderno. En tanto que otros veían la historia como la crónica de los hombres y acontecimientos o la revelación de una providencia divina, para Vico la historia era una saga de la conciencia humana, de las diferentes formas de verse el hombre a sí mismo. Frente a la visión que Descartes tiene de la historia como la revelación de la razón, que es la misma en todas las épocas, y del encuentro del hombre con la naturaleza, Vico se centraba en el yo. El hombre, afirmaba, es capaz de comprender sólo lo que puede crear. Puesto que el hombre ha creado la cultura, puede comprenderla, puede observar las etapas universales en su conciencia, reflejadas en las instituciones que él ha creado. La *Nueva ciencia* de Vico era una ciencia de etapas y ciclos. Joyce utilizó el esquema de Vico para incluir toda la historia de la raza humana en *Finnegans Wake*. En efecto, Vico, como Joyce, daba primacía al lenguaje y al mito y justificaba la recreación del lenguaje de Joyce como el santuario del yo.

Así, a su manera, Joyce consiguió lo que Gertrude Stein, también en París, esperaba conseguir: quedarse «sólo con el inglés», pero con su propio inglés recreado. *Finnegans Wake* es una carta dirigida a sí mismo, que ni el escritor ni el destinatario comprenden plenamente: «that letter selfpenned to one's other, that neverperfect everplanned». No es sorprendente, tampoco, que sedujera y frustrara a generaciones de exégetas.

Finnegans Wake es su «ensayo en permanencia», otra forma joyceana de conquistar el tiempo. «Una gran cápsula del tiempo —dicen Campbell y Robinson, que figuran entre los primeros exégetas de Joyce—. El libro es una especie de morrena terminal en la que están enterrados todos los mitos, programas, eslóganes, esperanzas, oraciones, herramientas, teorías educativas y curiosidades teológicas del pasado milenio». Sin embargo, esta miscelánea del pasado revelaba un esquema universal de recurrencia repetitiva, que es la forma de Joyce de negar el tiempo.

El logro de Joyce en el terreno del simbolismo haría que su última obra resultara

casi tan ininteligible como todo el universo misterioso. Según confesó el propio Joyce, *Finnegans Wake* estaba dirigido a «ese lector ideal que padece un insomnio ideal». Los exégetas eruditos afirman que es «uno de los elefantes blancos de la literatura», «sin duda, el libro más oscuro que nunca haya escrito un escritor de talla; al menos, un escritor de quien no se sospechaba que estaba loco». Sin embargo, el enigma de *Finnegans Wake* no refleja oscuridad ni confusión en el autor. Recrea el lenguaje con insondables posibilidades. Cuando Murray GellMann necesitó en 1964 un nombre para bautizar a la partícula fundamental de la materia, que había descubierto y encontró que había tres en el protón y en el neutrón, recordó la exclamación que aparece en *Finnegans Wake*: «Three quarks for Muster Mark!». El lenguaje ininteligible de Joyce prestó, pues, el nombre a la partícula fundamental ininteligible de la materia.

Cuando le preguntaron por qué había escrito el libro de esa manera, Joyce contestó maliciosamente, no excusándose, sino jactándose: «Para tener ocupados a los críticos durante trescientos años». Tal vez, Joyce compartía el asombro de Einstein ante el hecho de que «el eterno misterio del mundo es su comprensibilidad». La última y «extravagante incursión en territorio prohibido» que hizo Joyce convirtió el lenguaje del yo en una invitación a descubrir y complacerse en el misterio.

«¡Yo también estoy aquí!»

Junto al misterio del tiempo, con sus interrupciones y sus continuidades, está el misterio de la mujer. Las «novelas de la conciencia» de Virginia Woolf nos permiten compartir su asombro ante el yo femenino. En ocasiones, se refugia del tiempo en la instantaneidad de sus «momentos de ser», que llenan las páginas de su diario de escritora. Otras veces sigue al yo a través del tiempo, a lo largo de siglos en *Orlando*, años en *To the Lighthouse (Al faro)* y horas en *Mrs. Dalloway (La señora Dalloway)*. Pero en modo alguno puede escapar al hecho de ser una mujer. Virginia Woolf escribe no poco sobre las escritoras y sus inhibiciones en la Inglaterra de su época, sobre sus interminables «confinamientos» en el embarazo y sobre el hecho de que se les prive de educación para que desempeñen el papel «del ángel en la casa». Sabe que existe una percepción femenina singular, pero no consigue definirla. Una mujer necesita *Una habitación propia (A Room of One's Own, 1929)* que le dé la libertad. «De hecho, en mi condición de mujer no tengo país. Como mujer no quiero tener país. En mi condición de mujer mi país es el mundo entero».

El gran mérito de Virginia Woolf es haber hallado, como Joyce, tantas formas distintas de dar a conocer «el titileo de la llama que existe en la interioridad más profunda, que lanza sus mensajes a través del cerebro». Aunque se ha dicho de ella que era la pionera del «flujo de la conciencia», de hecho fue la pionera de los *flujos de la conciencia*. Proust y Joyce crearon sus grandes obras en torno a una conciencia,

pero cada una de las novelas de Virginia Woolf es un nuevo experimento con el yo. A diferencia de Proust y de Joyce no hizo una voluminosa obra maestra sino numerosos experimentos convincentes. Alejándose de la línea de Dickens y Balzac, que crearon nuevos panoramas de la experiencia, a Virginia Woolf no le interesa la narración sino la reflexión. Por otra parte, no parece que le empobreciera la falta de experiencia. Cualquier casa de campo podía ser su Dublín.

La mujer carecía de materia prima en su propia vida para escribir la crónica de conflictos y aventuras mundanos, de luchas por la riqueza y el poder. Pocas mujeres que enriquecieron la literatura inglesa durante los siglos XVIII y XIX, en que la mujer comenzó a incorporarse a las filas del público lector, tuvieron el talento de adornar su limitada experiencia.

Jane Austen (1775-1817), cuya importancia ha crecido con los años, llevó una vida monótona en la campiña inglesa, en la casa parroquial de su padre y en la casita de campo en Hampshire a la que se retiró la familia. En sus primeros años no sufrió la pobreza que soportó Dickens, ni fue testigo de la turbulenta situación del paisaje urbano. Su vida familiar fue una caricatura de la respetable clase media letrada, en que el padre indujo a sus seis hijos y a sus hijas a que adoptaran la profesión literaria. Aunque no se casó, parece que tuvo pretendientes y sus novelas exploran la búsqueda provinciana de maridos terratenientes para las jóvenes casaderas. Jane Austen hizo una comedia humana de costumbres provincianas. Vivió cuarenta y dos años, durante los cuales escribió *Pride and Prejudice (Orgullo y prejuicio)* (1813), *Emma* (1816) y otras novelas, que le otorgaron un lugar sin discusión en la literatura inglesa. El acontecimiento más dramático en la vida de Jane Austen fue aceptar la petición de matrimonio que le hizo el heredero de una familia vecina de Hampshire, para luego cambiar de opinión de la noche a la mañana y rechazarle.

La mujer no debía exponerse a la atención pública en su condición de autora y el nombre de Jane Austen no apareció nunca, durante su vida, en la cubierta de sus obras. Sólo después de su muerte se reconoció públicamente su condición de autora. Otras escritoras, como Charlotte y Anne Brontë, utilizaron un pseudónimo masculino para evitar la condescendencia que se reservaba a las autoras de sexo femenino. Por su parte, Mary Ann Evans adoptó para firmar sus obras el nombre masculino de George Eliot. Las jóvenes hermanas Brontë se refugiaron en los reinos imaginarios de Angria y Gondal, y una serie de novelas «góticas» como *Mysteries of Udolpho (Los misterios de Udolfo)* de Ann Radcliffe y *Frankenstein* de Mary Shelley trataron de escapar de las limitaciones femeninas relatando historias de terror y fantasía.

La gran desproporción existente hasta hace bien poco tiempo entre el número de autores masculinos y femeninos refleja el constreñimiento de la vida de la mujer. La mujer escribía sobre lo que le permitían conocer: las costumbres que observaba en las casas de campo, las locuras e ironías del mercado del matrimonio. Otras veces reaccionaban con exóticas fantasías de terror. Irónicamente, las escritoras inglesas del siglo XIX, que todavía estaban constreñidas por las convenciones femeninas, fueron

las pioneras del realismo en la novela moderna. Recorrieron el camino por sí solas. Sir Walter Scott elogió al «autor anónimo» de *Emma*, de Jane Austen, calificándolo de profeta del realismo moderno y elogió su «exquisito tacto literario que da interés a los objetos y personajes más comunes». *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, fue criticado por tratar con demasiada libertad temas sobre los que las jóvenes ni siquiera debían leer. Luego saltó el escándalo cuando se rumoreó que había tenido una relación con Thackeray, a quien dedicó la segunda edición de *Jane Eyre*. Como el héroe del libro, Thackeray también tenía una mujer demente. George Eliot (1819-1880), de quien se ha dicho a veces que es la primera representante del realismo psicológico en la novela inglesa, desafió las convenciones al vivir con G. H. Lewes, que era un hombre casado. Virginia Woolf elogió *Middlemarch* (1871-1872) porque le parecía «una de las primeras novelas inglesas escritas para personas adultas».

Súbitamente, el número de mujeres novelistas en lengua inglesa aumentó en el siglo xx. El «movimiento feminista» estaba dando sus frutos. Por otra parte, los recursos interiores del yo habían pasado a ser, finalmente, la materia prima de los novelistas. Para esas exploraciones, la mujer no necesitaba pasaporte masculino. Las escritoras se convirtieron entonces en pioneras de las novelas del mundo interior, que las liberó de sus diarios y cartas.

«¡Yo también estoy aquí!», escribió Jane Welsh Carlyle (1801-1866), en tono de queja a su amigo John Sterling el 15 de junio de 1835. Su vida refleja perfectamente los problemas de la mujer dedicada a la literatura. Había contraído matrimonio con el encumbrado Thomas Carlyle, «un afectuoso amor para mí, un intelecto destacado para dirigirme y un espíritu de fuego para ser la estrella que diera luz a mi vida». El talento literario de Jane Welsh, poco común, se plasma en sus cartas, que se han conservado. Según explicaba, una carta dirigida expresamente a ella:

... me proporcionaba un mayor placer que no importa qué número de páginas que sólo despertaban en mí un interés relativo. En efecto, a pesar de los esfuerzos más decididos por aniquilar mi yo y fundirlo en lo que el mundo considera sin duda mi parte mejor, no dejo de verme como un yo independiente y egoísta. Cuando el pequeño Félix, en el *Wanderjahre* [de Goethe], en medio de una intensa escena entre Wilhelm y Teresa, estira a Teresa del vestido y dice «¡mamá Teresa, yo también estoy aquí!», sólo dice, con la maravillosa sinceridad de un niño, lo que yo siento constantemente, aunque soy demasiado refinada para estirar de la falda a nadie y para exclamar «señor Sterling, yo también estoy aquí».

Jane Welsh no osaba competir con el «elevado intelecto» de su marido en una forma literaria pública, pero la carta era perfecta para ella como lo había sido durante siglos para muchas escritoras frustradas. Cuando ella y Carlyle estaban separados, ella le enviaba todos los días una carta, «que debía escribir viva ó muerta», y esperaba lo mismo de él. En una ocasión en que él se excusó por haber escrito una carta muy larga, ella respondió: «No te importe la longitud, al menos escribe sólo largamente sobre ti. El canto del gallo que te despierta, todo ese tipo de cosas es muy interesante. Yo apenas me detengo en las descripciones más brillantes de gente y cosas extrañas,

para encontrar algo “que sea todo sobre ti, todo para mí”».

Después de Jane Welsh Carlyle habría de pasar casi un siglo antes de que Virginia Woolf (1882-1941) hiciera de la novela un medio versátil para explorar el yo. El curso monótono de su vida, tan ausente de aventuras mundanas como el de Jane Austen o Franz Kafka, la obligó a volcar su talento literario sobre sí misma como materia prima. Virginia Woolf escribía sobre su mundo interior, que imaginaba que existía también en el interior de otros.

Virginia Woolf nació en Londres en 1882 en una familia numerosa dominada por su padre, *sir* Leslie Stephen. Este destacado intelectual y editor del monumental *Dictionary of National Biography*, para el que escribió unos cuatrocientos artículos, le dio «la libertad de poder consultar en una amplia y completa biblioteca». La primera esposa de su padre era hija de Thackeray, su padrino era el poeta James Russell Lowell, a la sazón embajador norteamericano en Inglaterra, y su profesora de griego era hermana de Walter Pater. De alguna manera, los eminentes Victorianos pululaban en su vida sedentaria, siempre rodeada de libros. Virginia anhelaba la vida universitaria que sus hermanos habían tenido en Cambridge pero que su sexo le había negado. Ella y su hermana Vanessa podían pasar las mañanas estudiando griego o dibujando copias de yeso, pero sus tardes y noches estaban consagradas a aquellas ocupaciones que los hombres de la familia consideraban adecuadas: cuidar de la casa, estar presentes a la hora de té y ser agradables con los invitados de otras personas. He aquí lo que escribió a su hermano Thoby que se hallaba en Cambridge:

No encuentro a nadie con quien discutir ahora y siento la necesidad de ello. Debo sondear en los libros, dolorosamente y completamente sola, lo que tú consigues todas las noches, sentándote junto a la chimenea fumando tu pipa con [Lytton] Strachey, etc. No es sorprendente que mis conocimientos sean limitados. Nada vale, en materia de educación, lo que vale la conversación, estoy segura. Pero hago lo que puedo con Shakespeare. He leído la vida de Sidney Lee...

Siempre le acompañaría la sensación de no haber recibido una buena educación, lo que atribuía al estereotipo femenino.

No tenía buen recuerdo de las noches en que salía. Por ejemplo, cuando acompañó a su hermanastro George Duckworth y a *lady* Carnarvon a cenar y al teatro, cometió la terrible equivocación, cuando estaban hablando de arte, de preguntarle a *lady* Carnarvon si había leído a Platón. Si lo había leído, dijo *lady* Carnarvon, sin duda lo recordaría. La pregunta de Virginia había echado a perder la noche y había avergonzado a George, pues Platón podía llevar a temas que no eran adecuados para una joven, y mucho menos para hablar de ellos en público. George le recordó que «no están acostumbradas a que las muchachas expresen *ninguna* opinión».

Pero George no hizo gala del mismo respeto por lo adecuado cuando acosaba sexualmente a sus dos hermanastras, a quienes les era imposible rechazarle. Él trataba de suavizar su dolor y su disgusto con cortesías ostentosas, regalos e invitaciones a fiestas y excursiones, pero Virginia y Vanessa expresaban con toda franqueza cuánto

lo detestaban, para asombro de sus amigos. La primera experiencia de sexo y abuso infantil que experimentó Virginia a los seis años le afectó profundamente. «Todavía tiemblo de vergüenza —escribió en el último año de su vida— ante el recuerdo de mi hermanastro». También abusó de ella su otro hermanastro, Gerald Duckworth. No existen pruebas de que su padre abusara sexualmente de Virginia, pero no hizo nada para protegerla. La atmósfera taciturna victoriana y la insensibilidad de su madre le impedían buscar protección. Es posible que sus accesos recurrentes de «locura» fueran una reacción a esas experiencias traumáticas de la niñez.

Virginia Woolf tuvo una serie de relaciones amorosas apasionadas, y a veces perturbadoras, con otras mujeres, no sólo con Vita Sackville-West, a la que admiraba. No se sintió contenta, en cambio, cuando en 1930 fue acosada por la ya mayor Ethel Smyth (que en ocasiones le escribía dos veces al día), porque Ethel se sonaba los mocos con el mantel y su comportamiento en la mesa era repulsivo. «Ha resultado algo horrible, feo y melancólicamente triste. Es como verse atrapada por un cangrejo gigante». En sus cartas, Virginia hace referencia como de pasada a su frigidez y se pregunta por qué la gente «se preocupa tanto por el matrimonio y la copulación». No tuvo hijos, presumiblemente por consejo de su médico, pero es posible que hubiera otras razones. «No hay que pretender nunca —escribió en 1923— que las cosas que no has conseguido no merecen la pena... Por ejemplo, no hay que afirmar que los hijos pueden ser sustituidos por otras cosas». Sin embargo, las desagradables experiencias de su niñez con George pudieron alimentar también su decisión de rebelarse contra el mundo literario dominado por el hombre.

Para ser la escritora que quería ser, recordó en 1931, tenía que conquistar un «fantasma» que se cernía sobre ella:

Y el fantasma era una mujer, y cuando la conocí mejor le di el nombre de la heroína de un famoso poema [de Coventry Patmore (1823-1896)]. El ángel en la casa... era ella quien me molestaba y me hacía perder mi tiempo y tanto me atormentaba que al final la maté. Tú, que procedes de una generación más joven y más feliz, no habrás oído hablar de ella... Era extraordinariamente simpática y encantadora. Era absolutamente generosa. Sobresalía en las difíciles artes de la vida familiar. Se sacrificaba todos los días. Si había pollo para comer, comía la pata; si había una corriente de aire se sentaba en medio... en definitiva, tenía una forma de ser que le impedía alimentar un pensamiento o un deseo propios, y prefería adaptarse siempre a los pensamientos y deseos de los otros. Sobre todo —no hace falta decirlo— era pura. Se suponía que su pureza era su principal belleza... la forma en que enrojecía, su enorme gracia... Cuando comencé a escribir me la encontré a las primeras palabras. La sombra de sus alas se cernió sobre la página y escuché el susurro de su falda en la habitación.

Después de matar al ángel en la casa, ¿qué debía hacer la mujer escritora? ¡Sólo tenía que ser ella misma! «Ah, pero ¿qué es “ella misma”?, es decir, ¿qué es una mujer? Te aseguro que no lo sé... No creo que ninguna mujer pueda saberlo hasta que se haya expresado en todas las artes y profesiones al alcance de la capacidad humana».

A pesar de las inhibiciones que imponía el mundo, Virginia Woolf encontró en su interior el recurso para sus creaciones. Su nacimiento, la biblioteca «completa» de su padre, sus amores femeninos y el círculo de importantes intelectuales masculinos,

todo eso la ayudó. Pero perdió el estímulo de su propia generación, que habría tenido en la universidad, aun cuando es cierto que observaba a la galaxia de hombres de letras Victorianos a los que atraía su padre. Ver a Thomas Hardy, John Ruskin, John Morley y Edmund Gosse con sus tazas de té debió de servir para que perdiera el temor a la clase literaria y para impulsarle a establecer sus propias relaciones literarias. A la muerte de su padre, en 1904, se trasladó con su hermana y sus hermanos a una casa situada en el número 46 de Gordon Square, en el distrito londinense de Bloomsbury. Esa casa sería el centro de atracción para toda una pléyade de su generación, de la que formaban parte Lytton Strachey, Clive Bell, Roger Fry, John Maynard Keynes y E. M. Forster.

Los jueves por la noche, los invitados se reunían hacia las diez y permanecían hasta las dos o las tres de la madrugada conversando mientras consumían *whisky*, bollos y cacao. El grupo de Bloomsbury —una antiuniversidad de artistas, críticos y escritores procedentes de las universidades— estaba formado por rebeldes declarados contra las inhibiciones victorianas en el arte, la literatura y el sexo. En 1941, en plena guerra, el remilgado *Times* les acusó de producir «artes ininteligibles fuera de una sala de estar de Bloomsbury y en completa discordancia con las virtudes estoicas que a toda la nación se le pide practicar». El filósofo de Cambridge G. E. Moore (1873-1958) les había enseñado que «las cosas más valiosas... son... con mucho los placeres de la relación humana y el gozo de los objetos bellos... el fin último racional del progreso social».

Virginia Woolf se convirtió en la figura que presidía el grupo. Entre ellos todo se podía discutir y, de hecho, parece que se discutía, incluso con quién debería contraer matrimonio Virginia. Rechazando otras posibilidades, se casó con Leonard Woolf, a quien describió como un «judío sin un penique». También él había estudiado en Cambridge, donde había sido seguidor de G. E. Moore y miembro de la elite. Antes de casarse con Virginia en 1912, Woolf había sido funcionario en las colonias y había permanecido en Ceilán durante ocho años. No tuvieron hijos, pero por lo demás fue un matrimonio idílico, que compartía la pasión por la literatura y las ideas. Leonard dejó de escribir novelas, pero se convirtió en un prolífico editor y autor de obras de política, filosofía y memorias. Siempre preocupado por Virginia, parecía ansioso por alimentar ese talento literario superior al suyo. Vita Sackville-West observó cómo disgustaba a Virginia «la posesividad y el deseo de dominio de los hombres. De hecho, lo que no le gusta es la masculinidad».

Leonard y Virginia salieron del círculo de Bloomsbury y comenzaron nuevas colaboraciones. Cuando contrajo matrimonio ella no había terminado todavía su primera novela. En 1917 fundaron, en su casa de Richmond, la imprenta Hogarth Press, que consumió una gran parte de sus energías durante los años siguientes. Su primera publicación fue *Two Stories*, una escrita por Leonard y otra por Virginia. Pretendían publicar sólo trabajos experimentales, tales como escritos de Katherine Mansfield, *Poemas* de T. S. Eliot (1919), poemas de Robinson Jeffers y E. A.

Robinson, traducciones de novelistas rusos y las obras de la propia Virginia. Ellos mismos realizaban el trabajo de composición e impresión con la ayuda ocasional de algún amigo. A instancias de Harriet Weaver, mecenas norteamericana de numerosos poetas, y a través de los buenos oficios de T. S. Eliot, les ofrecieron el manuscrito del *Ulises* de Joyce para que lo publicaran. Estuvieron tentados de hacerlo, pero pensaron que desbordaba su capacidad. Habrían tenido que emplear impresores profesionales y aquellos a los que consultaron afirmaron que si imprimían esa obra serían perseguidos. Virginia se sintió especialmente apenada porque ella y Joyce eran pioneros en la misma senda de exploración del yo. Pero como explica su sobrino y agudo biógrafo, «era como si su propia pluma hubiera caído en otras manos, de manera que alguien podía haber garabateado con ella la palabra joder en el asiento de un retrete». Sin duda, la «ordinariedad de fumadero» de que hacía gala Joyce revivió el fantasma del ángel en la casa.

Si es verdad que había límites en el desafío de las convenciones por parte de Virginia, el grupo de Bloomsbury disfrutaba burlándose de los estamentos oficiales con bromas como las que se estilan entre los estudiantes universitarios. Muy notable fue la burla del Dreadnaught, el 10 de febrero de 1910, que planeó el hermano de Virginia, Adrián, para burlar a la marina británica y sus imponentes medidas de seguridad y disfrutar de un recorrido en el buque más secreto de la armada. Un telegrama falso dirigido desde el «Foreign Office» al comandante de la Armada anunciaba la visita del «emperador de Abisinia». Los miembros del grupo de Bloomsbury, con las caras negras y vestidos como la imaginaria nobleza de Abisinia, llegaron a Weymouth, donde fueron solemnemente recibidos y les pasearon en una lancha. Virginia, como ayudante del emperador, se había maquillado de negro, y llevaba bigote y barba postizos, y tuvo que hacer grandes esfuerzos para no echarse a reír cuando estrechó ceremoniosamente la mano del almirante de la flota, que además era su primo. En lugar del «suahili» que supuestamente tenían que hablar, el «emperador». Adrián articuló unas frases con unos versos que recordaba de Virgilio. La prensa londinense publicó la historia con grandes titulares y el asunto se discutió en la Cámara de los Comunes. Cuando los bromistas pidieron excusas al primer lord del almirantazgo, éste los trató como si fueran estudiantes y les dijo que no debían de actuar así en el futuro. A los periodistas les había interesado particularmente una joven barbuda «de muy buen ver y con facciones clásicas», que supuestamente formaba parte del grupo, y Virginia contó lo que había ocurrido. A partir de entonces se extremaron las medidas de seguridad en la armada, especialmente con respecto a los telegramas, lo que hizo difícil que pudiera repetirse la broma, y Virginia recordó que «me siento feliz al pensar que yo también he ayudado a mi país».

A pesar de su acentuado sentido del humor, la vida de Virginia fue una larga lucha contra la «locura», etiqueta vaga y cargada de sentido emocional que se adjudicaba a todos los tipos de enfermedad mental, especialmente en el caso de las mujeres. En el círculo que frecuentaba Virginia, los casos de locura eran habituales. La mujer de

Thackeray, la madre de la primera mujer de Leslie Stephen, estaba aquejada de la enfermedad. Además, su hermanastra Stella había sido perseguida por un primo «loco». También se decía que la esposa de un íntimo amigo de Virginia, el pintor y crítico Roger Fry, estaba enloqueciendo y acababa de ser conducida a un manicomio cuando Virginia se unió al grupo que participaba en un viaje dedicado a estudiar el arte bizantino en Constantinopla, que había sido organizado por Fry en 1911. Algunos pensaban que también Fry debía haber sido conducido al manicomio por defender las obras de Cézanne y de otros artistas en la primera exposición posimpresionista celebrada en noviembre de 1910.

Los primeros síntomas de enfermedad mental se manifestaron, en el caso de Virginia Woolf, cuando tenía trece años, poco después de que muriera su madre en mayo de 1895. Ese verano tuvo una «crisis». Empezó a escuchar «voces terribles» y a sentirse aterrorizada de la gente. Durante toda su vida se sintió acosada por los temores de que volviera a aparecer la locura y por el miedo que le había producido el doloroso tratamiento a que la habían sometido. Por ejemplo, en junio de 1910, poco después del episodio de la burla del Dreadnaught, cayó enferma aquejada de «la aguda tensión nerviosa» que le afligiría siempre que estaba a punto de terminar una novela. A fin de garantizarle el «reposo absoluto» que su médico le había recomendado, fue encarcelada en la casa de reposo de la señorita Thomas, en Burley Park, Twickenham, que se consideraba como «una discreta casa de salud para alienadas». Allí permaneció durante dos meses en una «cura de reposo» que la mantuvo en cama en una habitación a oscuras, comiendo sólo «alimentos sanos», al tiempo que la señorita Thomas racionaba sus cartas, sus lecturas y sus visitas. Naturalmente, se vio excluida de las diversiones sociales de Londres. Cuando en 1913 tuvo un grave ataque, Leonard temió que pudiera arrojarse del tren en el viaje de regreso desde el campo, y de hecho intentó suicidarse con una dosis mortal de veronal, lo cual sólo fue posible evitar gracias a un lavado de estómago.

Sus amigos se admiraban de que ante las constantes amenazas de suicidio por parte de Virginia, Leonard no enloqueciera también durante dos años de «locura intermitente» de su esposa. Una mañana de 1915, en que estaban desayunando, de pronto comenzó a excitarse y a hablar de forma incoherente con su madre fallecida, y comenzó a chillar y a actuar violentamente, terminando por atacar al propio Leonard. Fue conducida a una casa de reposo y luego a su nuevo hogar de Hogarth House, donde pensaban instalar la imprenta. Gracias al cuidado de cuatro enfermeras psiquiátricas, gradualmente recuperó la lucidez y a finales de año había alcanzado la dosis de normalidad que sería capaz de mostrar en el futuro.

Pero nunca se recobró completamente y su «locura» la conduciría a la muerte. En los últimos días de marzo de 1941, Leonard acompañó a Brighton a una deprimida Virginia para que consultara con un médico en quien tenía confianza. Hacía poco había terminado *Between the Acts* (*Entre actos*), y decidió escribir al editor comunicándole que no deseaba que el libro fuera publicado. Un día brillante, claro y

frío, escribió dos cartas, una a Leonard y otra a su hermana Vanessa. Explicaba que nuevamente había empezado a escuchar voces y que estaba segura de que nunca se recuperaría. Estaba decidida a no continuar arruinando la vida de Leonard. «Tengo la certeza —escribió a Leonard— de que, de nuevo, me vuelvo loca. Creo que no puedo superar otra de aquellas terribles temporadas. Tú me has dado la mayor felicidad posible... No creo que dos personas hayan sido más felices hasta el momento en que sobrevino esta terrible enfermedad. No puedo luchar por más tiempo». Entonces, cogió su bastón y caminó por el prado hasta el río Ouse. Una vez ya había intentado sin éxito ahogarse y en esta ocasión tomó la precaución de meter una voluminosa piedra en el bolsillo de su abrigo. Mientras caminaba hacia el agua, al encuentro de la muerte, su pena era, como ya había explicado a su amiga Vita, que se trataba de «la única experiencia que nunca podré narrar».

Toda su experiencia vital había impulsado a Virginia Woolf hacia el interior. Poco era en lo que podía basarse para escribir sobre los asuntos del mundo, las luchas por el poder y la posición, así como las grandes pasiones. Como afirmó un crítico cordial, su mundo era el mundo pequeño de la gente como ella, «una clase reducida, una clase agonizante... con privilegios heredados, ingresos privados, vidas resguardadas, sensibilidades protegidas y gustos exquisitos». En lugar de fingir que conocía a gente a la que en realidad nunca había conocido, Virginia aceptaba sus límites y exploraba el misterio de su interioridad. Ella aventajaba a otros pilotos que navegaban por el flujo de la conciencia porque poseía un claro estilo crítico que le ayudaba a expresar hacia dónde se dirigía, donde sus antecesores no habían ido.

No soportaba a aquellos que sólo miraban hacia el exterior, para escribir únicamente la crónica de los acontecimientos externos. En su manifiesto literario, «Mr. Bennett y Mrs. Brown», respondía a las críticas que le había dirigido Arnold Bennett por estar «obsesionada por los detalles de originalidad e inteligencia». Bennett insistía en que «la base de una buena obra de ficción es únicamente la creación de los personajes». Los novelistas georgianos, que eran el blanco de las críticas de Virginia Woolf —Arnold Bennett, H. G. Wells y John Galsworthy—, «daban una enorme importancia a la estructura de las cosas. Nos han entregado una casa y esperan que podamos deducir qué seres humanos viven en ella». Esos novelistas habían abandonado su misión.

Miras hacia el interior y la vida parece estar muy lejos de ser «así». Examina por un momento una mente cualquiera en un día cualquiera. La mente recibe una mirada de impresiones, impresiones triviales, fantásticas, evanescentes, o grabadas con la superficie afilada del acero. Proceden de todas partes, como una precipitación incesante de átomos innumerables... de forma que el escritor... pudiera escribir sobre lo que quisiera, no sobre lo que debiera escribir... no habría trama, ni comedia, ni tragedia, ni relaciones amorosas ni catástrofes en la forma aceptada, y tal vez ni un solo botón se cosería según las normas de los sastres de Bond Street. La vida no es una serie de lámparas de barco dispuestas simétricamente, sino un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el comienzo hasta el final de la conciencia. ¿Acaso la tarea del novelista no consiste en dar a conocer ese espíritu cambiante, desconocido e ilimitado, no importa qué aberración o complejidad pueda exhibir, con la menor presencia posible de lo ajeno y lo externo?

James Joyce y T. S. Eliot habían iniciado un camino nuevo, pero carecían de «un código de costumbres». «Su sinceridad es desesperada y su valor extraordinario; lo que ocurre es que no saben si deben utilizar el tenedor o los dedos. Así, si lees a mr. Joyce y a mr. Eliot te chocará la indecencia del primero y la oscuridad del segundo».

Tras escribir dos novelas en el estilo convencional, Virginia comenzó sus experimentos con *Jacob's Room* (*El cuarto de Jacob*, 1922), que versa sobre un joven que resulta muerto en la guerra mundial. T. S. Eliot la elogió, diciendo: «Te has liberado de todo compromiso entre la novela tradicional y tu talento original». Otros objetaron que el libro carecía de argumento. En *La señora Dalloway* (1925), su primera novela escrita en el estilo que ella alumbraría, no «ocurre» nada extraordinario. Sus páginas iniciales, al igual que las reflexiones de Molly Bloom en los momentos postreros de *Ulises*, alcanzarían la condición de un clásico del «flujo de la conciencia». Durante un día el lector comparte la conciencia de la elegante esposa de un parlamentario que está preparando una fiesta.

La señora Dalloway dijo que ella misma se encargaría de comprar las flores.

Sí, ya que Lucy tendría trabajo más que suficiente. Había que desmontar las puertas; acudirían los operarios de Rumpelmayer. Y entonces Clarissa Dalloway pensó: qué mañana diáfana, cual regalada a unos niños en la playa.

¡Qué fiesta! ¡Qué aventura! Siempre tuvo esta impresión cuando, con un leve gemido de las bisagras, que ahora le pareció oír, abría de par en par el balcón, en Bourton y salía al aire libre. ¡Qué fresco, qué calmo, más silencioso que éste, desde luego, era el aire a primera hora de la mañana! Como el golpe de una ola; como el beso de una ola^[*]...

El lector sigue el flujo de sus pensamientos y sentimientos a través de las trivialidades cotidianas de ese día de junio, desde el momento en que va a comprar las flores hasta cuando recibe a los invitados a la fiesta, que pone fin al libro.

La señora Dalloway recuerda sus encuentros con un antiguo pretendiente que ha pasado los cinco últimos años en la India, encuentros aderezados con la gratificación y con la pena por el destino que ella ha elegido. El espectro de la muerte interrumpe la fiesta cuando llega la noticia del suicidio de un joven, víctima de un *shock* producido por una bomba durante la guerra, que había visto «la verdad demente» y se había arrojado por una ventana. El lector no es conducido a lo largo de una senda narrativa, sino que comparte tan sólo discontinuos «momentos de ser». Constantemente se le recuerda el misterio del tiempo, incluso en un solo día, y asimismo el carácter esquivo de «nuestro yo, que como un pez habita profundos mares y navega por entre oscuridades, abriéndose camino entre los troncos de yerbas gigantes, por espacios en los que brilla el sol y por los que continúa avanzando hacia la oscuridad, el frío y la profundidad inescrutable; de pronto, se remonta a la superficie y juguetea sobre las olas arrugadas por el viento; es decir, tiene una necesidad categórica de cepillar, rascar, inflamarse y conversar».

Con frecuencia se considera *Al faro* (1927), reflexiones durante unas tranquilas vacaciones familiares en una isla de las Hébridas, como su mejor obra. El lector contempla las interrelaciones de la conciencia del personaje central, la encantadora

señora Ramsay, casada con un egocéntrico profesor de filosofía, sus ocho hijos y una serie de invitados, entre los que figuran una pintora y un empalagoso joven erudito. La primera parte, «La ventana», ocupa más de la mitad del libro con «momentos de ser» en un día de verano. La segunda parte, «El tiempo pasa», admite el mundo exterior con la muerte de la señora Ramsay y de un hijo en la guerra, que se revela en el triste abandono de la casa de vacaciones, en otro tiempo tan alegre.

Una vez apagadas todas las luces, la luna se hundió, se inició un tamborileo de llovizna sobre el tejado y sobrevino un chaparrón de inmensa oscuridad. Parecía que nada iba a poder escapar a aquella oleada, a aquella inundación de oscuridad, que, colándose por todas las rendijas y por el ojo de las cerraduras, se escabullía por las persianas y se iba tragando aquí una jarra, allí una jofaina o un florero lleno de dalias rojas, y acullá los agudos perfiles y el bulto macizo de la cómoda. Pero no eran solamente los muebles lo que quedaba desvanecido e indistinto, apenas si se reconocía algún resto de cuerpo o de pensamiento del que pudiera decirse «eso es tal» o «eso es cual». Sólo de vez en cuando se percibía el gesto de una mano intentando agarrarse a algo o defenderse de algo, o el gemido de alguien o una risa cosquilleando la nada, como queriendo jugar con ella^[*].

La última parte, «El faro», refiere el triunfo de Lily Briscoe con uno de sus cuadros «que trataba de hacer imperecedero el instante presente». En el seno del caos las cosas tomaban forma, a veces su perenne transcurso y oleaje desembocaba en la estabilidad. ¡Vida, deténte aquí! Cumpliendo la promesa de la señora Ramsay, después de algunas disputas y a pesar de los celos del señor Ramsay, los miembros que quedan de la familia finalmente llegan al faro.

Admitido el tiempo para interrumpir la vida interior de la familia Ramsay, Virginia Woolf juega entonces con el tiempo como elemento que interrumpe la conciencia en *Orlando* (1928). En octubre de 1927, concibió súbitamente la idea, que al principio se planteó como una broma, de rastrear los antepasados literarios de su amante Vita Sackville-West. El resultado fue «una biografía que se iniciará en el año 1500 y continuará hasta el presente, y titulada *Orlando: Vita*, pero con un cambio respecto de un sexo a otro. Creo, por placer, que voy a precipitarme en esto durante una semana». Explicó entonces a Vita cómo se había apoderado de ella la idea: «Mi cuerpo se inundó de embeleso y mi cabeza de ideas... Pero atiende: suponte que Orlando resulta ser Vita». No podía pensar en otra cosa y escribió con gran rapidez.

Así como *Al faro* se había basado en su propia juventud, *Orlando*, a partir de elementos ya anotados en el diario de Virginia, resultó ser una aventura en la conciencia a través del tiempo. Una bella joven aristócrata de la corte de Isabel I vive hasta el 11 de octubre de 1928 en forma de diferentes encarnaciones. Como enviado del rey Carlos a la corte del sultán en Constantinopla, de forma súbita e inexplicable:

La voz de las trompetas se apagó y Orlando quedó desnudo. Nadie, desde que el mundo comenzó, ha sido más hermoso. Sus formas combinaban la fuerza del hombre y la gracia de la mujer... Orlando se había transformado en una mujer, inútil negarlo. Pero, en todo lo demás, Orlando era el mismo. El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad... Orlando no se extrañó. Muchas personas... se han esforzado en demostrar (a) que Orlando había sido siempre una mujer, (b) que Orlando es ahora un hombre. Biólogos y psicólogos resolverán. Bástenos formular el hecho directo: Orlando fue varón hasta los treinta años; entonces se volvió mujer y ha seguido siéndolo.

Que otras plumas traten del sexo y de la sexualidad; en cuanto a nosotros, dejemos ese odioso tema lo más pronto posible^[*].

Cuando estaba terminando el libro le asaltaron las dudas habituales y pensó que no merecía la pena publicarlo.

Al faro la había convertido en una escritora a la que los literatos tenían que conocer y ahora *Orlando*, una sencilla fantasía, podía llegar a otro público. Mientras que del libro anterior sólo se habían vendido 4000 ejemplares durante el primer año, de *Orlando* se vendieron más de 8000 en los seis primeros meses. Leonard afirmó que *Orlando* marcaba el punto de inflexión en su carrera, pues a partir de ese momento Virginia Woolf estaba en condiciones de vivir de su trabajo como novelista.

Pese a las tentaciones de escribir otro *Orlando*, no tomó el camino fácil y continuó experimentando, a veces críticamente, con flujos de la conciencia. *Las olas* (1931), que para algunos es su obra maestra, es un entramado artificial de yoes: seis personas nada extraordinarias, desde niños hasta personas de mediana edad, que expresan sus pensamientos sobre sí mismos y sobre otros. Las revelaciones del yo están divididas por pasajes de prosa lírica sobre la forma en que el sol del amanecer y del crepúsculo transforman el paisaje y las olas. Una vez más, la noticia de la muerte de un joven amigo en la India produce una interrupción.

Al público que había disfrutado con *Orlando* dedicó también *Flush* (1933), que pretendía penetrar en la conciencia animal, mediante la biografía del perro de Elizabeth Barrett Browning. Virginia Woolf no era amante de los perros, pero le gustaba imaginarse como un animal: una cabra, un mono, un pájaro y ahora un perro, y preguntarse cómo habría afectado eso a su yo.

Su rechazo a ver el yo de una sola forma le impidió escribir una obra monumental. Virginia, que nunca confió como Proust o Joyce en el flujo principal de la conciencia, buscó siempre los numerosos flujos posibles.

... el principal deseo de una novelista es ser lo más inconsciente posible... imaginarme escribiendo una novela en un estado de trance... una muchacha sentada con una pluma en su mano, que durante minutos y durante horas nunca introduce en el tintero. La imagen que acude a mi mente cuando pienso en esa muchacha es la imagen de un pescador que se deja llevar por los sueños en la orilla de un profundo lago mientras mantiene su caña sobre el agua. Ella permitía que su imaginación recorriera libremente todas las rocas y las grietas del mundo que yace sumergido en las profundidades de nuestro ser inconsciente. Entonces se produjo la experiencia... que yo creía ser más habitual entre las escritoras que entre los hombres. El sedal se escurrió entre los dedos de la muchacha. Su imaginación había volado. Había buscado los estanques, las profundidades, los lugares oscuros donde duermen los peces. Y entonces se produjo un estruendo. Hubo una explosión. Había espuma y confusión. La imaginación había chocado con algo duro. La muchacha despertó de su sueño... Los hombres, le dijo su razón, se sentirían impresionados. La conciencia de lo que los hombres dirán de una mujer que cuenta la verdad sobre sus pasiones le había hecho despertarse de su estado de inconsciencia de artista.

Vistas desde un yo inquieto

Durante siglos, la visión occidental sólo conoció dos formas de mirar. La primera era

la «ventana», la perspectiva desde un punto único que el artista invitaba a compartir al espectador. La segunda, el ideal antiguo de la belleza, la cualidad que «gratamente exalta el entendimiento o los sentidos», y englobaba lo hermoso, lo que agradaba por su gracia o delicadeza. Pero una revolución moderna iba a liberar nuestra visión de esas convenciones.

Aunque hubo muchos artistas que tomaron parte en esta revolución, el héroe fue Pablo Picasso (1881-1973), un hombre especialmente dotado para esta tarea libertadora. Al igual que Joyce, era un exiliado voluntario. Era hijo de un profesor de dibujo de Málaga y nunca dejó de ser español. «El carácter, la concepción de Picasso son como él, españoles», insistía su amiga íntima Gertrude Stein (1874-1946) con su peculiar prosa, «y no ve la realidad como la ve todo el mundo, por lo que es el único entre los pintores que no se plantea el problema de expresar verdades que todo el mundo puede ver, sino la verdad que sólo él puede ver y que no es el mundo que el mundo reconoce como mundo». En 1904, Francia se convirtió en el hogar de Picasso, quien dividió su vida entre París y la península.

Picasso inventó sus propias razones para creer que estaba exento de las normas por las que se regían los artistas. La leyenda de que fue un niño prodigio en pintura la inventó él mismo (y su ferviente secretario y biógrafo Jaime Sabartés). Ninguna de las pocas obras que se conservan de su infancia confirma esta leyenda, y su escaso número parece sugerir que otras fueron destruidas. Quizá el que no fuera un niño prodigio hizo que desde muy pronto se habituara a trabajar duro. Entre otras historias, se contaba que a los catorce años, cuando solicitó el ingreso en la Academia de Bellas Artes de Barcelona (la Llotja), en el primer día de examen acabó los dibujos que otros candidatos tardaron un mes en realizar. Pero, al parecer, no era raro hacer en un día el trabajo exigido y el tiempo que daban los examinadores era de dos días. Picasso se jactaba de que fue tan precoz que no pudo participar en una exposición de dibujos infantiles. «A su edad [de los niños] —fantaseaba— podía dibujar como Rafael, pero necesité una eternidad para dibujar como ellos». Quizá estas fantasías eran su forma de decir que él no veía la pintura como una habilidad adquirida, sino como un aspecto de sí mismo. «En mi opinión, buscar no significa nada en pintura. Lo que importa es encontrar». A los setenta y cuatro años, una vez que le filmaban mientras trabajaba, admitió que para él sus poderes creativos eran «un mystère total».

Su padre, a quien le apasionaba pintar palomas, «cortaba a veces las patas de una paloma muerta y las fijaba a un tablero en la posición deseada; entonces, yo tenía que copiarlas con todo cuidado, hasta que el resultado le satisfacía». Como era propio de él, le gustaba contar que un día de 1894, su padre halló el trabajo plenamente satisfactorio, «así que me entregó sus pinturas y sus pinceles y nunca volvió a pintar». Pero esto no fue más que otro episodio de su rica y complaciente imaginación.

De cualquier modo, Picasso pintaba por los dos, sobre un sinfín de temas, en una rica miscelánea. La trayectoria de su estilo es entrecortada, llena de interrupciones, de

vaivenes, y hasta repeticiones. «Yo no evoluciono —protestaba—, yo soy». Sus obras muestran un yo agitado y volátil en fantástica discontinuidad. Quizá su carrera habría parecido más coherente y la sucesión de estilos más inteligible de haberse comprometido a complacer a un determinado mecenas, a defender una creencia, a vender su producción, a promover un programa o a glorificar a un país o a una ciudad. Pero ninguno de estos fue su caso.

«El pintor —comentó en una ocasión— atraviesa etapas de plenitud y evaluación. Ahí está todo el secreto del arte. Me voy a dar un paseo por el bosque de Fontainebleau. Me indigesto de verde. Tengo que librarme de esa sensación pintando un cuadro. El verde lo domina. El pintor pinta para descargarse de sentimientos y visiones». Era un hombre, como dijo Gertrude Stein, «que siempre ha necesitado vaciarse, vaciarse completamente». Su abundante obra es producto de esta prodigiosa e imprevisible capacidad de llenarse y vaciarse continuamente.

Para cuando cumplió los veinticinco años, en 1906, ya había realizado lo que muy bien podía ser el producto de toda una vida de trabajo, con más de doscientos cuadros y cientos de dibujos. Entre ellos había magníficos retratos (como el de Gertrude Stein) y toda la obra de la *Época Azul*, que quedaría como la favorita de un público desconcertado por sus experimentos posteriores. «Saberlo todo, sin haberlo aprendido —dijo Moliere— era una de las características de los grandes artistas». Por entonces, Picasso se había instalado definitivamente en París, disfrutando de la vida festiva de los artistas en una colmena de estudios (cariñosamente bautizada el *Bateau Lavoir* [Lavadero flotante]) en las faldas de Montmartre. Picasso ya había demostrado una particular indiferencia hacia el público y siempre lamentaba tener que separarse de una obra por la necesidad de exponerla o venderla. Quizá sentía cierta amargura por la acogida dada a sus exposiciones iniciales. En uno de sus primeros autorretratos, al estilo de Velázquez, había escrito tres veces en la frente «Yo el rey», y no iba a renunciar nunca a esta soberanía sobre sí mismo, ni esperar aprobación por lo que hacía. Le gustaba elegir a las personas con quienes compartía su obra y se decía que regalaba más de lo que vendía. Hasta cierto tiempo después, no le tomaría el gusto a bregar con los marchantes, a enfrentarlos entre sí para que subieran sus ofertas. En 1901, tuvo la suerte de que Ambroise Vollard, el marchante que había patrocinado a Cézanne y era íntimo de Degas, Renoir, Redon, Gauguin y Rodin, se fijara en él. Vollard respetaba el orgullo de Picasso y no enseñaba los trabajos del artista a ningún extraño.

Entre finales de 1906 y principios de 1907, Picasso pasó repentinamente de los nostálgicos azules y rosas y del encanto sentimental de acróbatas y arlequines a las enigmáticas y chocantes visiones del cubismo. Con este movimiento, consagró sus prodigiosas facultades a repudiar la tradición occidental y se dispuso a dejar su huella en el siglo. Sin embargo, esto sólo fue otra fase en su carrera calidoscópica. Porque en Picasso, que no gustaba de grupos ni de colaboraciones, ni siquiera ser un cubista era propio de él. Aunque no escatimaba alabanzas a los pintores o poetas que

admiraba, en repetidas ocasiones dijo que todo lo que podía aprender era cómo ser él mismo.

La gran revolución del siglo xx en contra de la perspectiva lineal, el cubismo, fue resultado de múltiples influencias: las nuevas tendencias en las ciencias y en las matemáticas, la escultura africana, los experimentos personales de Cézanne, Henri Rousseau, Seurat y otros, y las efusiones de poetas críticos como Apollinaire y marchantes como Daniel-Henry Kahnweiler. Aunque Picasso no fue nunca una persona dada a «integrarse», cuando captó esta nueva visión se entregó a ella con toda su energía. Y colaboró tan íntimamente con Georges Braque (1882-1963) en la creación del cubismo que a veces no eran capaces de distinguir su propia obra de la del otro. Esta fructífera e inverosímil asociación finalizó bruscamente cuando Braque marchó a la guerra en 1914.

La palabra «cubismo», al igual que los nombres de otras escuelas de pintura moderna, nació de una burla. En 1908, cuando estaban colgando unos cuadros de Braque para una exposición, un crítico exclamó: «¡Más cubos! ¡Basta de cubismo!» («Encoré des cubes! Assez de cubisme!»). Lo que en realidad diferenciaba a los cubistas no era el empleo de «cubos», sino el rechazo de la perspectiva desde un único punto, tradicional en Occidente. En su lugar, propusieron una manera de mostrar simultáneamente en dos dimensiones diversos planos del mismo objeto. Sustituyeron la conocida perspectiva lineal por una perspectiva de múltiples puntos de vista, la ilusión del espacio por una geometría subjetiva, la tradición del dios de las matemáticas que difundía una verdad que el artista no podía sino imitar, por diversas formas y complejos de planos que el artista creaba a partir de lo que veía. No se trataba ya de aprehender el espacio, sino el tiempo: no era una perspectiva desde un punto, sino desde un instante. Y ¿cuántos aspectos pueden percibirse en un instante?

Antes de 1912, durante la etapa del «cubismo analítico», Picasso se deleitaba con planos complejos, como en *Mujer con libro* (1909) o *Muchacha con mandolina* (1910). Pero, a continuación, el «cubismo sintético» mostró formas abstractas y planas llenas de color, como en *Bodegón con guitarra* (1913) y *El jugador de cartas* (1913-1914), y se adentró en los collages y montajes con metal, alambre, papel y madera. Una vez liberado de la necesidad de inducir a engaño al intentar captar la ilusión del espacio tridimensional, el artista se replegó en sí mismo. Ahora compartía con el espectador que observaba su cuadro todas las formas y planos que le sugería el objeto que estaba en el exterior. La perspectiva lineal había dictado un precepto para todo el mundo, mientras el cubismo era un precepto único para cada artista y cada tema.

Por qué llegó Picasso al cubismo precisamente en aquel momento será siempre un misterio, como lo son sus restantes experimentos. Sin embargo, sí sabemos algo acerca de *cómo* sucedió. En 1905, un grupo de jóvenes pintores —Vlaminck, Derain y otros, capitaneados por Matisse— expusieron en el Salón de Otoño de París sus obras de colores brillantes y puros, de contornos caprichosos y formas planas que se

inspiraban en la naturaleza sin imitarla. Extasiados por el color y la forma, no se preocupaban de la congruencia con lo que todo el mundo veía. Debido a su indiferencia por las formas naturales y su afición a los colores fuertes, se les llamó burlescamente «fauves» («animal salvaje» o «salvaje», en francés). Inducidos por la escultura africana y otros tipos de esculturas exóticas e inspirándose en ellas, declararon su independencia de la naturaleza y de la perspectiva occidental tradicional. Picasso conoció a Matisse (1869-1954) a finales de 1906 y fue un gran admirador y competidor suyo hasta la muerte del último. En 1906, los «fauves» presentaron otra exposición, organizada también por Matisse. Aunque Picasso no se unió a ellos, sí pareció sentirse nuevamente movido a experimentar por su cuenta. En 1906, Matisse comenzó a pintar un gran cuadro de desnudos en un paisaje al que tituló *Le bonheur de vivre*, que fue expuesto en 1907. Algunos críticos afirmaron que era la primera «gran obra maestra» de la pintura del siglo xx. También aquel mismo año se celebró una gran exposición conmemorativa con cincuenta y seis cuadros de Cézanne (1839-1906).

El competitivo Picasso pareció tomarlo como un reto. Por entonces, ya había pintado un aluvión de cuadros que muy bien hubieran podido pertenecer a media docena de artistas distintos. La arcaica solidez escultural de sus *Dos desnudos* (1906), a diferencia de las obras de sus épocas Azul y Rosa, había comenzado a mostrar su desafío a las tradiciones de la belleza pictórica. Vollard adquirió la mayoría de las pinturas de la Época Rosa y, gracias a ello, se vio liberado por primera vez de los agobios de la pobreza. Sólo pocos años antes, en 1902, había tenido que centrar sus energías en el dibujo por no tener dinero para comprar los lienzos. Ahora, ya podía experimentar más cómodamente y buscar nuevas direcciones sin restricciones.

La siguiente gran obra de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* (actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York), iba a marcar un hito en la pintura occidental. En un arte que durante mucho tiempo había servido a dicha cultura de alternativa a la lectura y la escritura, simplificando el mensaje de la palabra, el cuadro provocaba en el observador profano una reacción de asombro, consternación y perplejidad. Significaba la transformación del arte de la experiencia común observada a través de una ventana en el arte del artista en tanto que ser individual. No recordaba a otras grandes obras, ni era hermoso. Su título original era *El burdel de Aviñón*, por la calle de los burdeles en Barcelona, cercana a las tiendas donde Picasso acostumbraba a comprar el papel y las acuarelas. Pero sus amigos quedaron sorprendidos por el parecido de una de las figuras con la abuela de su amigo Max Jacob, que era de Aviñón, mientras que otra recordaba a su amante del momento, Fernande Olivier. Un título menos enigmático habría resultado inapropiado.

En la veintena de bocetos para la composición del cuadro y en las docenas de estudios de figuras que Picasso realizó durante meses de reflexión y experimentación, los críticos han sabido encontrar, entre otras, influencias de El Greco y Cézanne, del antiguo Egipto y de máscaras del África negra de la zona del Congo francés. *Les*

demoiselles d'Avignon fue pintado en su mayor parte en la primavera de 1907, aunque Picasso continuó pintando «posdatas» de estas figuras durante mucho tiempo después de acabar el cuadro y exponerlo.

Lo que surgió tras esos meses de experimentación fue un óleo sobre lienzo de casi dos metros y medio por dos metros y medio, con cinco figuras femeninas estáticas, cuatro de pie y una sentada. A diferencia de sus últimos desnudos, arcaicos y pesados, aquí no había curvas naturales, sino líneas rectas y planos lisos. La obra, más que agradable, era sorprendente. Se distinguían rasgos arcaicos: narices de perfil en rostros de frente y ojos de frente en rostros de perfil. Las dos figuras de la derecha, una de ellas agachada en una postura poco elegante, se diferenciaban de las demás por sus ángulos y planos más pronunciados. Salvo algunos toques azules en el fondo, la obra en conjunto estaba realizada en tonos marrones claros, rosas, terracotas y naranjas.

Prácticamente todo el mundo, incluso sus amigos, tuvieron una reacción desfavorable. Sus amigos artistas se sintieron ofendidos por lo que parecía una broma pesada, pero, pese a todo, se rieron. Algunos vieron en el cuadro un intento de ridiculizar el movimiento moderno. El ofendido Matisse juró que encontraría el modo de desquitarse. «Es como si tuviéramos que cambiar nuestra dieta habitual por otra a base de estopa y parafina —estalló Braque—. ¡Qué gran pérdida para el arte francés!», corroboró un importante coleccionista ruso. Su jefe y amigo Leo Stein lo calificó de «enorme basura». Un crítico dijo que el cuadro dejaba claro que Picasso debía dedicarse a la caricatura y éste convino en que todos los buenos retratos tienen algo de caricatura. El joven Kahnweiler, que acababa de abandonar una prometedora carrera en los negocios por el volátil mercado del arte parisiense, fue una de las pocas voces amables. Kahnweiler recibió *Les demoiselles* con entusiasmo:

Este es el comienzo del cubismo, la primera acrecencia, un enfrentamiento, titánico y desesperado, con todos los problemas a la vez. Estos problemas eran los cometidos básicos de la pintura: representar las tres dimensiones y el color sobre una superficie plana, conteniéndolos en la unidad de esa superficie... No hay una simulación de la forma mediante el claroscuro, sino una representación de las tres dimensiones mediante un dibujo realizado sobre una superficie plana. No hay una «composición» agradable, sino una estructura inflexible orgánicamente articulada... Su ser más íntimo es el que crea la belleza; la apariencia exterior de la obra de arte es, sin embargo, producto del tiempo en que se crea.

Kahnweiler se convirtió en el marchante de Picasso. Quizá *Les demoiselles d'Avignon* daba explicación al enigmático cumplido que le dirigió Rousseau en noviembre de 1908: «¡Picasso, usted y yo somos los más grandes pintores de nuestro tiempo, usted de estilo egipcio y yo, moderno!».

Este cuadro, la obra más influyente de Picasso a título individual, no sorprendió tanto por su manierismo «egipcio» como por su negativa a inscribirse en una tradición pictórica, o siquiera en una trayectoria clara de «evolución» personal. «En el pasado —decía Picasso—, los cuadros iban progresando y se iban concluyendo por etapas. Cada día traía algo nuevo. Un cuadro solía ser una suma de agregaciones. En

mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones». El poeta Apollinaire (1880-1918) había expresado ya su admiración hacia Picasso por ser el artista en el que «todo hechiza», con un «innegable talento... al servicio de una imaginación en la que lo delicioso y lo horrible, lo vulgar y lo exquisito se mezclan armoniosamente». *Les demoiselles d'Avignon* ayudó a Apollinaire a definir dos tipos de artistas: aquellos cuyas obras eran, de algún modo, «prolongaciones de la naturaleza y no pasan por el intelecto» y aquellos como Picasso que «deben extraer todo del interior de sí mismos... (y) viven en soledad». *Les demoiselles* descubría la lucha de Picasso contra sí mismo y su extraordinaria metamorfosis en un artista del yo interior.

A sus amigos les preocupaba la soledad que Picasso se había construido. Derain temía que «un día encontremos a Pablo ahorcado detrás de sus grandes lienzos». Pero Picasso se había creado un reino en el que el yo regía en plácida hegemonía. Ese mundo exterior más amplio no era de su incumbencia. La memoria desempeñaba un papel nuevo y más íntimo en la obra del pintor, pero no la memoria académica o pública que evocaba acontecimientos ilustres, históricos, literarios, míticos o religiosos. Ahora, cualquier objeto del estudio o del café cobraba dignidad al ser asimilado por el yo del artista. Por esta razón, aprovechó los objetos de su estudio: pipas, cuencos, botellas, guitarras, fruta, trozos de periódico y, de vez en cuando, alguna figura humana. Esta «cuarta dimensión», explicaba Apollinaire, guardaba una vaga relación con las nuevas ideas científicas surgidas «de las tres dimensiones conocidas... la inmensidad del espacio eternizándose en todas direcciones en todo momento. El espacio en sí es la dimensión del infinito; la cuarta dimensión dota a los objetos de plasticidad». ¡Es el yo del pintor al poder! «Cuando inventamos el cubismo —recordaba Picasso en 1935—, no pretendíamos inventar el cubismo. Sencillamente, queríamos expresar lo que había dentro de nosotros». Gertrude Stein, con su habitual perspicacia, señaló los orígenes del cubismo en el paisaje y la arquitectura de la España de Picasso, donde la arquitectura corta siempre las líneas del paisaje, «y esa es la base del cubismo».

Lo que surgió fue algo que nadie había visto nunca. No estaba ahí afuera para que se viera, sino *aquí adentro*. Apollinaire, el primero que empleó el término «cubismo» en una publicación para referirse a este movimiento y uno de los críticos más próximos al mismo en 1912, describió este «arte de pintar composiciones originales formadas por elementos tomados de la realidad concebida antes que de la realidad de la visión. Cada cual posee una idea de su realidad interior». Y añadió: «el cubismo se diferencia de las viejas escuelas de pintura en que su objetivo no es un arte imitador, sino un arte conceptual que tiende a situarse a la altura de la creación. Al representar la realidad conceptual o la realidad creativa, el pintor puede conseguir el efecto de las tres dimensiones».

Para el arte occidental, el cubismo era una estación de camino hacia nuevas direcciones, pero para Picasso no era más que un alto temporal antes de seguir en direcciones inciertas. Aunque Picasso fue un profeta del cubismo y lo practicó alguna

que otra vez, le seguía molestando que le identificaran con los «movimientos». Más tarde, en una ocasión sí permitió ser identificado con un grupo de artistas. Aquella vez, no fue el creador del nuevo estilo, pero fue reconocido como uno de sus inspiradores involuntarios. Después de la primera guerra mundial, hubo algunos artistas europeos que anhelaban la seguridad de la tradición. «¡Volvamos a Rafael, Poussin, Ingres!», pareció responder Picasso, no dejando de pintar cuadros cubistas, sino realizando una prodigiosa obra neoclásica que todavía contenta al gusto occidental convencional. Durante los primeros años veinte realizó algunas de las obras más impresionantes y duraderas de ambos tipos.

El siguiente movimiento que dominó a los artistas occidentales aventureros y a los amigos de Picasso se llamaría «surrealismo», nombre que inventó Apollinaire en 1917 para las obras de Marc Chagall. El poeta francés André Bretón (1896-1966) definió el movimiento en 1924 como «puro automatismo psíquico... Un dictado del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón y ajeno a toda preocupación estética o moral». «Creo en la transmutación futura de estos dos estados aparentemente contradictorios que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de surrealidad». Los surrealistas decidieron «neutralizar ese aborrecimiento de lo maravilloso... lo maravilloso siempre es hermoso, todo lo que es maravilloso es hermoso; en realidad, nada es hermoso salvo lo maravilloso». Las obras «maravillosas» de Hans Arp, Max Ernst, Salvador Dalí y Joan Miró, conjugadas con la poesía y las películas surrealistas, despertaron un enorme interés. Picasso fue quien movió a Max Ernst a dedicarse a la pintura cuando tenía veinte años. También otros surrealistas lo adoptaron como padrino.

Picasso nunca perteneció al grupo, pero permitió que sus componentes reprodujeran su obra en la *Révolution Surréaliste*. Sentía más admiración por su poesía que por su pintura, pero dominó la aversión que sentía por las exposiciones colectivas y aceptó que sus cuadros figuraran en la primera muestra surrealista celebrada en 1925. En cualquier caso, Picasso halló la forma de demostrar su independencia. Desafiando el rechazo que los surrealistas sentían hacia el *ballet*, por considerarlo el arte de «la aristocracia internacional», realizó diseños para algunos montajes y animó a Ernst y a Miró a que hicieran otro tanto. Bretón, el filósofo del surrealismo, dijo que «la belleza debe ser convulsiva o no ser», y el grupo halló su ideal en *Los tres bailarines* (1925) y en la capacidad inagotable de Picasso para inventar nuevas convulsiones. Reacio a ser confinado en el «mundo onírico» de nadie, Picasso se mostró interesado pero distante.

Los siguientes cincuenta años de la vida de Picasso, hasta su muerte en 1973 a los noventa y dos años, fueron prodigiosamente fructíferos, una verdadera enciclopedia del arte del siglo xx. «Cada nuevo cuadro de Picasso —comentó su primer marchante, Ambroise Vollard—, es recibido por el público con indignación, pero luego el asombro se mudá en admiración». No obstante, Picasso insistió en múltiples ocasiones que en su evolución no había «fases», tan sólo explosiones de un yo

exaltado, un Picasso. De vez en cuando, volvía a sus arlequines y a su estilo neoclásico. Por otro lado, además de pintar óleos y murales, realizó numerosos collages, esculturas (de metal, madera y ¡con manillares de bicicletas!), aguafuertes y litografías (sobre todo tipo de temas, desde el minotauro a la *Historia natural* de Buffon), piezas de cerámica (unas dos mil piezas entre 1947 y 1948), diseño de escenarios y vestuarios para *ballet* (*Parade*, *Mercure*) y poesías.

Aunque Picasso se mostrara muy sociable, era todo menos político. Irónicamente, la obra más famosa de la etapa intermedia de su vida se convirtió en un tótem político para millones de personas que no eran admiradoras de su arte. En enero de 1937, Picasso, decidido partidario de la causa republicana en la guerra civil española, había accedido a pintar un mural para el pabellón del gobierno republicano en la Exposición Mundial de París de 1937. El proyecto era algo desacostumbrado, ya que a Picasso no le gustaban los encargos ni cualquier cosa que pareciera domeñar su imaginación. Primero pensó en el tema «Pintor y estudio», para festejar al artista creador. Pero el 29 de abril de 1937 recibió en París la noticia de que los bombarderos alemanes que servían de apoyo al general Franco habían destruido la ciudad vasca de Guernica. Dos días después, el 1 de mayo, ya con un nuevo objetivo, empezó a trabajar en el mural. Primero realizó varios bocetos y a los diez días montó en su estudio de París un gigantesco lienzo de casi ocho metros de largo por cuatro de alto, que tuvo que inclinar hacia atrás a fin de que cupiera en la habitación. Para pintar la parte de arriba era necesario subirse a una escalera y utilizar un largo pincel.

Dora Maar, su amante en aquella época, llevó un registro fotográfico de la evolución de la obra, pues Picasso pensó que era interesante mostrar «no las sucesivas etapas de un cuadro, sino sus cambios sucesivos... hasta materializar el sueño del artista». Antes de dos meses, el *Guernica* estaba listo para ser montado en el pabellón español. Los críticos, perplejos, reaccionaron de acuerdo con su tendencia política. Aunque sólo pretendió ser un comentario sobre aquel suceso, medio siglo después aún sigue cautivando a los espectadores. Después de París, el *Guernica* fue trasladado a Nueva York, al Museo de Arte Moderno. Picasso insistió en que no fuera a España hasta la desaparición del fascismo en el país. Finalmente, en 1981, el *Guernica* fue enviado al Casón del Buen Retiro, en Madrid, y más tarde al Centro Reina Sofía (1992), donde se convirtió en un símbolo nacional y un recordatorio para los españoles, en la más pura tradición quijotesca, de la capacidad de autodestrucción del pueblo.

El *Guernica*, en negro, blanco y gris, es una enorme parodia del horror y del espanto. Diversas figuras planas, prácticamente sin modelar y con sólo una levísima sombra de perspectiva, se despliegan en un espectáculo que no cabe ajustar a ningún canon tradicional de belleza. Fragmentos de cuatro mujeres horrorizadas, una de ellas sosteniendo en brazos a un niño muerto, un soldado que yace masacrado empuñando todavía su espada rota, fragmentos de otros cuerpos, las cabezas de un caballo que rechina los dientes y de un toro satánico, destellos lóbregos, una figura que sostiene

una lámpara a través de una ventana y una bombilla eléctrica expuesta al sol, todo ello en medio de una confusión inolvidable. Hubo quien señaló la ironía de que lo que pretendía ser un alegato en pro del hombre de la calle sólo fuera capaz de hablar «en un ámbito muy restringido, a aquellos cuyos oídos ya están habituados, gracias a su experiencia previa, al lenguaje que emplea: un idioma intelectual y complejo que los acontecimientos históricos han sustraído a la comprensión del hombre de la calle». Picasso, aunque «de forma franca y conmovedora», utilizó «un lenguaje ininteligible para los oídos populares». Pero no parecía importarle, pensando quizá que lo que decía era evidente. En 1940, cuando los alemanes ocuparon París, distribuyó fotografías de su *Guernica* entre los oficiales alemanes. «¿Esto lo ha hecho usted?», le preguntó uno de ellos. «No —respondió—, usted».

Puede que el arte de Picasso hubiera sido más fácil de entender si se hubiera comprometido con alguna creencia religiosa o política, una institución o una nación (¿España o Francia?). Pero siempre fue un espíritu inquieto y errante. El valor de los comunistas franceses en la resistencia durante la segunda guerra mundial y la ocupación alemana de París despertaron su admiración, al tiempo que se sintió horrorizado ante la barbarie de los alemanes. Sus amigos y admiradores estaban extrañados y preocupados por el hecho de que los alemanes, pese a que le mantenían confinado y le prohibieron exponer, no le trataran con la habitual brutalidad. Es posible que, por su nacionalidad española, esperaran atraerle a sus filas o, al menos, que se aviniese a colaborar. En 1944, poco antes de la liberación de París, Picasso fue noticia con motivo de su ingreso en el partido comunista. Los parisienses se dividieron en dos bandos y se organizaron dos manifestaciones que fueron a encontrarse en la Plaza de la Ópera, donde un grupo gritaba «Á nous Picasso!» y el otro «Á bas Picasso!». Los admiradores de su arte estaban molestos porque los soviéticos se habían mostrado tan brutales como los nazis cuando se trató de suprimir los movimientos artísticos modernos y la libertad del artista de la que Picasso era un símbolo. Los nazis calificaron su obra de *Kulturbolschevismus*, en tanto que los soviéticos dijeron que era burguesa y decadente. ¿Se convertiría el partido o se dejaría esclavizar Picasso?

Pero Picasso no era un ideólogo, ni alguien a quien se pudiera domesticar. Su ingreso en el partido fue un acto sentimental de tipo personal, no una declaración política. No había sido capaz de compensar su independencia artística y su soledad con el amor de una mujer o una familia propia. Quizá, como él mismo dijo, el partido podría ser su «familia».

Estaba tan ansioso de tener nuevamente una patria. Siempre he estado exiliado, ahora ya no lo estoy; hasta que España pueda acogerme de vuelta, el partido comunista francés me ha abierto los brazos; allí he encontrado a las personas a quienes más aprecio, a los más grandes científicos, a los más excelsos poetas y todos esos rostros, tan hermosos, de los parisienses en armas que vi durante aquellos días de agosto; me hallo de nuevo entre mis hermanos.

Su arte no se deslizó hacia la ortodoxia ni mostró el más leve tinte de «realismo

social». Aun después de haber ingresado en el partido, los soviéticos siguieron sin aprobar su trabajo. «Por mi experiencia anterior, habría recelado si llego a enterarme de que les gustaba mi obra».

Picasso hizo un poco de relaciones públicas para el partido, acudiendo a los Congresos de la Paz de Wroclaw en Polonia, París y Sheffield, y realizó la litografía mundialmente conocida de la «Paloma», una extraña reencarnación de aquellas otras que fueron las favoritas de su padre. Cuando murió Stalin en 1953, el partido le encargó con toda urgencia un retrato conmemorativo. Picasso no había visto nunca a Stalin y sólo recordaba un hombre en uniforme con grandes botones en la pechera, una gorra militar y espesos bigotes. El resultado fue un retrato imaginario del padre de Françoise Gilot, su última compañera. El partido le recriminó por ello, pero él se negó a justificarse ante los políticos comunistas y dijo simplemente que «no era técnicamente competente en la materia». En 1956, cuando los soviéticos sofocaron el levantamiento de Hungría, Picasso firmó con otros nueve una carta pública de protesta. El partido condenó el hecho por «ilícito», pero pese a ello no se atrevieron a perder a aquel partisano de fama mundial.

A la hora de buscar temas permanentes y constantes en la vida de Picasso, los biógrafos han recurrido a sus relaciones con las mujeres. Éstas desempeñaron un papel prominente, aunque siempre ocasional. Picasso fue completamente franco en cuanto a la función que les otorgaba y su actitud hacia ellas. «Para mí —dijo a Françoise Gilot—, sólo hay dos tipos de mujeres: diosas y felpudos». Después de varios años juntos, Françoise comenzó «a tener la sensación de que si miraba en un armario, encontraría a media docena de sus exmujeres colgadas por el cuello». Pero Picasso ya la había puesto sobre aviso. Al continuar rememorando a sus antiguas amantes, Françoise descubrió el «complejo de Barba Azul que le llevaba a desear cortar la cabeza a todas las mujeres que había coleccionado en su pequeño museo privado». «Tú no durarás tanto como yo», dijo Picasso, y Françoise sólo duró de 1943 a 1952. «Cada vez que cambio de mujer —comentó él—, tendría que quemar a la última. De este modo me libraría de ellas y ahora no estarían ahí complicándome la existencia. Además, puede que esto me devolviera la juventud. Matas a la mujer y borras el pasado que representa». Seguramente, nunca se llegará a elaborar la lista completa. Sabemos de Fernande Olivier (c. 1904-1911), de ojos verdes y pelo rojizo, que conquistó a Picasso cuando sólo tenía veintitrés años y que se negó a casarse con él, sin explicarle nunca que era porque ya estaba casada. Luego vino Marcelle Humbert (1911-1917), la amante de un pintor amigo suyo, que le convenció para que diseñase un *ballet* de Diaguilev y cuya súbita muerte le hundió en una depresión. Y la bailarina de *ballet* Olga Koklova (casados en 1918 y divorciados en 1935), cuyos gustos refinados le llevaron a su «periodo de clase alta». Olga dejó paso a la rubia Marie-Thérèse Walter (que en mayo de 1935 dio a luz a su hija Maia), quien a su vez fue reemplazada por la encantadora yugoslava Dora Maar (1936-1943), con quien estaba viviendo en la época del *Guernica*, hasta que conoció a la ingeniosa y

elocuente Françoise Gilot (1943-1953), la cual dejaba su puesto de vez en cuando a «Helene Parmelin», la mujer de un amigo pintor, hasta que Picasso conoció a Jacqueline Roque, la del perfil celestial, con quien contrajo matrimonio en 1958. Esta relación incompleta otorga un significado profundo a su aforismo «en el arte no hay pasado ni futuro». ¿Es posible que estos experimentos amorosos sean la clave para explicar el «desarrollo» de Picasso? Sus mudables pasiones no parecen sino síntomas del intento desasosegado, implacable y reiterado por recrear su propio yo.

¡Y qué yo! El «presente» para Picasso se dilatava hasta alcanzar dimensiones sobrehumanas. Entre los cincuenta y cinco y los noventa años, realizó más de cuatrocientos dibujos y grabados, entre los que se cuentan muchos de los mejores y para los que continuaba desarrollando temas mitológicos, aunque alguna que otra vez volviera a sus queridos arlequines. En sus últimos años, quedó nuevamente de manifiesto la inquietud de sus músculos cuando se dedicó a poner a prueba su habilidad con versiones de los antiguos maestros: Velázquez, El Greco y Poussin. En octubre de 1971, París festejó al artista del siglo con motivo de su nonagésimo cumpleaños, exponiendo en el Louvre ocho picassos en el lugar habitual de la *Gioconda* de Leonardo. Como se daba por sentado que era inmortal, el mundo se sorprendió al enterarse de su muerte, el 8 de abril de 1973.

«Cuando yo muera —había dicho a Françoise Gilot— será como un naufragio, e igual que sucede cuando se hunde un gran barco, mucha gente a mi alrededor será arrastrada con él». Él mismo había sido beneficiario y víctima de la peculiar actualidad de su fama. Era distinto de los grandes artistas occidentales de siglos anteriores, porque aunque su rostro, sus manías y sus amores eran sobradamente conocidos, muchos para quienes su nombre era habitual no habrían sabido reconocer ni una sola de sus obras. La Capilla Sixtina era el monumento de Miguel Ángel, pero, en la era de exploración del yo, resultaba lógico que Picasso fuera su propio monumento. Era conocido como el genio pintor, el millonario comunista que podía cambiar uno de sus cuadros por una casa de campo, el octogenario que todavía atraía a las mujeres jóvenes, el artista de fama mundial cuya obra sólo unos pocos escogidos podían disfrutar o comprender. Aunque intentaba alcanzar la inmortalidad con su arte, era su persona mortal la que ocupaba la imaginación popular. Ya casi al final de su vida, en lo que podía ser una queja o un alarde, comentó: «La gente no compra mis cuadros, compra mi firma». «No necesitaba un estilo —dijo André Malraux refiriéndose a sus amargos años finales—, porque su ira iba a ser la causa del estilo de nuestra época».

Su muerte trajo consigo horrores que ni siquiera la imaginación de Picasso pudo concebir. Cuando su nieto Pablito pidió a su padre que le dejara ir al funeral de su abuelo, Paulo, borracho en aquel momento, le dijo que no. Pablito se bebió entonces una botella de cloruro de potasio que destruyó su aparato digestivo sin que los médicos pudieran hacer nada. Tres meses más tarde murió de inanición. Marie-Thérèse, a quien la familia tampoco permitió asistir al entierro, que se celebró en

Vauvenargues, se ahorcó unos años después en el garaje de su casa de Juan-les-Pins.

Picasso fue noticia por última vez a causa de la famosa disputa familiar sobre su herencia, exacerbada por las maniobras anteriores de Picasso y Jacqueline Roque para excluir de la misma a los hijos ilegítimos. Sin embargo, una reciente modificación de la ley francesa sobre sucesiones preservó sus derechos. Finalmente, la herencia se repartió entre sus hijos, Claude, Paloma, Maia, Paulo, y sus herederos y, por supuesto, los abogados. La multitud de obras que componía la herencia planteó un enorme problema fiscal, que se solucionó mediante la cesión al Estado de las obras suficientes para pagar los derechos de sucesión. Estas obras se convirtieron en el núcleo del Museo Picasso de París, que ofrece una visión deslumbrante del trabajo del artista. Los 260 millones de dólares en que se valoró la herencia a efectos tributarios (en septiembre de 1977) estaban muy por debajo de su valor real. Los tasadores fotografiaron unas 50 000 obras, entre las que se contaban 1885 pinturas, 1228 esculturas, 2880 piezas de cerámica, 18 095 grabados, 6112 litografías, 3181 grabados en linóleo, 7089 dibujos, además de 4659 dibujos y bocetos contenidos en 149 cuadernos de apuntes, 11 tapices y 8 alfombras. Y este inventario sólo era un atisbo de la magnitud del prodigio.

Epílogo: Misterios de un arte público

En tanto que los escritores dirigían su mirada hacia el interior, en su creación y experimentación del yo, en el siglo xx surgió un nuevo arte público sorprendente cuyo objeto de atención era la forma externa visible del mundo en movimiento. También tenía poder para recrear el mundo, para jugar con el tiempo y el espacio, y a no tardar adquiriría el poder de conducir al mundo hasta la sala de estar de todos los hogares. El artista cinematográfico, liberado de la servidumbre de la naturaleza, era un siervo para una gran audiencia. El pintor o el escultor podían crear a su voluntad en el taller o al aire libre, el escritor en su estudio y el compositor ante el piano. Incluso el arquitecto podía realizar una gran obra para un cliente privado o para un papa mediceo y el escenario de un teatro se podía improvisar en cualquier parte. Pero la magnitud del arte cinematográfico empujaba la extravagancia imperial de la ópera y encontraba a sus clientes en todas las partes del mundo.

El arte cinematográfico, que surgió y floreció en Norteamérica, tierra de conquista del espacio y del tiempo, sería democrático y popular en una época en que la literatura comenzaba a ser de nuevo algo arcano y misterioso. En el primer siglo de su existencia, el arte cinematográfico se mostró como algo novedoso, lo cual encajaba a la perfección en el Nuevo Mundo democrático, e hizo gala de una amplitud y una versatilidad mucho mayores que las que había mostrado cualquier otra manifestación artística hasta la fecha. En efecto, ninguna forma artística anterior era un arte de colaboración en un sentido tan amplio y tan complejo, ni dependía tan estrechamente del maridaje del arte y la tecnología y del deleite de la comunidad.

Otras formas artísticas —la arquitectura desde el antiguo Egipto y el drama desde la Grecia clásica— habían sido comunitarias, concitando las energías, esperanzas y convicciones de muchas personas. Pero el arte cinematográfico tendría una extraordinaria dimensión pública y el público sería su cliente. Su futuro estaba preñado de misterios y promesas, que pudieron entretenerse a comienzos del siglo xx, cuando súbitamente pasó a ser en Norteamérica el arte más popular. El cine recreaba todas las dimensiones del mundo con total libertad. Prestaba una nueva inmortalidad a la vida en todos los tiempos y lugares y el medio del que se servía era la antítesis de la piedra, el material estático con el que el hombre, desde el comienzo de la historia, había intentado inmortalizar su obra. La luz, el frágil medio de la nueva inmortalidad del hombre, era el más esquivo, fugaz y efímero de todos los fenómenos. La luz, que recientemente había surgido como «el lápiz de la naturaleza», con poder para crear imágenes duraderas, tenía el poder —si se manipulaba, captaba y concentraba en una cámara y luego en el ojo humano de forma adecuada— de crear imágenes en movimiento que se podían confundir con el mundo real. El cine, se decía, tenía el poder de «permitirnos avanzar con mayor seguridad por el terreno inestable de la imaginación».

Las novedades y misterios del nuevo arte eran numerosos: en su proceso creativo, en su audiencia, en sus poderes de recrear el mundo y de explorar, crear y revelar el yo.

El fenómeno de la imagen «en movimiento» fue un descubrimiento de un polifacético e ingenioso médico inglés, Peter Mark Roget (1779-1869), a quien se recuerda sobre todo por su obra, todavía útil, *Thesaurus* (1852). Un día en que se hallaba mirando por las cortinas venecianas de su estudio, observó que el carro que avanzaba por la calle parecía moverse a sacudidas. Presumió que era una serie de imágenes fijas colocadas sucesivamente lo que generaba en el ojo la impresión de un carro en movimiento. En 1824 presentó en la Royal Society su trabajo sobre «la persistencia retiniana con respecto a los objetos en movimiento». Por consiguiente, había advertido lo que haría posible el cine. Sir John Herschel había observado también este fenómeno cuando al hacer girar una moneda sobre la mesa advirtió que era «posible ver las dos caras de la moneda al mismo tiempo». Una serie de inventores aplicaron este fenómeno a la fabricación de juguetes. Estos aparatos, a los que se dieron nombres pretenciosos —taumatropo, fantascopo, etc.— presentaban una serie de dibujos estáticos de un objeto en movimiento, situado sobre un disco, que se contemplaban a través de una hendidura en otro disco colocado sobre el mismo eje. Así, la «imagen en movimiento» animada precedió a la fotografía.

Con el advenimiento de la fotografía se hizo posible realizar «imágenes en movimiento» del mundo natural, pero ello exigía ante todo poseer imágenes de objetos en movimiento, lo cual no era posible en las primeras etapas de la fotografía. Fue Eadweard Muybridge quien en 1877 consiguió realizar las más conocidas imágenes en movimiento, del galope de un caballo, para ayudar a Leland Stanford, gobernador de California, a ganar la apuesta que había hecho de que en algún momento los cuatro cascos de un caballo al galope están separados del suelo. La sustitución de la farragosa placa de cristal por la película de celuloide, perfeccionada por George Eastman con perforaciones que encajaban en una rueda dentada, hizo posible realizar diez imágenes por segundo con una sola cámara. En 1888, un inglés llamado William Kennedy Laurie Dickson, que trabajaba en el laboratorio de Thomas Edison, fabricó un kinetógrafo y filmó la primera película en celuloide, *Fred Ott's Sneeze (El estornudo de Fred Ott)*, sobre un trabajador de la fábrica Edison. El primer proyector viable, el vitascopio, fue obra de Thomas Armat, pero cuando lo compró Edison se anunciaba como «la última maravilla de Thomas Edison». En 1912 Edison se jactaba de que «estoy gastando más de lo que tengo para conseguir un conjunto de seis mil películas a fin de enseñar a los diecinueve millones de alumnos de las escuelas de Estados Unidos a prescindir completamente de los libros».

En Europa, una serie de inventores estaban perfeccionando el proceso para una audiencia asombrada ante el espectáculo de las imágenes animadas. Los hermanos Lumière impresionaron a los parisienses con su película que mostraba a unos trabajadores saliendo de una fábrica y un tren que llegaba a una estación. Entre sus

espectadores, en 1895, se hallaba un mago profesional, George Méliés (1861-1938), que creyó ver en el cine una promesa mágica. Durante los quince años siguientes realizó más de 400 películas, que explotó la cámara con la detención de la imagen, la cámara lenta, el fundido y la doble exposición, mostrando personas partidas por la mitad, otras que se convierten en animales o que desaparecen. De los trucajes pasó a la narración simple, filmando *Cleopatra*, *Cristo caminando sobre las aguas* (1899), *Caperucita roja* (1901) y la célebre *Viaje a la luna* (1902), pero mantenía la cámara fija como el ojo de un espectador sentado entre la audiencia y no la movía para realizar los planos largos y los primeros planos. El desafortunado Méliés se vio expulsado del negocio del cine por piratas que vendían copias de sus películas y terminó su vida vendiendo periódicos en el metro de París.

En los primeros años del siglo xx se había desarrollado ya la tecnología básica del cine mudo, pero el arte estaba todavía por crear. Los norteamericanos tuvieron el primer contacto con el arte cinematográfico a través de la obra de Edwin S. Porter (1870-1941), oscuro pionero de la narrativa cinematográfica de suspense. Después de ser expulsado de la marina, Porter trabajó como factótum y mecánico en el estudio de Edison, en la calle 21 de Nueva York. Porter tuvo la inspirada idea —que ahora nos parece totalmente obvia— de utilizar la cámara no sólo para tomar fotografías de los actores en un escenario sino para unir imágenes animadas de acciones que ocurren en momentos y lugares diferentes para conformar una narración dotada de unidad. En lo que se califica como el primer documental norteamericano, *The Life of an American Fireman (Salvamento en un incendio)* (1903), Porter mostraba las posibilidades dramáticas que entrañaba sustituir la «escena» teatral de unos actores en un escenario por la «toma» creada por la cámara cinematográfica. En esa película, de seis minutos de duración, unió veinte tomas distintas (incluyendo documentales del archivo de Edison y escenas de estudio de un rescate dramático en un edificio en llamas) a base de realizar cortes o uniones, creando una historia llena de suspense.

El propio Porter, utilizando catorce escenas distintas y pasando rápidamente de una a otra, sin títulos ni fundidos, dejaba que fuera el espectador el que compusiera la historia de los bandidos que roban un tren correo, disparan a un pasajero y finalmente mueren en un tiroteo con el grupo enviado para seguirlos. Jugando con el tiempo, Porter no muestra todas las escenas en orden cronológico y utiliza por vez primera el «montaje paralelo», que invita al espectador a comprender los saltos hacia atrás y hacia adelante en el tiempo. Porter demostró que el cine, a diferencia del teatro, no tenía que desarrollar cada escena hasta el final. Su éxito fijó temporalmente la bobina (de ocho a diez minutos) como duración habitual de las películas norteamericanas. Al mismo tiempo, liberó al cine del estudio, ofreciendo un modelo para el *western* norteamericano, con acción, persecuciones y los atractivos del paisaje. Esa película, que fue el mayor éxito de taquilla en su momento, continuó atrayendo a los espectadores durante diez años.

Mientras rodaba *Rescued from an Eagle's Nest (El nido del águila)* (1907), una

película de misterio escalofriante que cuenta la historia de un niño de pecho raptado de su cuna por un águila y rescatado luego por un valiente montañero, Porter contrató a David Wark Griffith (1875-1948) para que representara el papel de protagonista. Joven de experiencia limitada y escasa educación, Griffith había nacido en una granja de Kentucky. Sus primeros recuerdos eran de «mi padre, el coronel Jacob Wark Griffith de la Confederación», que regresaba de la guerra, herido y derrotado, así como de las actitudes vistosas de su padre con su sable de oficial. Griffith vivió toda la vida entristecido por la nostalgia que experimentaba por su idealizado viejo sur. Ingresó como actor en el teatro de Louisville y se ganaba la vida a duras penas como vendedor de libros, recogiendo lúpulo en California y actuando ocasionalmente en una compañía ambulante que representaba obras de repertorio. En su primer papel en una película para la Biograph luchaba con gran realismo con un águila de trapo manejada con alambres. Fue su primer contacto con el arte que transformaría en el decenio siguiente. Obsesionado por un pasado que nunca existió, daría forma a un arte que remodelaría la imaginación norteamericana.

De actor, Griffith pasó a director y durante los cinco años siguientes dirigió más de 400 películas en la Biograph Company. La mayor parte de ellas ocupaban una bobina. En esos años de gestación de la técnica cinematográfica, Griffith liberaría al cine del teatro.

Descubrí que los cineastas aplicaban de la forma más estricta que podían la teoría teatral. La historia había que contarla en imágenes y se contaba en la progresión teatral; era una mala técnica teatral repetir, sería una mala técnica teatral que un actor sólo mostrara el rostro; hay un número infinito de cosas que hacemos en el cine que serían absurdas en el escenario y decidí que hacer con la cámara únicamente lo que se hacía en el escenario era igualmente absurdo.

Griffith se dedicó a mostrar lo que se podía hacer con el nuevo arte dramático.

Cuando abandonó la Biograph en 1913, el anuncio que insertó en *The New York Dramatic Mirror* describía cómo sus «innovaciones» habían «revolucionado el drama cinematográfico y habían establecido la técnica moderna del arte», por medio de «los primeros planos de los actores, las visiones distantes... el *switchback* [o narración en paralelo], el suspense prolongado, el fundido y la moderación en la expresión, elevando la interpretación cinematográfica a un plano elevado que le ha valido su reconocimiento como un auténtico arte». En una palabra, lo que había hecho era levantar al espectador de su asiento y situarle entre los actores o en cualquier otro lugar que resultara conveniente para la película. No existía ya una distancia definida entre la audiencia y el actor.

Si Porter había jugado con la habilidad del espectador para unir diferentes secuencias para formar una narración coherente, lo que hizo Griffith fue crear toda una sintaxis. El espectador cinematográfico pronto se sentiría totalmente identificado con un nuevo lenguaje, capaz de unir una sucesión inconexa de primeros planos, planos medios, planos generales, fundidos encadenados, *switchbacks* y *switchforwards* [narración en paralelo retrospectiva o anticipada], planos ocultos,

efectos iris^[*] y las perspectivas en movimiento de las tomas. El arte cinematográfico, afirmaba Griffith, «aunque se inició hace pocos años, tiene un alcance ilimitado y unas posibilidades infinitas. El mundo entero es su escenario y el tiempo interminable sus limitaciones».

Pero los dirigentes de Biograph se sintieron decepcionados cuando contemplaron su adaptación de la obra de Tennyson, *Enoch Arden (After Many Years, 1908)* (*Después de muchos años*), con su montaje alternado, mostrando a Annie Lee en la playa y a Enoch varado en una isla desierta, cada uno pensando en el otro. «¿Cómo se puede contar una historia saltando de esa forma? El público no lo entenderá». «¿Acaso no escribe Dickens de esa forma?», respondió Griffith.

«Sí, pero Dickens escribe novelas, y eso es diferente». «No lo es tanto —replicó Griffith—. Esto son historias en imágenes y no son tan distintas». Esa noche, cuando llegó a casa releyó una de las novelas de Dickens y al día siguiente les dijo a sus jefes que podían utilizar su idea o despedirle. Griffith había sido impulsado por la palabra en vanguardia a levantar al espectador de su asiento en el teatro y colocar la cámara en la conciencia de los personajes... y de los espectadores.

El poder del nuevo arte se hizo patente en *The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación)*, película en la que los historiadores del cine observan la creación de la gramática y la sintaxis del cine moderno por parte de Griffith. Con sus tres horas de proyección constituye el primer largometraje. Fue, además, un gran éxito de taquilla. Aunque el presupuesto inicial era de 40 000 dólares (cuatro veces el coste de una película normal) finalmente costó 110 000 dólares, suma que exigió que Griffith contribuyera con sus ahorros y que sus amigos invirtieran dinero. En los cinco años que siguieron a su estreno en 1915 reportó 15 millones de dólares. Treinta años después las ganancias ascendían ya a 48 millones y continuaba dando beneficios. El éxito popular de esta película, a pesar de su mensaje banal y negativo era un signo ominoso del poder hipnótico de la tecnología del nuevo arte para imponer su contenido. La película, que era la adaptación de una obra de un fanático pastor de Carolina del Norte, era una historia nostálgica que idealizaba el sur y la institución de la esclavitud, exaltando el heroísmo del Ku Klux Klan por haber salvado a los blancos sureños de los negros salvajes y de sus cómplices políticos blancos, y exhortando a hacer frente a la «contaminación» racial.

Griffith había profetizado que «en menos de diez años... a los niños de las escuelas públicas se les enseñará prácticamente todo por medio de imágenes animadas. Desde luego, nunca se verán obligados a volver a leer libros de historia». *El nacimiento de una nación* mostró que esa oscura profecía no estaba desencaminada. En los años 1920 la película contribuyó al resurgimiento del Ku Klux Klan, movimiento que hacia 1940 contaba con cinco millones de afiliados, y todavía en el decenio de 1960 se utilizaba con fines de reclutamiento y adoctrinamiento. Thorstein Veblen calificó a esa película como el triunfo de la «desinformación concisa». Las protestas organizadas por ciudadanos importantes, que la calificaron de

«intento deliberado de humillar a diez millones de ciudadanos norteamericanos y de hacerlos aparecer como bestias» y la negativa de ocho estados a autorizar la proyección de la película no impidieron que tuviera un espectacular éxito de taquilla.

Por su parte, Griffith intentó convertir la censura de su película en una cuestión patriótica y se presentó como mártir de la «libertad de expresión», y no de su negativa y falsa concepción histórica. Griffith realizó entonces otra superproducción, *Intolerance (Intolerancia)* (1916), que superó a la película anterior en cuanto a la grandiosidad y a la utilización de la nueva sintaxis cinematográfica en el análisis (en cuatro escenas) de la intolerancia a través de la historia: la caída de Babilonia por la intolerancia «de un sacerdote», Cristo conducido a la cruz por los intolerantes fariseos, la matanza de los hugonotes por los intolerantes católicos en la noche de San Bartolomé, y la intolerancia moderna que obligaba a las mujeres sin medios económicos a abrazar la prostitución y que enviaba a la horca a hombres inocentes. Una sola escena, el festín de Baltasar, costó 250 000 dólares, más del doble del presupuesto de *El nacimiento de una nación*. Pero el público, desconcertado por el carácter abstracto de la película y por la ruidosa polémica, no compartió el entusiasmo de Griffith. La película fue retirada después de sólo veintidós semanas de exhibición y se reeditó en forma de dos películas distintas. A su muerte en 1948, Griffith era tan sólo una celebridad en decadencia, que aún estaba pagando las deudas que había contraído con *Intolerancia*.

Mientras tanto, la obra de Griffith había ido adquiriendo influencia en el extranjero. Siguiendo las instrucciones de Lenin sus películas fueron frecuentemente proyectadas en la ex Unión Soviética. Aunque Sergei Eisenstein (1898-1948) afirmaba ser discípulo de Griffith, su vida y su carrera no podrían haber sido más distintas. Nacido en Riga, Letonia, en una próspera familia de ascendencia judía convertida al cristianismo, Eisenstein era un estudiante de ingeniería en la entonces Petrogrado (hoy San Petersburgo) cuando estalló la Revolución en febrero de 1917. Se alistó en el ejército rojo y en 1920 entró a formar parte del teatro Proletkult, que producía obras dramáticas según el nuevo espíritu proletario. Eisenstein era un ávido lector y tenía talento para la abstracción, que cultivaba en arcanas disputas marxistas entre el «método de interpretación de Stanislavski», la teoría de la «biomecánica de Meyerhold» y las caprichosas ideas del futurista Maiakovski, el «incansable manifiesto comunista individual». Eisenstein, que afirmó que imaginar un teatro independiente del «marco revolucionario» marxista era como intentar perfeccionar «un arado de madera», elaboró su propia teoría mecanicista del cine. También el cine se adaptó de forma admirable a su «héroe colectivo» marxista, pues era posible acumular mucha más gente en la pantalla que en el escenario, y aprovechó la oportunidad para realizar epopeyas de masas.

Eisenstein encontró su inspiración en Griffith y convirtió en una técnica consciente lo que Griffith había practicado con su sentido pragmático intuitivo para el drama visual. Para Eisenstein, *Intolerancia* era «un brillante modelo de su método de

montaje». Este era el nombre del rasgo distintivo del nuevo arte, que el intelectual Eisenstein explicó y demostró en sus escritos y en sus películas. El término montaje (que no entró en la lengua inglesa hasta 1929) procedía del francés y significaba unir imágenes cinematográficas no en orden cronológico sino en virtud de su valor psicológico y emocional. El término describía la nueva función del director cinematográfico. Eisenstein, con su talante materialista, subrayó su origen en «instrumentos de ingeniería y electricidad». Para él, Griffith era el primero. «Este era el montaje cuyos cimientos puso la cultura cinematográfica norteamericana, pero cuyo uso completo y consciente y cuyo reconocimiento mundial fueron conseguidos por nuestras películas [soviéticas].»

Eisenstein veía en el montaje la creación del arte cinematográfico y un nuevo papel creador para el espectador. Encontró una similitud con el ideograma japonés que combinaba el carácter para «perro» con el de «boca» para significar «no la boca del perro» sino «ladrar». Observó, asimismo, que niño + boca = chillar, pájaro + boca = cantar, agua + ojo = llorar, etc. Así, yuxtaponiendo imágenes concretas en el montaje, el director cinematográfico podía inducir al espectador a hacer sus propias abstracciones. Eisenstein descubrió que el montaje era similar al «método de acción paralela» que Griffith había visto en Dickens. También a él le había sorprendido «la proximidad de Dickens a las características del cine en cuanto al método, el estilo y, especialmente, el punto de vista y la exposición».

En su obra maestra *El acorazado Potemkin* (1925), que le encargó el partido comunista para celebrar el veinte aniversario de la Revolución de 1905, Eisenstein dio una forma clásica a su teoría del montaje. Esta película, diseccionada minuciosamente y elogiada hasta la exageración, todavía en 1958 fue aclamada por un jurado internacional de críticos de cine como la mejor película que se había hecho nunca. Relata la historia del motín que se produce en la marina zarista contra la tiranía y la corrupción. Destaca la célebre «secuencia de la escalinata de Odesa», que presenta la matanza a manos de las tropas imperiales de inocentes civiles rusos que habían acudido a presentar sus respetos al líder del motín asesinado. Esta escena sería la secuencia clásica del manual de montaje: el cochecito de un niño que rueda lentamente escaleras abajo sobre cuerpos masacrados y que pasa junto a unas gafas destrozadas y brazos y piernas ensangrentados. En esta película, que sólo duraba 86 minutos, Eisenstein fue mucho más allá que Griffith en cuanto a la multiplicación de planos para el montaje, pues contenía 1346 planos, mientras que *El nacimiento de una nación*, que duraba 195 minutos, tenía tan sólo 1375 planos. La película de Eisenstein, aunque naturalmente fue criticada por el partido como un nuevo ejemplo de «formalismo burgués», no sólo despertó interés en Rusia. Su mensaje emocional subversivo determinó que fuera prohibida en algunos países europeos y sólo se podía ver a escondidas. «Después de ver *Potemkin*», el famoso director teatral Max Reinhardt confesó que «el teatro tendrá que dejar paso al cine».

El nuevo arte público de la cinematografía reuniría, en formas sorprendentes, a la

comunidad que varios milenios antes había contemplado cómo el ritual se transformaba en drama en las pendientes de la Acrópolis de Atenas. A medida que creció el arte cinematográfico, multiplicó los elementos enigmáticos en el misterio de la creación. Cada vez resultaba más difícil discernir quién creaba qué, a partir de qué y para quién. En el Londres shakespeariano, el drama exigía que existieran teatros, sólo seis de los cuales florecerían. El drama en directo exigía un escenario, pero el nuevo arte se transmitía por medio de una máquina que podía proyectar su mensaje en todas partes. Este era un misterio realmente extraordinario. En 1948, *El nacimiento de una nación* había sido contemplada ya por 150 millones de personas en todo el mundo.

El arte cinematográfico fue un arte de colaboración en una escala y de una forma que no podían haberse imaginado. Griffith observó que en *El nacimiento de una nación* «desde el principio hasta el final utilizamos entre 30 000 y 35 000 personas». Realizar una película era algo parecido a comandar y abastecer un ejército. El decorado de *Intolerancia* incluía una maqueta de tamaño natural de la antigua Babilonia con una altura de 100 metros y en un escenario de 4 ha de extensión. Con 16 intérpretes principales y 18 000 extras, la nómina diaria ascendía a unos 20 000 dólares. Entre los que dirigían, además de Griffith, figuraban 8 ayudantes de dirección. El metraje inicial de la película duraba ocho horas. También al cinematógrafo y a todos cuantos contribuían aportando luz, color, sonido y música les estaba reservado un papel creador. El cine, que llegaba a una audiencia popular nunca soñada en el caso de la ópera, proporcionó amplios auditorios a los compositores e innumerables espectadores para la danza, creando nuevas formas de drama musical. Cuando el sonido se incorporó al cine a finales de la década de 1920, estuvo en condiciones de competir con la ópera como unión de las artes, realizando irónicamente las esperanzas de Wagner de la *Gesamtkunstwerk*.

A sus restantes encantos, el cine añadió en el decenio de 1950 la misteriosa cuestión de quién era realmente el que «hacía» los productos hipnóticos del nuevo arte. El brillante director y crítico francés François Truffaut (1932-1984) insistía en que el director era un nuevo tipo de «autor» (*auteur*), en ese moderno lenguaje audiovisual. Así pues, afirmaba, el director (o el *auteur*) era realmente la persona que creaba la obra cinematográfica y a él había que atribuirle el mayor mérito. Esa plausible conclusión encendió una animada controversia sobre la teoría del *auteur*, en el curso de la cual se debatía si alguien debía ser considerado el creador de ese complejo producto, fruto de la colaboración.

También a los actores se les rodeó de una nueva ambigüedad y de una nueva aureola. Griffith se había jactado de «haber elevado la interpretación cinematográfica a un plano elevado que le ha valido su reconocimiento como auténtico arte». El hecho de que los espectadores pudieran contemplar a corta distancia el rostro del actor eliminó las tentaciones de gesticular y estimuló una forma de interpretación más sutil y «más sobria». Pero hay una colosal ironía en lo que el nuevo arte hizo en relación

con esos actores «más sobrios». Al principio, la Biograph había decidido excluir los nombres de los actores en los títulos de crédito de sus películas e insistía en su anonimato. Pero el cine atribuía una personalidad singular a cada actor como persona que no podía ser negada y que se convirtió en un imán para los espectadores. En 1919, la expresión «estrella cinematográfica» formaba ya parte de nuestro lenguaje escrito para expresar ese nuevo fenómeno humano de incalculables dimensiones. La celebridad de los actores cinematográficos eclipsó incluso a la de eminentes estadistas, héroes del béisbol y famosos criminales. Las grandes superproducciones cinematográficas se convirtieron simplemente en vehículos de exhibición para Douglas Fairbanks, Greta Garbo, Humphrey Bogart o Marilyn Monroe, cuyas vidas privadas pasaron a ser noticia.

Si el cine atribuyó un nuevo papel al actor, oscureció la figura del «autor», que frecuentemente desaparecía de la escena. Aun cuando los derechos para llevar obras a la pantalla se vendían a precios astronómicos, muchas veces las películas «basadas» en esas obras guardaban escaso parecido con el original. Algunos de los mejores autores, desesperados ante las escenas, los personajes y las ideas extraídos de sus obras, se negaban a participar en las conferencias que se organizaban sobre sus obras y se exiliaron de Hollywood.

El cine, arte cada vez más tecnológico e industrial, concedió a los técnicos, los expertos en iluminación y los cámaras papeles de importancia crucial en la realización de cada una de las películas, aunque seguía siendo esencial la colaboración y entusiasmo de banqueros, magnates del cine y ejecutivos. En los años 1920 surgió en Hollywood un *studio system*, con empresas como Warner Bros., M-G-M y Universal, organizadas para atraer enormes inversiones e innumerables colaboradores. ¿Cómo surgían productos populares de ese mare magnum tecnológico-industrial-artístico? Algunos indicaban que había un genio del sistema que, como las musas de la antigua Grecia, reunía y equilibraba todos esos elementos. Pero en el decenio de 1950 los colosos del *studio system* estaban en decadencia y algunas de las películas de más éxito las realizaban «productores» independientes. Esto sirvió para repartir los poderes de la creación cinematográfica, pero no aclaró el misterio.

La clave de los misterios de ese nuevo arte era el público. Mientras que Dickens podía esperar la respuesta del público ante un episodio de su novela antes de comenzar el siguiente, los productores cinematográficos no tenían tanta facilidad para experimentar su costoso producto mientras era creado. Desde el principio hubo un hálito de misterio en el público cinematográfico. Como el drama teatral exigía luz, los primeros teatros isabelinos se construían al aire libre y el clima y la estación constituían límites para las representaciones. Pero el cine exigía oscuridad, un lugar en el que los espectadores apenas podían verse unos a otros. Sin embargo, el público era el patrón y había que agradarle.

¿Quién era el público? Los productores podían recurrir a la taquilla para saber si

su producto agradaba a la audiencia. Pero cada nuevo paso en la dirección del desarrollo y la difusión del drama cinematográfico profundizaba el misterio de la audiencia, que cada vez dependía menos de un teatro. Ahora, cualquier lugar podía ser un teatro. En la sala de estar de las casas, los espectadores de la televisión podían elegir a su antojo la película que querían ver una y otra vez. Los creadores de la más nueva de las artes eran esclavos de un señor espectral.

Notas Bibliográficas

Estas notas ayudarán al lector a compartir el placer que me han producido las vidas y las obras de los creadores que se han estudiado en este libro. Al mismo tiempo, servirán para indicar la deuda que tengo para con otros estudiosos. He seleccionado obras que pueden encontrarse en una buena biblioteca pública o en la biblioteca de una universidad. He omitido las obras más especializadas y los artículos de publicaciones eruditas. Se menciona la fecha más reciente de publicación de cada libro y he tratado de mencionar obras que todavía están en catálogo y en ediciones en rústica. En muchos de los libros que aquí se mencionan figura una útil bibliografía. Respecto a aquellos temas del presente volumen que se imbrican o coinciden con los de mi otro libro *Los descubridores*, el lector puede acudir a las notas de referencia de dicha obra. En las obras literarias escritas en otras lenguas distintas del inglés he intentado, cuando el pasaje citado es largo y de interés literario, mencionar, ya sea en el texto o en estas notas de referencia, al traductor, a quien demasiadas veces no se recompensa y se reconoce suficientemente. [Este propósito ha guiado también la presente edición castellana. Por lo demás, en la siguiente bibliografía hemos intentado proporcionar las traducciones más recomendables en lengua castellana tanto de las obras literarias como de las ensayísticas. (*N. del e.*)] Por supuesto, nada puede sustituir al hecho de contemplar las grandes obras de arte y arquitectura y escuchar las grandes composiciones musicales. Espero que este libro induzca a los lectores a ver y escuchar por sí mismos.

General

Existe una vasta literatura sobre la «creatividad», que tiende a dar más información sobre los autores que sobre los temas. Busca explicaciones simples para todos los procesos humanos más esquivos, complejos y misteriosos y homogeneiza a las personas y a las obras que nos interesan precisamente por su singularidad. Entre las obras generales cuyo tema son los artistas y que me han parecido más interesantes se encuentran: William James, *Principles of Psychology* (2 vols., 1890), con brillantes observaciones sobre el genio y la imaginación; Arthur Koestler, *The Act of Creation* (1964), con interesantes descripciones del pensamiento «bisociativo» y los brotes creativos; Milton C. Nahm, *The Artist as Creator* (1956), que presenta la creatividad del artista como un ingrediente nuevo de la libertad introducida por Occidente; Rudolf y Margot Wittkower, *Born under Saturn* (1963), sobre las desgracias personales de los artistas como fuente de creatividad. Sobre las creaciones de los artistas y su significado: André Malraux, *The Voices of Silence: Man and His Art* (1953), una interesante visión de cómo la modernidad —el museo y la fotografía— ha creado «un museo sin paredes» y las consecuencias; Joseph Alsop, *The Rare*

Art Traditions (1982), es una historia original del coleccionismo artístico y de aspectos con él relacionados.

Como gran aficionado de los libros de consulta, creo que la *Encyclopaedia Britannica* es insustituible. Con respecto a los creadores individuales ninguna otra obra tiene la amplitud y la calidad del *Dictionary of Scientific Biography* (C. C. Gillispie, ed., 16 vols., 1970-1980). Entre las obras generales de consulta que ilustran los temas tratados en este libro hay que destacar: *The Encyclopedia of Religión* (Mircea Eliade, ed., 16 vols., 1987); *Encyclopaedia of Religión and Ethics* (James Hastings, ed., 12 vols., s. f.); *Dictionary of the History of Ideas* (Philip P. Wiener, ed., 4 vols., 1973). Para los lectores norteamericanos y británicos el inagotable depósito de tesoros del *Oxford English Dictionary* (James A. H. Murray et al., eds., 13 vols., 1930; R. W. Burchfield, ed., 4 suplementos, 1972-1986), hace de la lengua inglesa un medio para llegar a la historia de todas las artes. Para consultar obras trascendentales sobre la imprenta, véase *Printing and the Mind of Man: The Impact of Print on Five Centuries of Western Civilization* (John Cáster y Percy H. Muir, eds., 1967).

Un agradable punto de partida para las artes visuales, elemental en el mejor sentido de la palabra, es la breve obra de E. H. Gombrich, *The Story of Art* (3.^a ed., 1950). Y como obra de consulta: *Encyclopedia of World Art*, McGraw-Hill (15 vols., 1959-1968; 2 vols. sup. 1983-1987), con numerosas ilustraciones, pero donde tiene gran peso el arte italiano. El mejor manual es el de H. W. Janson, *History of Art* (4.^a ed. rev. por Anthony F. Janson, 1991), voluminoso pero brillantemente ilustrado, con útiles cuadros cronológicos. Más compacta es la *Encyclopaedia of the Arts* (Herbert Read, ed., 1966), de Thames and Hudson. Para periodos concretos he consultado *The Oxford Classical Dictionary* (2.^a ed., 1970; N. G. L. Hammond y H. H. Scullard, eds.); *The Oxford History of the Classical World* (John Boardman et al., eds., 1986); el admirable *Dictionary of the Middle Ages* (Joseph R. Strayer, ed., 13 vols., 1982-1986); así como el conciso y bien elaborado *Penguin Companion to the Arts in the Twentieth Century* (Kenneth McLeish, ed., 1985). Todas estas obras contienen bibliografías.

Una serie de estudiosos imaginativos del presente siglo han abierto caminos desde el arte para el conocimiento de toda nuestra historia: las obras estimulantes y originales de Sigfried Giedion, *Mechanization takes Command* (1948), *Space, Time and Architecture* (1949), *The Eternal Present: The Beginnings of Art* (1962); E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (1972) y la sutil obra de Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (1955; 1982), *Renaissance and Resuscitations in Western Art* (1970) (hay trad. cast.: *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1987⁵); Heinrich Wólfllin, *Principles of Art History* (1932). Una serie de textos básicos han sido adecuadamente reunidos en *Great Books of the Western World* (54 vols., 1952; ed. rev. 1990), una publicación de Encyclopaedia Britannica.

Prólogo: El enigma de la creación

Una buena introducción sobre la dificultad que ha encontrado la humanidad para llegar a la idea de novedad puede ser cualquiera de las lúcidas obras de Mircea Eliade, comenzando con su breve *El mito del eterno retorno* (trad. cast.: Alianza, Madrid, 1987), *Mito y realidad* (trad. cast.: Labor, Barcelona, 1985⁶), o *Patterns in Comparative Religion* (1972) y analizada en más detalle en *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* (4 vols., 1978-1984). Estudios concisos sobre los contrastes de las cosmologías occidental y oriental pueden encontrarse en las obras de Hajime Nakamura, *Ways of Thinking of Eastern Peoples* (1964) y en su *Comparative History of Ideas* (2.^a ed., 1986). El pensamiento cíclico también ha interesado en Occidente —desde Platón a Vico, Hegel y Toynbee— y pareció ofrecer un refugio frente a la complejidad de la historia. Útiles introducciones son las obras de Grace E. Cairns, *Philosophies of History* (1962) y G. W. Trompf, *The Idea of Historical Recurrence in Western Thought* (1979).

La vasta literatura sobre las religiones orientales y las alternativas a la religión pueden abrumar al lector occidental. Una vía accesible es la *Introduction to Oriental Civilizations series* (William Theodore de Bary, ed., Columbia University Press, 1958-1964), con su *Sources of Iridian Traditions* (1958) y los volúmenes correspondientes sobre las tradiciones china y japonesa. Las *Mythologies of the Ancient World* (Samuel Noah Kramer, ed., 1961), son una colección de interesantes estudios especializados. No hay mejor obra de consulta que la *Encyclopedia of Asian History* (Ainslie T. Embree, ed., 4 vols., 1987), con bibliografía, de la Asia Society, rigurosa y de amena lectura.

I. Mundos sin principio

Por fortuna, para el hinduismo poseemos la obra de A. L. Basham, *The Wonder That was India* (1954; 1971), de amena lectura, y otras breves obras que arrojan una clara luz: Diana L. Eck, *Darsan, Seeing the Divine Image in India* (1981) y *Banaras, City of Light* (1982); S. Radhakrishnan, *The Hindu View of Life* (1957) (hay trad. cast.: *La concepción hindú de la vida*, Alianza, Madrid, 1969). Para una muestra visual de la extraordinaria multiplicidad de papeles de los dioses hindúes, véase Stella Kramrisch, *Manifestations of Shiva* (1981), catálogo de una brillante exposición en el Philadelphia Museum of Art. La fuente es: De Bary, ed., *Sources of Indian Tradition*.

Como vía de acceso directo a Confucio, véase la traducción de Arthur Waley de *The Analects of Confucius* (1938), así como *Three Ways of Thought in Ancient China* (1956). Sobre Confucio y el confucianismo, Herrlec G. Creel ofrece modelos de amena erudición en *Confucius and the Chinese Way* (1960) y *What Is Taoism?* (1970), además de su obra clásica *The Birth of China* (1964). Especialmente útiles

son las obras siguientes: C. P. Fitzgerald, *China: A Short Cultural History* (4.^a ed., 1976); L. Carrington Goodrich, *A Short History of the Chinese People* (4.^a ed., 1958); Herbert G. Giles, *A History of Chinese Literature* (s. f.) y Frederick W. Mote, *Intellectual Foundations of China* (2.^a ed., 1989). Más especializados son los estudios de Derk Bodde, *Essays on Chinese Civilization* (1981); Benjamín I. Schwarz, *The World of Thought in Ancient China* (1985); Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism: A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry* (1975). Sobre la visión china de la naturaleza, véase la brillante y sucinta obra de Joseph Needham, *Within the Four Seas, the Dialogue of East and West* (1979). Nadie debe dejar de consultar el libro de Kenneth Clark, *Landscape into Art* (1949; 1976). La fuente es: De Bary, ed., *Sources of Chinese Tradition* (2 vols., 1960), o Shigeru Nakayama y Nathan Sivin, eds., *Chinese Science* (1973).

Se puede acceder a las Escrituras a través de Edward Conze, *Buddhist Scriptures* (Penguin Books, 1973), ilustradas con sus obras *Buddhism* (1953) y *Buddhist Meditation* (1956), que se puede complementar con *Sacred Books of the Buddhists* (T. W. Rhys Davids, ed., 4 vols., 1910-1921). La fuente es: De Bary, ed., *Sources of Indian Tradition* (1958).

Si Homero constituye una perfecta piedra de toque del pensamiento griego antiguo, la literatura sobre Homero es un microcosmos de la cultura literaria occidental. Una brillante introducción la constituyen las obras de M. I. Finley, *The Ancient Greeks* (1963; hay trad. cast.: *Los griegos de la Antigüedad*, Labor, Barcelona, 1956), *The World of Odysseus* (2.^a ed., 1977; hay trad. cast.: *El mundo de Odiseo*, FCE, Madrid, 1980), y *The Greek Historians* (1959). Una interesante vía de acercamiento al pensamiento griego sobre los orígenes es la obra de W. K. C. Guthrie, *In the Beginning* (1965), que amplía en su estudio *The Greeks and Their Gods* (1955), y que documenta con su *History of Greek Philosophy* (2 vols., 1962-1965). Para la obra de Milman Parry, véase un relato detallado de un brillante discípulo que se ocupó de las repercusiones y aplicaciones de las técnicas de Parry: Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (1960); y Adam Parry, ed., *The Making of Homeric Verse* (1971).

Para situar a Homero en el contexto adecuado: G. S. Kirk, *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures* (1973), *Homer and the Oral Tradition* (1976), *Homer and the Epic* (1979); C. M. Bowra, *The Greek Experience* (1957), *Homer* (1972); G. Lowes Dickinson, *The Greek View of Life* (1958); W. H. Auden, ed., *The Portable Greek Reader* (1955). Como obra de consulta, véase *A Companion to Homer*, de A. J. B. Wace y F. H. Stubbings, eds. (1962). Advertimos la iridiscencia de Homero en las traducciones inglesas de Chapman (1611; 1614-1615) a Hobbes, Dryden y Pope, así como las que se han realizado en este siglo: las traducciones en verso de Robert Fitzgerald (1961), Richmond Lattimore (1965-1967) y Robert Fagles (1990) y las traducciones en prosa de E. V. Rieu (el primer Penguin Classic, 1946) e I. A. Richards (1950). Las charlas de Matthew Arnold sobre *On Translating Homer* (1861) definen «el estilo sublime» y nos muestran la apoteosis del «poeta». [En

castellano sobresale la excelente traducción de la Odisea de José Manuel Pabón (Gredos, Madrid, 1982).] Respecto a *Los trabajos y los días* y *Teogonía* de Hesíodo, véase la traducción de Apostolos N. Athanassakis (1983), que puede compararse con la de Richmond Lattimore (1959) [y en castellano la de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Diez (Gredos, Madrid, 1990).]

II. Un Dios Creador

El camino hacia el estudio de la historia de la teología, escrita en su mayor parte por teólogos y creyentes, no es fácil, pero tenemos la fortuna de contar con *The Encyclopedia of Religion* (Mircea Eliade, ed., 16 vols., 1987), que contiene una serie de rigurosos estudios sucintos y de amena lectura. Véase también la obra de William Foxwell Albright, «*From the Stone Age to Christianity*», en *Monotheism and Historical Process* (1957). El magistral estudio que ha realizado Jaroslav Pelikan de la historia de la teología cristiana tiene el sabor auténtico de la convicción personal: *The Christian Tradition* (5 vols., 1971-1989). Más sucintas son *The Melody of Theology* (1988) y *Jesús Through the Centuries* (1985). Su obra *Mystery of Continuity* (1986) nos introduce en la amplitud del pensamiento y la influencia de san Agustín. Una útil obra de consulta es el *Harper's Bible Dictionary* (8.^a ed., 1973).

Tengo una gran deuda con las obras de Martin Buber, *Moses* (1946) y *I and Thou* (1937), en las que hace de la experiencia mosaica la base de su versión del judaísmo. También Sigmund Freud encontró sus propios significados en *Moses and Monotheism* (1939), que recientemente se ha explicado como un aspecto de su búsqueda personal, en Yosef Hayim Yerushalmi, *Freud's Moses* (1991). Respecto al lugar de Moisés en la historia de la teología, véase William F. Albright, *From the Stone Age to Christianity* (2.^a ed., 1957), y George Foot Moore, *Judaism in the First Centuries of the Christian Era* (2 vols., 1946). De extraordinario interés es el artículo de Josiah Royce «*Monotheism*» en Hastings, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, vol. 8, pp. 817 ss, que recuerda que son muy numerosas las vertientes del pensamiento que se agrupan bajo ese nombre.

Edward A. Parsons, *The Alexandrian Library: The Glory of the Hellenic World* (1952) y F. E. Peters, *The Harvest of Hellenism... the Near East from Alexander the Great to the Triumph of Christianity* (1970) ilustran el contexto literario de la interesante figura de Filón. La obra principal sobre Filón es la de Erwin R. Goodenough, *Introduction to Philo Judaeus* (2.^a ed., 1963) y puede consultarse también el estudio, muy completo, de Harry A. Wolfson, *Philo, Foundations of Philosophy in Judaism, Christianity, and Islam* (2 vols., 1947).

San Agustín de Hipona es uno de los pensadores más versátiles y sugestivos de la historia de Occidente. La mejor introducción a su pensamiento es la de Jaroslav Pelikan, en *The Mystery of Continuity: Time and History, Memory and Eternity in...*

Saint Augustine (1986) y *The Excellent Empire: The Fall of Rome and the Triumph of the Church* (1987). Para su biografía, véase la amena obra de Peter Brown, *Augustine of Hippo* (1967) y la de Homes F. Dudden, *The Life and Times of St. Ambrose* (2 vols., 1935). Sobre el contexto histórico en el que se sitúa su figura, véase: N. Cochrane, *Christianity and Classical Culture* (1944), que es un brillante estudio; Ludwig Edelstein, *The Idea of Progress in Classical Antiquity* (1967); Robert Nisbet, *History of the Idea of Progress* (1980). Existen traducciones, muy populares, al inglés de las Confesiones de san Agustín, realizadas por E. B. Pusey (1930) y F. J. Sheed (1943). *La ciudad de Dios* puede encontrarse en la Everyman Library (2 vols., 1945-1947) y en la Modern Library, trad. Marcus Dods, con una introducción de Thomas Merton. Ambas obras, con una selección de escritos teológicos, se hallan en *Great Books of the Western World*, vol. 18 (1952). [En castellano, es clásica la edición de las *Obras completas de san Agustín* publicada por la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1984-1989.]

El hecho de que el concepto del Corán increado sea tan ajeno a quienes se han educado en la tradición judeo-cristiana explica el esfuerzo que debe hacer el lector occidental para captar el significado del islam. La mejor introducción en inglés al problema de la interpretación del Corán es la *Bell's Introduction to the Qur'an* (revisada por W. Montgomery Watt, 1970). Para la historia de la interpretación y el contexto más amplio en el que se sitúa, véanse los artículos «*Kalam*» y «*Qur'an*» de *The Encyclopedia of Religion*, y asimismo: Gustave von Grunebaum, *Medieval Islam* (2.^a ed., 1971); F. E. Peters, *Allah's Commonwealth: a History of Islam in the Near East, 600-1100* (1973); Albert Hourani, *A History of the Arab Peoples* (1991), especialmente el brillante estudio del capítulo 4, «*The Articulations of Islam*», y *The Encyclopaedia of Islam* (1960). El papel especial del lenguaje y la palabra en el islam se ilustra en el característico estudio del *Kalam* analizado en la obra de Harry A. Wolfson, *The Philosophy of the Kalam* (1976). Esto ha atribuido al islam un papel cultural lingüístico muy diferente del papel del cristianismo. Mientras que en la cristiandad occidental las Sagradas Escrituras han desempeñado una función fundamental en la difusión y definición de las lenguas vernáculas (alemán, francés, inglés, castellano), el islam ha sido un poderoso agente para la difusión del árabe. En términos estrictos, la «traducción» del Corán no es posible ni permisible, lo que explica por qué M. M. Pickthall puede ofrecernos únicamente *The Meaning of the Glorious Koran* («*An Explanatory Translation*», 1930; Mentor paperback, 1959). La versión aceptada generalmente por los musulmanes en el mundo de lengua inglesa, *The Holy Qur'an, Text, Translation and Commentary*, de A. Yusuf Ali (3.^a ed., 1946), presenta la versión árabe e inglesa en columnas paralelas. [En castellano, la mejor versión del texto coránico es la llevada a cabo por Juan Vernet, Planeta, Barcelona, 1991.]

Libro primero: El hombre creador

III. El poder de la piedra

En el presente siglo, la historia de la arquitectura ha contado con intérpretes audaces e imaginativos, que nos conducen hacia otros edificios distintos de los que contemplamos. El más cosmopolita y de mayor alcance es el suizo Sigfried Giedion, cuyo punto de partida es el arte y la tecnología contemporáneos. Se puede comenzar con su obra *Space, Time and Architecture, the growth of a new tradition* (1949), y continuar con *Mechanization Takes Command* (1948). Especialmente pertinente para esta parte del libro son: *The Eternal Present: The Beginnings of Art* (1962) y *The Beginnings of Architecture* (1981). La arquitectura es también el punto de partida de las reflexiones de Lewis Mumford sobre la civilización norteamericana y otras, desde sus obras *Sticks and Stones* (1924) a *The City in History* (1961) y *Roots of Contemporary Architecture* (1972). Un estudio conciso es el de Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (nueva ed., 1948). *The Architecture Book* (1976), de Norval White, es un glosario ilustrado de términos arquitectónicos. Unos cuantos brillantes autores presentan estudios bien ilustrados de diferentes periodos en los volúmenes de *The Pelican History of Art*, que se mencionan más adelante en los capítulos correspondientes. Rudolf Wittkower ha realizado diversos estudios sobre la relación entre la arquitectura y las corrientes sofisticadas de pensamiento: *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1973). Véase además: Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism* (1974); Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History* (1932).

Pocos monumentos han intrigado tanto a los historiadores de la ciencia y el arte como Stonehenge. Una breve e interesantísima introducción a las dudas y debates es la de Glyn Daniel, *Megaliths in History* (1972). Se puede profundizar en estos aspectos gracias a la reconstrucción, basada en conjeturas, realizada por R. J. C. Atkinson en *Stonehenge* (1960); en Gerald Hawkins, *Stonehenge Decoded* (1966) y *Beyond Stonehenge* (1973). Una introducción excelente a la posible tecnología de la construcción de Stonehenge es la de R. H. G. Thomson, en Charles Singer et al., eds., *A History of Technology* (5 vols., 1967), en el vol. 1, pp. 490 ss. Sobre los métodos modernos de datación, como la dendrocronología y el radiocarbono: Colin Renfrew, *Before Civilization: The Radiocarbon Revolution and Prehistoric Europe* (1973; hay trad. cast.: *El alba de la civilización. La revolución del radiocarbono*, Istmo, Madrid, 1986). Para un panorama más amplio, véase el estudio de Glyn Daniel, *The Idea of Prehistory* (1971); y los estimulantes estudios de Grahame Clark, especialmente *Prehistoric England* (1974). La prehistoria, debido al carácter fragmentario de los testimonios, ha sido un terreno abonado para los historiadores dogmáticos. Uno de los más estimulantes e influyentes es el

australiano V. Gordon Childe (1892-1957), cuyas obras *Dawn of European Civilization* (1925, 6.^a ed., 1967; hay trad. cast.: *Los orígenes de la civilización*, FCE, Madrid, 1988) y *What Happened in History* (1946), Penguin Books, plantean numerosos interrogantes.

El hecho de que nuestro estudio de la arquitectura comience en la más lejana Antigüedad nos recuerda hasta qué punto las artes dependen de la tecnología, explorada en el ilustrativo capítulo de Seton Lloyd, «*Building in Brick and Stone*», en *A History of Technology*, de Singer, vol. 1. La mejor introducción para el profano en el estudio de las pirámides es el libro de Penguin, de I. E. S. Edwards, *The Pyramids of Egypt* (1972). Sobre cuestiones más generales de carácter cultural y político, no ha sido todavía superada la obra de James H. Breasted, *History of Egypt* (1905, 1967), cuya lectura puede completarse con la de John A. Wilson, *The Culture of Ancient Egypt* (1951). Una atractiva obra sobre el antiguo Egipto que nos sitúa entre sus vecinos antiguos es la de Henri Frankfort et al., *The Intellectual Adventure of Ancient Man* (1946; reeditado como Penguin paperback, *Before Philosophy*, 1949). No hay guía más elocuente y atractiva que Frankfort, por ejemplo con sus libros *Kingship and the Gods* (1948), *The Birth of Civilization in the Near East* (1956) y *Ancient Egyptian Religion* (1948). Para conocer más a fondo este periodo, véase: Alan H. Gardiner, *Egypt of the Pharaohs* (1961), *The Attitude of the Ancient Egyptians to Death and the Dead* (1935); Gardiner y Kurt Sethe, eds., *Egyptian Letters to the Dead* (1928); John Manchip White, *Everyday Life in Ancient Egypt* (1973).

La esfinge más asombrosa de la Antigüedad fue la de la Gran Pirámide. Las dimensiones del problema se aprecian leyendo las obras de Peter Tomkins y Kurt Mendelssohn, *Secrets of the Great Pyramid* (1978) y *The Riddle of the Pyramids* (1974), respectivamente. Para comenzar a comprender los problemas hay que consultar primero la concisa y amena obra de O. Neugebauer, *The Exact Sciences in Antiquity* (2.^a ed., 1969), que se puede completar con la de Somers Clarke y R. Engelbach, *Ancient Egyptian Masonry, the Building Craft* (1930). La batalla de las medidas, que durante mucho tiempo resonó con estruendo en los círculos científicos más respetables de Gran Bretaña, se convirtió en el intento de afirmar la divina visión de Gran Bretaña para establecer la «pulgada» británica como unidad adecuada en la tierra. El símbolo de la pulgada estaba supuestamente (y crípticamente) representado en la Gran Pirámide. Las especulaciones de un matemático y viajero inglés llamado John Greaves (1607-1652) arrastraron al crédulo *sir* Isaac Newton a la polémica. Las mediciones realizadas en 1798 por los arqueólogos de Napoleón aportaron nuevos datos al debate. Los eruditos ingleses se dejaron tentar para aplicar la pulgada inglesa al arca de Noé, el templo de Salomón y la altura de Goliat, y consiguieron de John Herschel que afirmara que la pulgada británica «era mucho más precisa que el sistema métrico del que se jactaba nuestro vecino francés». Estas conclusiones se publicaron en un extraño volumen de John Taylor, *The Great Pyramid* (1864). La acrimonia, extravagancia y apasionamiento de este debate se reflejan en la interesante

obra de Piazzzi Smyth, quien con su mujer visitó y midió la Gran Pirámide en 1864 y escribió *The Great Pyramid: Its Secrets and Mysteries Revealed* (4.^a ed., muy ampliada, reeditada en 1974).

La historia de la egiptología está llena de misterios y extraños sucesos. Pueden seguirse algunos de ellos en la obra de Glyn Daniel, *Origin and Growth of Archaeology* (1971). La batalla de las medidas despertó el interés por Egipto del fundador de una ciencia moderna de la egiptología que revolucionó las técnicas de la arqueología. Cuando contaba veinticuatro años, William Matthew Flinders Petrie (1853-1942) publicó su trascendental obra *Inductive Metrology, or the Recovery of Ancient Measures from the Monuments* (1877), y examinó la Gran Pirámide, realizando luego el estudio de Stonehenge (1880). Su estudio dio a conocer «el feo hecho que echó por tierra la bella teoría». Y sólo algunos fanáticos se negaron a admitir que la Gran Pirámide nada aportaba con respecto al carácter «divino» de la pulgada británica. Todos los estudiosos de la historia se sentirán estimulados por la lectura de las obras de Petrie, *Seventy Years in Archaeology* (1932) y *The Revolutions of Civilisation* (1972) y deben aceptar su sensata observación de que «la civilización es un fenómeno intermitente».

Por lo que respecta al voluminoso caudal de publicaciones que existen sobre la cultura clásica, son útiles guías de referencia sobre el contexto general de la arquitectura griega y romana, *The Oxford Classical Dictionary* (2.^a ed., 1970) y *The Oxford History of the Classical World*, John Boardman et al., eds. (1986) con estudios y bibliografías actualizados y bien realizados. Una introducción bien planteada es la de D. C. Robertson, *Greek and Roman Architecture* (2.^a ed., 1983).

Sobre el pensamiento de la antigua Grecia, véanse las obras citadas anteriormente para el capítulo I, especialmente el ameno trabajo de W. K. C. Guthrie, *History of Greek Philosophy* (2 vols., 1965; hay trad. cast.: *Historia de la filosofía griega*, Gredos, Madrid, 1984), y *The Greeks and their Gods* (1955); M. I. Finley, *The Ancient Greeks* (1963). Un manual conciso y bien ilustrado es el de la *Pelican History of Arts*: A. W. Lawrence, *Greek Architecture* (4.^a ed., revisada por R. A. Tomlinson, 1983). Sobre la profesión de los constructores y sus cometidos: el capítulo de la obra de Spiro Kostof, ed., *The Architect* (1986); Rhys Carpenter, *The Architects of the Parthenon* (1970); R. E. Wycherley, *How the Greeks Built Cities* (2.^a ed., 1967). Y sobre la tecnología: Singer, *A History of Technology*, vol. 2. Para algunas sugestivas cuestiones sobre las relaciones de la arquitectura de la antigua Grecia con la tierra y los dioses: Rhys Carpenter, *Discontinuity in Greek Civilization* (1966), y especialmente el claro y fino estudio de Vincent Scully, *The Earth, the Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture*, (ed. rev., 1979), con numerosas fotografías de los templos y sus alrededores, así como su sugestiva obra *Architecture: The Natural and the Manmade* (1991).

Se encontrará una admirable introducción a Vitrubio, su vida y obra, con

bibliografía, en *The Dictionary of Scientific Biography*, vol. 15, sup. 1. La biografía clásica en inglés es la de Alexander McKay, *Vitruvius, Architect and Engineer: Buildings and Building Techniques in Augustan Rome* (1978). El tratado *De Architectura* se puede encontrar en: *Los diez libros de arquitectura*, Iberia, Madrid, 1991, en traducción de Agustín Blázquez. Respecto a la función del arquitecto en su época, véase el capítulo de Spiro Kostof, ed., *The Architect* (1986). Para su supervivencia en Norteamérica, véase Talbot Hamlin, *Greek Revival Architecture in America* (1944).

Para Roma, una breve obra introductoria es la de Mortimer Wheeler, *Roman Art and Architecture* (1981). William L. MacDonald nos introduce en el conjunto de la cultura romana en su brillante estudio *Architecture of the Roman Empire, vol. 1, An Introductory Study* (ed. rev., 1982), *vol. 2, An Urban Appraisal* (1986). No hay que excluir la obra de Gibbon *Decline and Fall of the Roman Empire* (hay trad. cast.: *Historia y ruina del imperio romano*, Turner, Madrid, 1984, 8 vols.). Sobre la tecnología, *A History of Technology*, de Singer, vol. 2, pp. 404 ss, ofrece los elementos bien ilustrados. Para un estudio más pormenorizado, véase el Penguin de Axel Boethius y J. B. Ward-Perkins, *Etruscan and Roman Architecture* (1970), y la obra de Axel Boethius, *The Golden House of Nero* (1960). Sobre las termas: Jerome Carcopino, *Daily Life in Ancient Rome* (Henry T. Rowell, ed., 1947); y la obra, todavía útil, de Samuel Dill, *Roman Society in the Last Century of the Western Empire* (1899). La evocadora descripción de Tívoli que hace Eleanor Clark en *Rome and a Villa* (1952), constituye un sugestivo punto de partida, junto con la obra de Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Plon, París, 1951 (hay trad. cast. de Julio Cortázar: *Memorias de Adriano*, Sudamericana, Buenos Aires, 1955), para todos los visitantes de Roma. Además: William L. MacDonald, *The Pantheon: Design, Meaning, and Progeny* (1976), un Penguin; Stewart Perowne, *Hadrian* (1976). La obra de Procopio *Sobre los edificios* puede encontrarse en la traducción (1953-1961) de sus obras completas realizada por H. R. Dewing, y *La historia secreta* (trad. G. A. Williamson, 1966) puede encontrarse en Penguin.

Emerson Rowland Swift examina la Gran Iglesia en un detallado estudio titulado *Hagia Sophia* (1940). Para la biografía de Justiniano, además de la obra de Procopio hay que consultar el estudio de Robert Browning, *Justinian and Theodora* (1971). Asimismo, uno de los capítulos de la obra de Kostof, *The Architect* (1986), ayuda a comprender las funciones del patrono, el arquitecto y los artesanos. Para unas consideraciones más generales, además de la obra de Gibbon, siempre instructiva, contamos con la interesante introducción de Steven Runciman, *Byzantine Style and Civilization* (1987) en Penguin Books, y sobre la ciudad como foco de civilización, Glanville Downey, *Constantinople in the Age of Justinian* (1960).

Otros grandes monumentos de piedra de la Antigüedad tuvieron su propia historia. Edward Gibbon encontraría la inspiración para escribir su gran obra histórica cuando estaba «sentado reflexionando sobre las ruinas del Capitolio». Otros

encontraron también inspiración en los fragmentos, obras y las grietas llenas de musgo de las ruinas antiguas. La columna elegante y pulida era clásica, pero la columna rota sería romántica e inspiraría no sólo melancolía sino también grandes fantasías. El sumo sacerdote de esas fantasías, que realizó a partir de ella sus propias creaciones, fue Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), que había sido formado como arquitecto y que alcanzó su realización personal obteniendo una realización artística a partir de las ruinas de antiguos arquitectos. No hay obras más sugestivas que la de Marguerite Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi and Other Essays* (1985) y la de Peter Murray, *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome* (1971). La importante biografía de A. Hyatt Mayor, *Giovanni Battista Piranesi* (1952), puede completarse con el estudio crítico de sus cárceles y sus vistas de Roma que ha realizado Arthur M. Hind (1967) y con el catálogo de sus grabados que ha efectuado Andrew Robison, *Piranesi, Early Architectural Fantasies* (1986).

Cómo y por qué Japón no constituyó el objeto de una reflexión romántica como la de Piranesi es la historia del singular papel que los arquitectos japoneses asignaron a la madera. He aquí algunas obras de consulta útiles en inglés: *Kodansha Encyclopedia of Japan* (9 vols., 1983), con breves y agudos artículos; Arthur Drexler, *The Architecture of Japan* (1955). Los documentos han sido traducidos en *Sources of Japanese Tradition*, en la *Introduction to Oriental Civilizations* (De Bary, ed.). *Ise Prototype of Japanese Architecture* (1965), de Kenzo Tange y Noboru Kawazoe, ofrece una información general de tipo histórico y técnico, con abundantes ilustraciones. Para el contexto más general: Bruno Taut, *Houses and People of Japan* (1937); Richard M. Dorson, *Folk Legends of Japan* (1962). Sobre los puntos de vista de un testigo directo de la relación entre la arquitectura y la vida cotidiana, contamos por fortuna con reediciones en rústica, de Dover y Tuttle, de la obra de Edward S. Morse, *Japanese Homes and Their Surroundings* (1885, 1961, 1984). Las obras de un eminente arquitecto todavía vivo, Yoshinobu Ashihara, nos recuerdan la constante singularidad de los métodos japoneses: *The Hidden Order: Toyko Through the Twentieth Century* (1989; 1992). Kodansha paperback; *Exterior Design in Architecture* (ed. rev., 1981); *The Aesthetic Townscape* (1983). No se puede dejar de consultar el interesante ensayo de un brillante novelista sobre todas las artes japonesas: Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows* (1984). Y en cuanto a la perspectiva: Marius B. Jansen, ed., *Changing Japanese Attitudes Toward Modernization* (1985).

IV. La magia de las imágenes

Las cuevas de Altamira, Lascaux y Les Trois Frères son el escenario de uno de los grandes misterios que encierra nuestra historia de los creadores. Las obras de esos artistas anónimos pueden contemplarse en un lujoso volumen, con texto y dibujos,

que realizó el propio abate Henri Breuil: *Four Hundred Centuries of Cave Art* (1952), del Centro Francés para los Estudios Prehistóricos de Montignac. Véase la biografía que escribió A. H. Broderick, *Father of Prehistory* (1963). Un delicioso relato ilustrado, recreado a partir de las entrevistas realizadas a los niños que descubrieron las cuevas es el de Hans Baumann, *The Caves of the Great Hunters* (1954). Para una visión más amplia la obra fundamental es el ameno primer volumen de la «*History of Mankind*» patrocinada por la Unesco: Jacquetta Hawkes y Leonard Woolley, *Prehistory and the Beginning of Civilization* (1963) o Jacquetta Hawkes, ed., *The World of the Past* (1963). Sobre los progresos del estudio de la prehistoria: Geoffrey Bibby, *The Testimony of the Spade* (1956); Glyn Daniel, *The Origins and Growth of Archaeology* (1971). Una documentada descripción de los pintores de las cuevas, en su entorno, es la de Grahame Clark, *The Stone Age Hunters* (1967), *Aspects of Prehistory* (1974).

El encanto y la grandeza sin par de la antigua escultura egipcia pueden apreciarse en los escasos objetos que contienen los museos norteamericanos, especialmente el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Una obra de calidad es el sucinto estudio de Kurt Lange y Max Hirmer, *Egypt: Architecture-Sculpture-Painting in three thousand years* (1968). Para un estudio más detallado: William Stevenson Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom* (1978); Cyril Aldred, *Old Kingdom Art in Ancient Egypt* (1949), *Middle Kingdom Art...* (1950), *New Kingdom Art...* (1951). Para el contexto más general, véanse las obras citadas en la página 687, especialmente la de Henri Frankfort, *Ancient Egyptian Religion* (1948), *Kingship and the Gods* (1948). Sobre la triste historia del destino de los grandes monumentos: Brian M. Fagan, *The Rape of the Nile: Tomb Robbers, Tourists, and Archaeologists in Egypt* (1975).

Para el ideal atlético en la Antigüedad, además de las obras citadas en las páginas 684 y 688, véase la obra de Alfred Zimmern, *The Greek Commonwealth* (5.^a ed., 1931). Luego puede comenzarse con los instructivos detalles e ilustraciones que contiene la obra de Gisela M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (4.^a ed., 1970), Kouroi: *Archaic Greek Youths* (1960). Otras obras con ilustraciones: Rhys Carpenter, *Greek Sculpture, A Critical Review* (1960); George M. Hanfmann, *Classical Sculpture* (1967); A. W. Lawrence, *Greek and Roman Sculpture* (1972). Respecto a fuentes y documentos: J. J. Pollitt, *The Art of Greece 1400-31 B. C.* (1965). Sobre el contexto atlético: E. Norman Gardiner, *Athletics of the Ancient World* (1930), *Olympia: Its History and Remains* (1973); H. A. Harris, *Greek Athletes and Athletics* (1966). Algunas interesantes perspectivas: J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art* (1974); Kenneth Clark, *The Nude* (1959). Las *Odas de Píndaro* han llegado hasta nosotros en la traducción, realizada con un elegante estilo, de C. M. Bowra, en Penguin (1985). [En castellano existen varias ediciones de Píndaro; destacamos las *Odas triunfales*, Planeta, Barcelona, 1990, en versión de José Alsina, y la *Obra completa*, Cátedra, Madrid, 1988, traducción de Emilio Suárez de la Torre.]

Además de las obras citadas en las páginas 688-689, hay que consultar los artículos con ilustraciones de la Encyclopedia of World Art. Para temas de carácter general: John Boardman et al., eds., *The Oxford History of the Classical World* y *The Oxford Classical Dictionary*. Hay varios estudios de amena lectura y bien realizados: George M. Hanfmann, *Roman Art: A Modern Survey of the Art of Imperial Rome* (1965); A. W. Lawrence, *Greek and Roman Sculpture* (1972); J. J. Pollitt, *The Art of Rome c. 753 B. C.-A. D. 337: Sources and Documents* (1966).

El momento fundamental de la imagen curativa para la historia del arte occidental no se subraya suficientemente en las historias de la cultura occidental. Se puede encontrar información de carácter general en las obras citadas en las páginas 685-686 y 689, que se pueden complementar con algunos excelentes artículos sobre personajes y temas de la controversia iconoclasta, en Mircea Eliade, ed., *The Encyclopedia of Religion* (16 vols., 1987), en Joseph Strayer, ed., *The Dictionary of the Middle Ages* (1982-1989), y los capítulos pertinentes de la obra de Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire*. La mejor introducción a las cuestiones teológicas es la de Jaroslav Pelikan, *Imago Dei: The Byzantine Apology for Icons* (1990), con su *Christian Tradition*, vol. 2. Para detalles, documentos y estudios de interpretación, véase *Dumbarton Oaks Papers: Gerhart B. Ladner* (1953), *Ernst Kitzinger* (1954), *A. A. Vasiliev* (1956). Respecto al contexto social: Gerhart B. Ladner, *The Idea of Reform... in the Age of the Fathers* (1967); Romilly Jenkins, *Byzantium: The Imperial Centuries* (1966); y Steven Runciman, *Byzantine Style and Civilization* (1987).

Pueden encontrarse estudios de conjunto en The Encyclopedia of Religion y para artistas concretos, *The Encyclopedia of the World Art*. Para el contexto musulmán general: Gustave von Grunebaum, *Medieval Islam* (2.^a ed., 1971); Thomas W. Arnold y Alfred Guillaume, eds., *The Legacy of Islam* (1931). Sobre el arte: Thomas W. Arnold, *Painting in Islam... the place of pictorial art in Muslim culture* (1965); Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture* (1984); Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art* (1973); Bernard Lewis, *The Muslim Discovery of Europe* (1982), capítulo x, «Cultural Life».

V. La palabra inmortal

Para el estudio general de la cultura griega antigua, véanse las obras citadas en las páginas 684, 688 y 690, y asimismo: Mircea Eliade, *History of Religious Ideas*, vol. 2 (1982); W. K. C. Guthrie, *The Greeks and Their Gods* (1955); Lewis R. Farnell, *The Cults of the Greek States* (1909); E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (1951). Sobre Dioniso y los festivales dionisiacos: Jane Ellen Harrison, *Themis* (1962); obras instructivas son las de Arthur Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens* (1946), *The Dramatic Festivals of Athens* (1953), *Dithyramb Tragedy and Comedy*

(2.^a ed., 1962), y A. E. Haigh, ed., *The Attic Theatre* (3.^a ed., 1969).

La literatura griega antigua ha contado con elocuentes críticos y emuladores, como los amigos y enemigos satirizados en la obra de Jonathan Swift, *Battle of the Books* (1704). Un interesante estudio de la visión de la cultura de los antiguos griegos es la de Werner Jaeger, *Paideia: The Ideals of Greek Culture* (3 vols., 1973-1986). La crítica moderna ha hecho del drama griego la medida para sus juicios sobre Shakespeare, Goethe y Shaw. Citamos a continuación algunos interesantes estudios sobre el lugar que corresponde a la producción dramática de la Grecia antigua en la historia de la literatura: Margarete Bieber, *The History of Greek and Roman Theatre* (1939); Jane Ellen Harrison, *Ancient Art and Ritual* (1923); Allardyce Nicoll, *The Development of the Theatre* (5.^a ed., 1966). Una introducción excelente es la de H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy* (1955); además: C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy* (1944); Gilbert Murray, *Eurípides and His Age* (1913), *Arístophanes* (1933; 1964); Victor Ehrenberg, *The People of Aristophanes* (3.^a ed., 1962), que sitúa a los personajes en el contexto de su época. [En castellano, puede consultarse el libro básico de M.^a Rosa Lida de Malkiel, *Introducción al teatro de Sófocles*, Paidós, Barcelona, 1983.] De las numerosas traducciones que existen de las obras dramáticas griegas hay que citar, entre las más accesibles, las de David Grene y Richmond Lattimore, eds., *The Complete Greek Tragedies* (4 vols., 1959) y Whitney J. Oates y Eugene O'Neill, Jr., eds., *The Complete Greek Drama* (2 vols., 1938).

Respecto a las artes de la memoria, véase mi obra *Los descubridores* (Crítica, Barcelona, 1989), pp. 463-471. Además de las obras generales mencionadas anteriormente, véase sobre la educación griega: H. I. Marrou, *A History of Education in Antiquity* (1956); William M. Small, ed. y trad., *Quintillian on Education* (1966). En cuanto a la prosa, la retórica y la oratoria: J. B. Bury, *The Ancient Greek Historians* (1958); J. F. Dobson, *The Greek Orators* (1919); George Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece* (1963); Ivan M. Linfooth, *Solon the Athenian* (1919). Para la relación entre la retórica y la filosofía, véase la estimulante y dogmática obra de Bertrand Russell, *History of Western Philosophy* (1945; hay trad. cast.: *Historia de la filosofía occidental*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984). Se pueden encontrar textos de Heródoto, Tucídides, Platón y Aristóteles en *The Great Books of the Western World*. De estos y otros clásicos griegos hay numerosas traducciones y ediciones en rústica, entre ellas las de Penguin Classics. De las numerosas traducciones de Plutarco, la de T. North (1599) fue utilizada por Shakespeare, pero la fluida traducción de John Dryden ha sido la más conocida durante varios siglos. Pueden consultarse las obras de los principales historiadores griegos en el libro de Francis R. B. Godolphin, ed., *The Greek Historians* (2 vols., 1942), que contiene tal vez las mejores traducciones.

Libro segundo: La recreación del mundo

VI. Elementos de otro mundo

Por lo que respecta al legado de la Edad Media no existe mejor introducción que la de Morris Bishop, *The Middle Ages* (1970) y J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters* (1923) (hay trad. cast. de José Gaos: *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madrid, 1930), para liberarse de los estereotipos que tanto contribuyó a crear Henry Adams con sus obras *Mont-Saint-Michel and Chartres* (1913, 1986) y su *Education* (1918, 1974). Otra obra adecuada para combatir esos estereotipos es la de Lynn White, Jr., *Dynamo and Virgin Reconsidered* (1971). No hay que olvidar que la obra de Gibbon, *Decline and Fall* no termina hasta 1453 y ofrece mucha información sobre esta época. Para temas concretos, *The Encyclopedia of Religion* y *The Dictionary of the Middle Ages*. Para una información de carácter general consúltese la sólida y bien escrita obra de Henri Pirenne, *Mohammed and Charlemagne* (1939), así como *Medieval Cides* (1952); la sugestiva obra de H. O. Taylor, *The Medieval Mind* (2 vols., 4.^a ed., 1930); E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages* (1928, 1982); William Anderson, *Dante the Maker* (1980); Christopher Dawson, *The Making of Europe* (1956) y la excelente colección de documentos en *The Portable Medieval Reader* (1967).

Sobre la vida de Boecio, véase la obra de Margaret Gibson, ed., *Boethius, His Life, Thought and Influence* (1981); y respecto al destino de su obra en la posteridad: Howard Rollin Patch, *The Tradition of Boethius* (1935). *The Consolation of Philosophy* (V. E. Watts, trad., 1969) puede conseguirse como Penguin paperback; véase también *Boethius, Fundamentals of Music* (Calvin M. Bower, trad., 1969) y *The Theological Tractates* (H. F. Steward y E. K. Rand, trad., 1918). [En castellano, puede consultarse la versión de Pablo Masa de *La consolación de la filosofía*, Aguilar, Madrid, 1960.]

Para una información musical de carácter general y, asimismo, sobre algunos aspectos especiales, además de las obras ya mencionadas, consúltese el *New Harvard Dictionary of Music* (Don Michael Randel, ed., 1986), de gran valor, y el *New Oxford Companion to Music* (2 vols., Denis Arnold, ed. rev., 1990) pueden ser útiles antes de abordar el voluminoso *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (20 vols., Stanley Sadie, ed., 1980). Dos obras excelentes para situar la música en su contexto: Hugo Leichentritt, *Music, History, and Ideas* (1939); Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization* (1941); y el manual de Donald Jay Grout, *A History of Western Music* (rev. 1973). Textos interesantes sobre el periodo: Willi Apel, *Gregorian Chant* (2.^a ed., 1966), *Medieval Music* (1986); Richard H. Hoppin, *Medieval Music* (1978); Andrew Hughes, *Medieval Music: The Sixth Liberal Art* (1980). Biografías completas: F. Homes Dudden, *Life and Times of St. Ambrose* (2 vols., 1935), *Gregory the Great: His Place in History and Thought* (2 vols., 1967). Para el *Tratado De Música de san Agustín*, existen una sinopsis (de W. F. Jackson Knight, 1979) y una colección de estudios, *Augustine on Music* (Richard H. LaCrois, ed., 1988).

Una interesante introducción al periodo de la arquitectura de la luz se encontrará en la obra de Amy Kelly, *Eleonor of Aquitaine and the Four Kings* (1959), y luego consúltese el estudio de Georges Duby, *The Age of the Cathedrals: Art and Society 980-1420* (1981). Sobre Suger y Saint-Denis contamos, por fortuna, con el brillante y convincente estudio de Otto von Simson, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order* (1988). Erwin Panofsky realiza un interesantísimo análisis sobre las relaciones con el pensamiento medieval en *Gothic Architecture and Scholasticism*. Para los documentos que afortunadamente han sobrevivido, véase Erwin Panofsky, ed., *Abbot Suger on the Abbey Church at St.-Denis and Its Art Treasures* (2.^a ed., 1979). Estudios pormenorizados: Sumner McK. Crosby, *The Royal Abbey of Saint-Denis, from Its Beginnings to the Death of Suger, 475-1151* (Pamela Z. Blum, ed., 1987), *The Apostle Bas-Relief at Saint-Denis* (1972) y *The Royal Abbey of Saint-Denis in the Time of Abbot Suger (1122-1151)*, catálogo del Metropolitan Museum of Art (1981). Respecto a su supervivencia histórica: Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (1960) y el estudio clásico de Émile Male, *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century* (1949); Kenneth Clark, *The Gothic Revival* (nueva ed., 1962), Penguin paperback. Las opiniones de los últimos especialistas pueden encontrarse en Paula Lieber Gerson, ed., *Abbot Suger and Saint-Denis, a Symposium* (1986).

Cuando se aborda a Dante por primera vez, como será el caso de algunos lectores, es difícil no sentirse abrumado por su «divina» reputación y por la copiosa literatura existente. T. S. Eliot, que adoraba a Dante, puede ser una buena introducción con sus *Selected Essays* (1932). Una buena introducción factual y guía literario es el artículo de Robert Hollander en el *Dictionary of the Middle Ages*. William Anderson, *Dante the Maker* (1980), nos introduce en el mundo de Dante considerando su obra como las visiones de un creyente, como lo hace Jaroslav Pelikan, *Eternal Feminines: Three Theological Allegories in Dante's Paradiso* (1990), cuya obra puede compararse con la de Erich Auerbach, *Dante: Poet of the Secular World* (1961) y E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages* (1982). El estudio de Ricardo J. Quinones, *Dante* (1985), es una concisa guía sobre la relación entre la vida y los escritos de Dante. Sigue siendo útil la obra de Paget Toynbee, *Dante Alighieri* (6.^a ed., 1924), con su estudio del destino de la obra en la posteridad, al igual que su estudio *Dante in English Literature* (2 vols., 1909). Sobre las instituciones y la literatura del amor cortés, véase el delicioso estudio de C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (1936, 1985). Para los lectores de lengua inglesa, la edición definitiva, con comentarios, es la de Charles S. Singleton, *The Divine Comedy* (6 vols., 1970-1975). Las traducciones recientes más interesantes y accesibles, con comentarios, son las de Dorothy Sayers en Penguin Classics (1949) y John Ciardi en Mentor paperback (1954-1970). [En castellano, la traducción clásica es la de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1971.]

VII. La comedia humana: una obra compuesta

Como introducción a estos apartados sobre los héroes de la palabra en vanguardia, es necesario ver cómo se difundió y circuló la palabra escrita, antes y después de la imprenta y de la llegada de los tipos móviles a Occidente. Véase mi obra *Los descubridores*, capítulo XIII. No hay que olvidar que «*Littera Script Manet*» fue escrita por Horacio mucho antes de que circulara la palabra impresa. Sobre las repercusiones de los libros impresos: Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *The Coming of the Book* (1976); Sandra Hindman y James Douglas Farquhar, *Pen to Press* (1977); H. J. Chaytor, *From Script to Print... Medieval Vernacular Literature* (1976). Para una visión más amplia de la importancia de la imprenta en la cultura occidental: *A Short History of the Printed Word* (1970); John Carter y Percy H. Muir, eds., *Printing and the Mind of Man* (1967), guía para una exposición del «impacto de la imprenta en cinco siglos de civilización occidental», un inapreciable compendio de hechos sobre la primera impresión de una serie de obras que fueron trascendentales. Una antología admirable, con biografías resumidas de los autores es *The Norton Anthology of World Masterpieces* (4.^a ed., 2 vols., 1979). Existen antologías similares de Norton para la literatura inglesa y norteamericana. Para una guía del vocabulario de la crítica y la jerga literarias, véase M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (5.^a ed., 1988).

Sobre la época de Boccaccio, véase la fascinante obra de Barbara Tuchman, *A Distant Mirror: The Calamitous Fourteenth Century* (1978); William H. McNeill, *Plagues and People* (1976). Una biografía documentada y amena es la de Thomas G. Bergin, *Boccaccio* (1981). Hasta no hace mucho la traducción inglesa más difundida del Decamerón era la afectada versión de John Payne (1928), con una introducción de sir Walter Raleigh. La traducción de G. E. McWilliams para Penguin Classics es más coloquial. La que más me gusta es la vigorosa versión de Mark Musa y Peter Bondanella (Mentor paperback, 1982), con una introducción de Thomas Bergin. [En castellano destaca, entre otras, la traducción de Pilar Gómez Bedate, Bruguera, Barcelona, 1983.]

Sobre la peregrinación como senda para el descubrimiento, véase mi obra *Los descubridores*, pp. 122-130, y la bibliografía correspondiente al capítulo v. *The Dictionary of the Middle Ages* ofrece amenos estudios sobre gentes, lugares e instituciones. Interesantes y documentados estudios sobre el contexto general: J. J. Jusserand, *English Wayfaring Life in the Middle Ages* (4.^a ed., 1950); G. G. Coulton, *Chaucer and His England* (8.^a ed., 1963); Boris Ford, ed., *The Age of Chaucer* (1961). He aquí algunas sugestivas introducciones al hombre y sus obras: G. L. Kittredge, *Chaucer and His Poetry* (1925); J. L. Lowes, *Geoffrey Chaucer and the Development of His Genius* (1934), *Geoffrey Chaucer of England* (1951). Una biografía completa: Donald R. Howard, *Chaucer* (1987). Para el texto de Chaucer, la

obra más accesible es la de F. N. Robinson, *The Works of Geoffrey Chaucer* (2.^a ed., 1957), con oportunos glosarios; una versión «modernizada» de fragmentos del texto es la de Theodore Morrison, *The Portable Chaucer* (1949). [De *Los cuentos de Canterbury*, en castellano, entre otras, tenemos la traducción de Pedro Guardia, Bosch, Barcelona, 1978.] Son pocos los autores ingleses sobre los que se ha escrito de forma tan extensa y entusiasta. En la última edición de la *Encyclopaedia Britannica* aparece una bibliografía actualizada.

El hecho de que *Gargantúa y Pantagruel* sea una obra muy voluminosa, su condición de clásico de la literatura y la erudición que rodea a esta obra no han de desanimar al lector que desea aproximarse al escandaloso Rabelais. Pese a su verborrea y a su habilidad para utilizar diez palabras cuando sólo una es necesaria, sólo los capítulos de la obra de Rabelais pueden abrir su maravilloso mundo del absurdo. Se puede comenzar, por ejemplo, con el capítulo 13 de *Gargantúa*, en la traducción sólida y fiel de J. M. Cohen (Penguin Classics paperback), que trata incluso con cierto encanto las cuestiones relacionadas con la materia fecal, sin caer en una burda vulgaridad. Respecto a su biografía: Donald M. Frame, *Rabelais* (1977); M. A. Screech, *The Rabelaisian Marriage... Rabelais's religion, ethics and comic philosophy* (1958); Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media* (Alianza, Madrid, 1990), una visión marxista sugestiva pero de difícil comprensión. Cada lector deberá decidir por sí mismo si Rabelais merecía ser el epónimo de «rabelaisiano», que el diccionario define como «abierto y rudamente divertido». La obra de Rabelais se introdujo entre los lectores de lengua inglesa gracias a las traducciones amenas y libres de sir Thomas Urquhart (libros I y II, 1653; libro III, 1693-1694) y Pierre Motteux (libros IV y V, 1693-1694), reeditado en Everyman Classics. La introducción de Samuel Putnam es útil, y en ella figura una selección de traducciones de todos los libros de *The Portable Rabelais* (1946).

[Para Cervantes, siguen siendo clásicas las aportaciones de Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914) y sobre todo de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (Crítica, Barcelona, 1987). Su biografía fue pormenorizada por Luis Astrana Marín en su voluminoso trabajo *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* (Instituto Editorial Reus, Madrid, 1948-1958, 7 vols.). En cuanto a sus obras, existen numerosas ediciones del Quijote a cargo de prestigiosos especialistas; destacamos las de Juan Alcina Franch (Aubí, Barcelona, 1977), Juan Bautista Avalle-Arce (Alhambra, Madrid, 1979), Martín de Riquer (Planeta, Barcelona, 1980), y está en curso de publicación la coordinada por Francisco Rico para su Biblioteca Clásica (Crítica, Barcelona, en preparación). *Las novelas ejemplares* han sido editadas por Harry Sieber (Cátedra, Madrid, 1980) y *La Galatea* por Juan Bautista Avalle-Arce (Espasa-Calpe, Madrid, 1961). Por lo que se refiere al teatro, destacamos la edición de Eugenio Asensio de los *Entremeses* (Gredos, Madrid, 1965) y la de *La Numancia* a cargo de Francisco Ynduráin en *Obras dramáticas* (Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, CLVI, Madrid, 1962).]

De las innumerables ediciones de las obras de Shakespeare, la que me parece más útil es *The Riverside Shakespeare* (2 vols., 1974), con un texto adecuadamente glosado, interesantes introducciones de Harry Levin y otros, cronologías y hechos sobre Shakespeare y el teatro de la época isabelina. Véase también G. B. Harrison, *Introducing Shakespeare* (3.^a ed., 1968), en Penguin. [Existen, obviamente, numerosas ediciones de las obras de Shakespeare; destacaremos las versiones de Luis Astrana Marín (*Las alegres comadres de Windsor*, *Enrique IV*, *Enrique VI*), Vicente Molina Foix (*Hamlet*), José María Valverde (*Hamlet*, *Macbeth*), etc.; en catalán, destacan las versiones de Salvador Oliva.] Es fácil perderse en la vasta literatura shakespeariana y apartarse de las obras de Shakespeare. Como biografía me han resultado interesantes las obras de Marchette Chute, *Shakespeare of London* (1949) y S. Schoenbaum, *Shakespeare's Lives* (1970; 1991). Para sus obras teatrales: Bernard Beckerman, *Shakespeare at the Globe, 1599-1609* (1962); H. S. Bennet, *Shakespeare's Audience: Annual Shakespeare Lecture of the British Academy* (1944); Gerald E. Bentley, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590-1642* (1971); y la obra voluminosa de E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage* (4 vols., 1923). Obras de carácter general: Boris Ford, ed., *The Age of Shakespeare* (1964); John Dover Wilson, ed., *Life in Shakespeare's England: A Book of Elizabethan Prose* (1949); Kenneth Muir, ed., *A New Companion to Shakespeare Studies* (1968); David Riggs, Ben Jonson (1989). He aquí algunas muestras de la vasta literatura crítica: A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (1904); Theodore Spencer, *Shakespeare and the Nature of Man* (2.^a ed., 1966); C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy* (1959); Edwin Wilson, ed., *Shaw on Shakespeare* (1961).

La historia de la crítica de las obras de Shakespeare sería la historia de la literatura inglesa desde su época. Desde mi punto de vista, la más interesante labor crítica la ha realizado Samuel Taylor Coleridge, que afirmó que esa era su contribución más importante a la literatura. Véase, por ejemplo, *Shakespearean Criticism* (T. M. Raysor, ed., 2 vols., 1930) o *Coleridge on Shakespeare* (R. A. Foakes, ed., 1971). Para apreciar el carácter exigente e intenso de las investigaciones sobre Shakespeare, consúltese el *New Variorum Shakespeare* (H. H. Furness et al., eds., 1871), frecuentemente reeditado y complementado, así como E. K. Chambers, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems* (2 vols., 1930). La «literatura shakespeariana» es un microcosmos en el que se integran las posibilidades, locuras y frustraciones de los críticos literarios. Se afanaron en explorar las posibilidades de que Shakespeare fuera algún otro (tal vez Francis Bacon o el conde de Oxford) o no existiera. Véanse algunas de estas teorías en S. Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*. Para recuperar versos apenas recordados, véase la extensa obra *Harvard Concordance to Shakespeare*, Marvin Spevack, ed. (1973). Para la supervivencia de Shakespeare en las tecnologías del siglo xx: *Shakespearean Screen: An International Filmography and Videography* (1990).

Una útil introducción a Milton es la de Douglas Bush, ed., *The Portable Milton*

(1949), con los principales poemas y una selección de la obra en prosa, que incluye *Of Education*, *Areopagitica* y algunos pasajes autobiográficos. Puede encontrarse una breve introducción, escrita con estilo elegante, sobre la relación existente entre la vida y las obras en *Milton de David Daiches* (1957). Tenemos la fortuna de disponer de la que se ha convertido en la biografía clásica de Milton, la obra de William Riley Parker, *Milton* (2 vols., 1968), completa, sutil y de muy amena lectura. Esta obra ha sustituido a la de David Masson, *Life of Milton* (7 vols., 1859-1894), que como algunos otros «clásicos» de la historia literaria se recuerda ahora por haber sido olvidada. Véase una supuesta autobiografía en J. S. Diekhoff, *Milton on Himself* (2.^a ed., 1965). Para una guía de la literatura de Milton, véase James Holly Hanford y James G. Taaffe, *A Milton Handbook* (5.^a ed., 1970). Al igual que Shakespeare, Milton constituye un punto de referencia para trazar toda una historia de la literatura inglesa desde su época: John T. Shawcross, ed., *Milton: The Critical Heritage* (1970); Joseph A. Wittreich, Jr., *The Romantics on Milton* (1970). Como obras de carácter general véanse: E. M. Tillyard, *Milton* (ed. rev., 1966); Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century* (2.^a ed., 1962). Una edición útil de las obras en prosa es la de Malcolm W. Wallace, *Milton's Prose* (1925) en World's Classics. Una edición bien documentada, completa y anotada, en un solo volumen es la de M. Y. Hughes, ed. (1957), *Complete Poems and Major Prose*. Las numerosas ediciones y la vasta literatura crítica dan fe del poder de Milton para atraer a los lectores más diversos, desde C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (1942) a Isaac Asimov, con su versión popular anotada de *Paradise Lost* (1974). Al doctor Johnson no le gustaba el «idioma extranjero» de Milton. William Blake pensaba que era «un auténtico poeta y del partido del diablo sin saberlo». El interés se ha centrado en el papel de Satán, como héroe, y el Paraíso perdido ha ejercido un misterioso atractivo sobre los ilustradores, entre ellos William Blake (1806), J. M. W. Turner (1835) y Gustave Doré (1866). [Existen varias ediciones castellanas del *Paraíso perdido*; entre ellas, la de Cátedra, Madrid, 1986.]

El lector compartirá mi pasión por la *History* de Gibbon si comienza con el elocuente y seductor capítulo I, para luego tomar los provocadores capítulos XV y XVI sobre el ascenso del cristianismo. Aunque disponible en muchas reediciones, la mejor edición es la de J. B. Bury (7 vols., 2.^a ed., 1926), con ilustraciones, mapas, útiles apéndices y notas sobre los aspectos en los que especialistas posteriores han hecho revisiones o añadido datos. Recomiendo leer uno o dos volúmenes de la edición completa de la obra de Gibbon más que una selección en un volumen, como la de D. M. Low (1960). La mejor introducción a la vida de Gibbon son sus propias *Memoirs of My Life and Writing*, editadas y publicadas por su amigo y albacea testamentario lord Sheffield, con el título de *Autobiography of Edward Gibbon*. Esta obra, un clásico en su género y pionero en el camino abierto por Montaigne, está disponible, con una introducción de J. B. Bury, en World's Classics. La mejor biografía que se ha publicado hasta la fecha es la amena obra de Roy Porter, *Gibbon*:

Making History (1988). Se pueden encontrar datos sobre la vida y escritos de Gibbon en las obras minuciosas y exhaustivas de Patricia B. Craddock, *Young Edward Gibbon: Gentleman of Letters* (1988), *Edward Gibbon, Luminous Historian, 1772-1794* (1989), *Edward Gibbon: A Reference Guide* (1987).

La Library of America es fácilmente accesible. Las obras de Prescott, *Conquest of México* (hay trad. cast.: *Historia de la conquista de México*, Istmo, Madrid, 1987) y *Conquest of Perú*, se pueden consultar en versión íntegra en un solo volumen, *Modern Library Giant*. Ambas obras comienzan con una absorbente y detallada exposición de la geografía, instituciones, religión, mitología y ciencia y muestran un talante sorprendentemente respetuoso para con las instituciones peculiares de esos pueblos no europeos. Aunque algunos pasajes dejan entrever, inevitablemente, los prejuicios de Prescott y su época, muestran también un extraordinario interés hacia la variedad de culturas humanas y la idea de que los diferentes sistemas de toda una sociedad están interrelacionados. William Charvat y Michael Kraus, eds., realizaron *Representative Selections* (1943), con introducciones. Se puede encontrar una convincente y elogiosa introducción a la vida de Prescott en el estudio de Roger B. Merriman para el *Dictionary of American Biography* (1935). G. Harvey Gardiner, *William Hickling Prescott* (1969), ofrece una biografía crítica completa.

The Oregon Trail ha sido reeditada frecuentemente en ediciones para lectores jóvenes. No es tan fácil encontrar otros escritos de Parkman en la actualidad, pero existen numerosas ediciones del siglo pasado para bibliotecas o mediante suscripción. Una interesante selección es el *Parkman Reader* (1955), en la que la selección y edición las realizó Samuel Eliot Morison, con su finura habitual. Respecto a la vida de Parkman, se puede comenzar con el estudio de James Truslow Adams en *The Dictionary of American Biography*, y consultar después la admirable biografía de Masón Wade, *Francis Parkman: Heroic Historian* (1942), que se puede completar con *Letters of Francis Parkman* (2 vols., 1960), editada por Wilbur R. Jacobs. Para situar a Prescott y Parkman en el contexto literario: G. P. Gooch, *History and Historians in the Nineteenth Century* (nueva ed., 1959); Michael Kraus, *The Writing of American History* (1963); David Levin, *History as Romantic Art: Bancroft, Prescott, Motley, and Parkman* (1959); Robert E. Spiller et al., eds., *Literary History of the United States, vol. 1* (1948); Van Wyck Brooks, *The Flowering of New England* (1936).

Para una perspectiva amplia del lugar que ocupa la novela en la historia de la literatura impresa, véase: Warren Chappell, *A Short History of the Printed Word* (1970); S. H. Steinberg, *Five Hundred Years of Printing* (3.^a ed., 1974), un Penguin; Daniel P. Resnick, ed., *Literacy in Historical Perspective* (1983); Richard D. Altick, *The English Common Reader* (1957), que es una historia social de la masa de lectores públicos. Respecto a los puntos de vista de los grandes novelistas: Henry James, *French Poets and Novelists* (1878); *Essays on the Art of Fiction* (León Edel, ed., 1956), Vintage paperback; E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), con frecuentes

reediciones (hay trad. cast.: *Aspectos de la novela*, Editorial Debate, Madrid, 1983; y trad. cat.: *Aspectes de la novella*. Columna, Barcelona, 1992). Sobre aspectos muy concretos: W. Somerset Maugham, *Ten Novels and their Authors* (1954); Stefan Zweig, *Three Masters: Balzac, Dickens, Dostoevsky* (1930), *Balzac* (1947), y la breve biografía de V. S. Pritchett, *Balzac* (1973), muy bien ilustrada. André Maurois ha encontrado en Balzac un tema perfecto para su arriesgado arte de conseguir que la biografía se lea como una novela: *Prometheus: The Life of Balzac* (1965). La literatura crítica sobre Balzac es tan voluminosa como sus obras. Especialmente útiles son: Samuel Rogers, *Balzac and the Novel* (1969); H. J. Hunt, *Balzac's Comedie Humaine* (1959); Harry Levin, *The Gates of Horn... Five French Realists* (1963). Los escritos de Balzac, frecuentemente traducidos, se encuentran en numerosas reediciones, entre las que destacan la de la Modern Library y Penguin Classics.

El amado público de Dickens no le ha olvidado y ha organizado la Dickens Fellowship, con sede en la Dickens House en Londres y delegaciones en todo el mundo, que publica tres veces al año el *Dickensian*. Respecto a la magnitud del entusiasmo público, véase G. K. Chesterton, *Charles Dickens, Last of the Great Men* (1942). Hemos de sentirnos afortunados por el hecho de que John Forster, amigo íntimo de Dickens y editor colaborador, escribiera una pormenorizada biografía en tres volúmenes: *Life (1872-1874)*, nueva edición a cargo de A. J. Hoppe en *Everyman Library* (1969), que ha servido como fuente de inspiración para muchas biografías posteriores. La biografía clásica reciente es la admirable obra de Edgar. Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph* (2 vols., 1952), abreviada y revisada (1986) para Penguin Books. Pueden consultarse también la voluminosa obra de Norman y Jeanne Mackenzie, *Dickens* (1979); así como la masiva obra de Peter Ackroyd, *Dickens* (1990). Para Dickens en perspectiva: *Humphry House, The Dickens World* (2.^a ed., 1962); Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (1970); Stefan Zweig, *Three Masters* (1930). De las obras de Dickens existen ediciones para todos los bolsillos, desde la lujosa *Nonesuch Dickens* a las ediciones en rústica que pueden encontrarse en los aeropuertos. [En castellano, destacamos, entre las obras de Dickens, la versión de los *Papeles postumos del Club Pickwick* a cargo de Manuel Ortega y Gasset, Alianza, Madrid, 1983, y de *Oliver Twist*, a cargo de José M.^a Huertas, Orbis, Barcelona, 1985.]

VIII. Del artesano al artista

El movimiento del artesano al artista, de realizar mejor la tarea habitual a realizar algo nuevo, es un legado del Renacimiento, ilustrado en Italia más vividamente que en ningún otro lugar. En las historias del arte del Renacimiento, raras veces se observa la envidia que puede afectar a la historia de la literatura escrita por autores frustrados. El término «renacimiento» no es suficientemente expresivo para reflejar la

novedad que representan los creadores que se describen en las páginas 350-385. Este espíritu se aprecia en la obra de su portavoz pionero Jakob Burckhardt, *La civilización del Renacimiento en Italia* (Akal, Madrid, 1992) (en alemán, 1860). La idea del Renacimiento fue popularizada entre el público lector inglés por J. A. Symonds, *History of the Renaissance in Italy* (1875-1886) y por Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance* (1873), así como por la defensa que hace John Ruskin del gótico frente al Renacimiento en su obra *The Stones of Venice* (1851-1853). Como estímulo para ver y pensar, pocos pueden superar a Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Alianza Madrid, 1989), *El significado en las artes visuales* (Alianza, Madrid, 1987⁵) y *Vida y arte de Alberto Durer* (Alianza, Madrid, 1989). Para una perspectiva más amplia: E. H. Gombrich, *The Story of Art* (3.^a ed., 1950), *Meditations on a Hobby Horse* (1963), ensayos ilustrados sobre la teoría del arte, así como *Art and Illusion* (1972). La obra de George Sarton, *The Renaissance* (1929), es la visión de un historiador de la ciencia. Una deliciosa inmersión en el mundo y las concepciones de los artistas del Renacimiento italiano se puede conseguir leyendo las *Memoirs* de Benvenuto Cellini, en una nueva traducción completa de World Classics (1961). *A Documental History of Art*, vol. 1 (1980), en rústica, de Elizabeth Gilmore Holt, ed., es una admirable selección de los escritos de y sobre artistas de dicho periodo. La obra de Giorgio Vasari, *Lives of the Artists* (traducción y selección de George Bull; 2 vols., 1987) puede encontrarse en Penguin Books.

Además de las obras mencionadas anteriormente, véase una excelente introducción a la vida y obras de Giotto: Mario Bucci, *Giotto* (1968), con ocho láminas en color. Asimismo: Roberto Salvini, *All the Paintings of Giotto* (2 vols., 1963).

Las dos obras que se mencionan a continuación constituyen un buen punto de partida para la arquitectura renacentista: Peter Murray, *The Architecture of the Italian Renaissance* (ed. rev., 1986); Jakob Burckhardt, *The Architecture of the Italian Renaissance* (revisada y editada por Peter Murray, 1985). La obra de Alberti *De re aedificatoria* (la edición Leoni de 1755) ha sido reeditada por Dover (1986). La *Vida de Brunelleschi* de Manetti ha sido editada con una introducción por Howard Saalman (1970). Sobre la profesión del arquitecto: Spiro Kostof, ed., *The Architect* (1986). Y para otra pervivencia de la arquitectura romana, véase el brillante estudio de James S. Ackerman, *Palladio* (1966) en la colección de Penguin, *The Architect and Society*, y *Andrea Palladio, Los cuatro libros de arquitectura* (1965), reeditados por Dover.

Las obras básicas sobre la historia de la perspectiva en este periodo son las de John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (3.^a ed., 1987), y Samuel F. Edgerton, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (1975). Para el contraste con los estilos artísticos que no utilizan la perspectiva, véase Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian Art* (1974).

La vida de Leonardo constituye un reto tanto para el historiador de la ciencia como para el historiador del arte. Véanse las páginas 332-344 de mi obra *Los descubridores*. Para unir ambos aspectos, se puede comenzar con las siguientes obras: Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci... His Development as an Artist* (2.^a ed., 1952); Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (1981), *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (1990); Morris Philipson, ed., *Leonardo da Vinci: Aspects of the Renaissance Genius* (1966). Algunas biografías: Ludwig H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci* (2 vols., 1954); V. P. Zubov, *Leonardo da Vinci* (publicada originalmente en ruso, 1961-1968); Serge Bramly, *Leonardo: Discovering the Life of Leonardo da Vinci* (1991). La edición más accesible de los escritos de Leonardo es la que lleva por título *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (2 vols., 3.^a ed., 1970), editada por Jean Richter a partir de los manuscritos originales. Véase también *The Notebooks of Leonardo da Vinci* (trad. Edward MacCurdy, 1941) y una antología de sus escritos con documentos sobre su trayectoria: *Leonardo on Painting* (Martin Kemp, ed., 1989). Para la interesante sugerencia de que Leonardo pudiera haber sido diestro, y algunas pruebas en este sentido, véase la obra de Henry Petroski, *The Pencil* (1990), cap. 1.

Una estimulante introducción a la idea del artista genio es el estudio de Rudolph Wittkower, «*Genius: Individualism in Art and Artist*», en *Dictionary of the History of Ideas* (Philip P. Wiener, ed., 4 vols., 1973) en vol. 2, pp. 297-312, que amplía en *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists... from Antiquity to the French Revolution* (1963). Respecto a Vasari, véanse los títulos mencionados en la página 698, y especialmente Vasari, *Lives of the Artists* (2 vols., 1987), vol. 2, Penguin Books. Una introducción excelente para todos los aspectos de Miguel Ángel es el artículo de Charles de Tolnay en *Encyclopedia of World Art*, vol. 9, pp. 861-914. Quien desee consultar una biografía completa puede acudir a la interesante y sutil obra de Charles H. Morgan, *The Life of Michelangelo* (1960). Para los documentos véase: Charles Holroyd, *Michel Angelo Buonarroti with... the Life by... Condivi and Three Dialogues of... d'Ollanda* (2.^a ed., 1911); *Documentary History of Art* (Elizabeth G. Holt, ed., 4 vols., 1981), vol. 1. Una obra magistral es la de James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo* (2 vols., 1961); y, en colaboración con J. Newman, *The Architecture of Michelangelo, with a Catalogue of Michelangelo's Works* (Penguin Books, 1971); a ellas hay que añadir *The Architecture of the Italian Renaissance* de Jacob Burckhardt (revisada y reeditada por Peter Murray, 1985) y *Michelangelo's Theory of Art*, de Robert J. Clements (1961). Para una información de carácter más general véase: Burckhardt, *Civilization of the Renaissance* (1944); George Brandes, *Michelangelo, His Life, His Times, His Era* (1963); J. H. Plumb, *Renaissance Profiles* (1961); y el sugestivo, aunque dogmático, estudio de Arnold Hauser, *The Social History of Art* (2 vols., 1951), *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* (1986). No es sorprendente que Miguel Ángel haya inspirado biografías noveladas y fantasiosas como la de Romain Rolland,

Michelangelo (2 partes, francés, 1905-1906; inglés, 1962).

Para cualquiera que se haya educado en Occidente es maravillosamente refrescante descubrir la pintura china a través de sus obras maestras (por ejemplo, las del Museo Nacional de Taipei, Taiwan). Una interesante introducción, que orientará al lector es *Intellectual Foundations of China*, de F. W. Mote (2.^a ed., 1989). Para el contexto general de la cultura china, véanse los títulos mencionados en la página 684, especialmente: Herrlee G. Creel, *Confucius and the Chinese Way* (1960), *What Is Taoism?* (1970); C. P. Fitzgerald, *China: A Short Cultural History* (4.^a ed., 1976), *The Chinese View of Their Place in the World* (1960); *The Legacy of China* (Raymond Dawson, ed., 1964). Las obras generales que me parecen más útiles son: William Willetts, *Foundations of Chinese Art: From Neolithic Pottery to Modern Architecture* (1965); Mario Prodan, *An Introduction to Chinese Art* (1958); Christian F. Murck, ed., *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture* (1976). Sobre la historia del estilete y otros instrumentos de escritura primitivos, véase «*Recording and Writing*», con excelentes ilustraciones, de S. H. Hooke, que es el capítulo 29 de *A History of Technology*, de Charles Singer et al., eds. (1967), vol. 1. Tenemos la fortuna de contar con varias obras de gran interés para satisfacer el asombro del occidental y explicar la relación de la pintura china con la caligrafía: Laurence Binyon, *Painting in the Far East... Pictorial Art in... China and Japan* (1959), *Dover paperback*; Chih-Mai Ch'en, *Chinese Calligraphers and their Art* (1966); Annie Chen, *The What and How of Chinese Painting* (1978); especialmente útil es *The Way of Chinese Painting: Its Ideas and Techniques*, de Mai-Mai Sze, que incluye fragmentos seleccionados del *Mustard Seed Garden Manual of Painting*, del siglo XVII, que puede obtenerse en el Museo Nacional de Taipei.

Para algunos pintores y textos mencionados en el presente apartado véanse: Susan Bush y Hsio-yen Shih, eds., *Early Chinese Texts on Painting* (1985) y Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism: A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry* (1975). Un instructivo ejemplo de la aplicación de las tradiciones de la pintura china por un artista chino de talento del siglo XX se encontrará en *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien* (1899-1983), de Shen C. Y. Fu (1991), catálogo de una exposición realizada en la galería Arthur M. Sackler de la Smithsonian Institution, Washington, D. C.

IX. Música para la comunidad

Además de las obras generales de consulta mencionadas en la página 693, he aquí algunos títulos que me parecen especialmente útiles, de entre las innumerables obras publicadas sobre la música occidental: Douglas Moore, *A Guide to Musical Styles* (rev., 1962); Donald F. Tovey, *The Forms of Music* (1956); Joan Peyser, ed., *The Orchestra: Origins and Transformations* (1986); Curt Sachs, *The History of Musical*

Instruments (1940); Donald Jay Grout y Hermine Weigel Grout, *A History of Western Music* (rev., 1973) y *A Short History of Opera* (3.^a ed., 1988). De entre los numerosos ensayos y biografías realizados por musicólogos para el lector profano son de interés los estudios de: Aaron Copland, *Music and Imagination* (1957); Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers* (1989); Wallace Brockway y Herbert Weinstock, *Men of Music* (ed. rev., 1950), *The World of Opera* (1962); Edward J. Dent, *Opera* (1978), con ilustraciones; *One Hundred Years of Music*, de Gerald Abraham (4.^a ed., 1974). Para consultar fechas y otros aspectos son interesantes *The New Penguin Dictionary of Music*, de Arthur Jacobs (4.^a ed., 1979) y *An Outline of the History of Music*, de Karl Nef (1964). Para una perspectiva del panorama musical del siglo XVIII, véase: Charles Burney, *A General History of Music: from the earliest ages to the present period* (1789) (2 vols., Frank Mercer, ed., reeditado, 1935). La obra de Ilsa Barea, *Vienna* (1966), recrea vividamente la vida urbana de la época de los grandes compositores. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, de Charles Rosen (1976), reúne a las grandes figuras de la música.

La mejor introducción a la vida de Bach es la de Karl Geiringer, *Johann Sebastian Bach: The Culminación of an Era* (1966). La fuente para biografías posteriores sigue siendo la voluminosa obra, *Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*, de Philipp Spitta (3 vols., 1873-1880), que se puede conseguir ahora en una reedición de Dover (1951); ha sido revisada por Charles Stanford Terry, *Bach* (1928). Se puede encontrar una admirable y útil colección de documentos en *The Bach Reader*, de Hans T. David y Arthur Mendel, eds. (1945). Debemos permitir que sea Albert Schweitzer (1875-1966) quien nos introduzca en la música de Bach con su obra, absorbente y personal, *J. S. Bach* (trad. de Ernest Newman, 2 vols., 1966, reedición de Dover), que revela un Bach diferente. Schweitzer, apasionado de la música de Bach, preparó también una edición perdurable de la música de Bach para órgano. Es sorprendente que este médico misionero en la jungla africana (ganador del premio Nobel de la Paz en 1952), polifacético y aventurero defensor del «respeto a la vida», encontrara a su ídolo en el músico-artesano de los príncipes alemanes. Para el contexto técnico: C. F. Abdy Williams, *The Story of the Organ* (1972).

En el *New Oxford Companion to Music* (2 vols., rev., 1990) aparecen excelentes biografías cortas de Haydn y Mozart realizadas por Denis Arnold. Otras biografías más completas, bien documentadas y de amena lectura son: *Haydn: A Creative Life in Music* de Karl e Irene Geiringer (2.^a ed., 1968) y *Haydn*, de H. C. Robbins Landon (1972). Una biografía más corta es la de Rosemary Hughes, *Haydn* (5.^a ed., 1970). Sobre los escritos del propio Haydn, véase: H. C. Robbins Landon, *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn* (1959) y *Haydn: Chronicle and Works* (1976-1980). La literatura mozartiana es muy vasta para su breve vida. Stanley Sadie ayuda al lector a introducirse en ella con su amena obra *New Grove Mozart* (1983). [En castellano puede leerse la biografía escrita por

Gabriel Jackson, *Mozart*, Antártida, Barcelona, 1993.] *The Mozart Companion*, de H. C. Robbins Landon y D. Mitchell, eds. (2.^a ed., 1965), incluye una serie de estudios realizados por especialistas. Continúa todavía el debate sobre la causa de la temprana muerte de Mozart. *Mozart y Constante*, de Francis Carr (1985), es un estudio reciente en el que el autor afirma que fue envenenado y enterrado apresuradamente en una tumba anónima para evitar la autopsia.

Un punto de partida excelente para Beethoven lo constituyen las amenas y convincentes obras *Beethoven: Biography of a Genius*, de R. Marek (1969) y *Beethoven*, de Stanley Sadie (1967), en la Faber Great Composer Series. La biografía monumental de Beethoven es la de Alexander Wheelock Thayer, que ha sido revisada y editada por Elliot Forbes: *Thayer's Life of Beethoven* (2 vols., 1967). Pero ninguna de las obras citadas posee los rasgos de intimidad y autenticidad de *Beethoven as I Knew Him* (D. W. Macardle, ed., 1966) de Antón Félix Schindler (1795-1864), director de orquesta alemán e íntimo amigo de Beethoven. El estudio de C. G. Sonneck, ed., *Beethoven: Impressions by His Contemporaries* (1967), Dover paperback, ilustra al lector sobre numerosos aspectos de ese gran hombre. Para un panorama más general y para los albores del romanticismo, véase la absorbente obra de Jacques Barzun, *Berlioz and the Romantic Century* (2 vols., 3.^a ed., 1969).

Puesto que Verdi no fue un hombre dado a las aficiones literarias ha dejado pocos escritos personales, con excepción de las cartas, y hay que recurrir constantemente al material anecdótico. Una introducción penetrante es la de Frank Walker, *The Man Verdi* (1962), que se ha de completar con la biografía de Dyneley Hussey, *Verdi* (revisada en 1973), ilustrada con ejemplos musicales. Véase también *Giuseppe Verdi*, de John F. Toye (1931) y *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, de D. Kimbell (1981), que presenta una visión general bien documentada.

Los voluminosos escritos de Wagner y sus amplios intereses han producido una ingente literatura. Un ensayo introductorio de gran utilidad es el de John Warrack, en *The New Oxford Companion to Music*. La biografía definitiva hasta la fecha es la de Curt von Westernhagen, *Wagner* (2 vols., 1978). Se encontrará también abundante información en *The Life of Richard Wagner*, de Ernest Newman (4 vols., 1933-1947) y en *The Wagner Operas*, del mismo autor (1949). En cuanto a los escritos de Wagner: *My Life* (trad. de A. Gray; Mary Whittall, ed., 1983), *Opera and Drama* (trad. de Edwin Evans, 2 vols.), *Three Wagner Essays* (trad. de Robert L. Jacobs, 1979). Un enfoque más personal es el de M. GregorDellin y D. Mack, eds., *Cosima Wagner's Diaries* (1978-1980). He aquí algunos estudios sugestivos sobre el contexto: Jacques Barzun, Darwin, Marx, *Wagner: Critique of a Heritage* (2.^a ed., 1981); George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite, a Commentary on the Ring* (1923, 1967), Dover paperback, Peter Viereck, *Metapolitics*, donde expone las raíces del pensamiento nazi, desde los románticos hasta Hitler (revisada en 1961).

Para la danza, contamos con el inspirado estudio de Lincoln Kirstein, *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing* (edición conmemorativa e introducción

de Nancy Reynolds, 1987), uno de los principales magnates norteamericanos de la danza. Una visión más amplia es la que ofrece *A History of Ballet and Its Makers*, de John Lawson (1964). Para bailarines y estilos individuales: Kenneth McLeish, *Penguin Companion to the Arts in the Twentieth Century* (1955), y la muy manejable *Dance Encyclopedia* (Anatole Chujoy, ed., 1949). Suzanne Massie ofrece con *Land of the Firebird: The Beauty of Old Russia* (1980), una interesante introducción al ballet ruso en el escenario en que se desarrolla. En cuanto a los aspectos biográficos, se puede comenzar con la obra de Richard Buckle, *Diaghilev* (1979), y completar la información con *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, de S. L. Grigoriev (1953). Respecto a la extraordinaria Isadora Duncan, se puede comenzar con *Isadora Duncan: Her Life, her Art, her Legacy*, de Walter Terry (1984), y continuar con la obra de Alan Ross Macdougall, *Isadora: A Revolutionary in Art and Love* (1960), que analiza su extraordinaria influencia, y con la obra más ponderada de V. Seroff, *The Real Isadora* (1971). Se puede gozar también con *My Life* de la propia Isadora Duncan (1927). Respecto a Martha Graham: *Blood Memory: An Autobiography* (1991); Don McDonagh, *Martha Graham* (1973); *Martha: The Life and Work of Martha Graham* (1991), apasionada e interesante crónica de Agnes de Mille, que fue amiga suya durante sesenta años. Para definir la danza moderna y situarla en su contexto es necesario consultar las expresivas obras de John Martin, *Introduction to the Dance* (1965), *The Modern Dance* (1965) y *American Dancing: the background and personalities of the modern dance* (1968), con ilustraciones.

La mejor introducción a la figura de Stravinski es el estudio ameno y completo de Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and his Works* (2.^a ed., 1979). Stravinski era claro, voluble, afable y a veces virulento. Véase por ejemplo su *Autobiography* (1936; 1975); *Poetics of Music* (1947), sus *Norton Lectures* en Harvard; y *Themes and Conclusions* (1972), que es una recopilación de sus anotaciones, críticas y entrevistas. Su amigo y ayudante Robert Craft recoge una buena muestra de sus puntos de vista en *Conversations with Igor Stravinsky* (1959). Lillian Libman, ferviente admiradora, aporta detalles íntimos de Stravinski (1959-1971) como compositor, intérprete y extraordinario conversador, en *And Music at the Close: Stravinsky's Last Years* (1972). Pocos compositores modernos han sido como Stravinski objeto de controversia en los planos profesional y de la estética personal. Para el contexto general véase: Eric Walter White, *Stravinsky: A Critical Survey* (1979); y la sugestiva obra *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* (ed. Leonard Stein, 1975), que incluye su influyente «Composición con doce tonos» (1941), que explica que «el método de componer con doce tonos surgió necesariamente». Para la relación de Schoenberg con Stravinski, véase *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections* (1938-1976), de Dika Newlin (1980).

X. Juegos con el tiempo y el espacio

Para la relación entre descubrimiento y definición occidental del tiempo y el espacio y el pensamiento sobre el mundo, véase Boorstin, *Los descubridores*, libros primero y segundo. Véanse también mis obras *Republic of Technology* (1978), *The Image* (1961, 1987), y *The Americans: The Democratic Experience* (1973). Sobre la función de las artes y la tecnología en estas percepciones, dos de los autores más interesantes son el historiador suizo Sigfried Giedion, con sus obras *The Eternal Present: The Beginnings of Art* (1962), *The Beginnings of Architecture* (1981), *Mechanization Takes Command* (1948), *Space, Time, and Architecture* (1949); y el norteamericano Lewis Mumford, del que hay que destacar *Sticks and Stones* (1924), sobre la vida norteamericana interpretada a través de la arquitectura, y *The Culture of Cities* (1938), *The City in History* (1961), *The Myth of the Machine* (1970). Algunos temas concretos se pueden consultar en la amena y bien documentada *A History of Technology* (Charles Singer et al., eds., vols. 4 y 5, 1958; Trevor Williams, ed., vols. 6 y 7, 1978) y en cuanto a personajes importantes, véase el incomparable *Dictionary of Scientific Biography*.

Por fortuna contamos con *History of Impressionism*, de John Rewald (4.^a ed., 1987), obra completa y penetrante que sitúa al lector en el tema (hay trad. cast.: *Historia del impresionismo*, Seix Barral, Barcelona, 1971, 2 vols.). La magistral obra de Martin Kemp *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (1990), relaciona a los artistas con las ciencias. Véase también: *Impressionism*, de Phoebe Pool (1967); *Theories of Modern Art* (1968), de Herschel B. Chipp, con textos seleccionados de artistas y críticos; *Art and Photography*, de Aaron Scharf (1974), que ofrece interesantes detalles, con ilustraciones; *Cézanne and the End of Impressionism*, de Richard Shiff (1984); *Impressionism 1874-1886; The New Painting*, catálogo de una exposición en la National Gallery of Art en 1986; *Great Art and Artists of the World, impressionists and Post-impressionists*, de Alan Bowness (sin fecha de edición). Una historia instructiva de los materiales y la tecnología del artista es la de W. G. Constable, *The Painter's Workshop* (1954). *The Structure of Artistic Revolutions*, de Remi Clignet (1985) contiene algunas reflexiones interesantes, examinando una serie de hipótesis de historiadores de la ciencia en relación con las artes. Para hacerse una idea del sorprendente número de teorías dominantes, véase *The Nature of Light: An Historical Survey*, de Vasco Ronchi (1970). Pueden consultarse algunas biografías ilustradas de gran calidad, realizadas desde diversos puntos de vista: *John House, Monet: Nature into Art* (1986); Robert Gordon y Andrew Forge, *Monet* (1983), con numerosas citas de Monet; William C. Seitz, *Claude Monet* (1960); Stephen Shore, *The Gardens at Giverny: A view of Monet's World* (1983), notablemente ilustrada.

El nuevo arte popular de la fotografía ha suscitado una vasta literatura, naturalmente ilustrada. La mejor introducción hasta la fecha es la de John Szarkowski, *Photography until Now* (1989). Véase también *The History of Photography*, de Beaumont Newhall (ed. rev., 1982), *On the Art of Fixing a*

Shadow: 150 Years of Photography, de Sarah Greenough et al. (1989), catálogo de una exposición realizada en la National Gallery of Art. Renata W. Shaw ha realizado, a partir de las colecciones de la biblioteca del Congreso, una selección que lleva por título *A Century of Photographs, 1846-1946* (1980). Un interesantísimo estudio de la historia de la ilustración es el de William M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication* (1953). Consúltese además: Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art* (1990); Aaron Scharf, *Art and Photography* (1974). *Fox Talbot and the Invention of Photography* (1980), de Gail Buckland, es una biografía completa ilustrada. Podemos conocer los debates de primera hora sobre la relación entre la fotografía y el «arte» consultando el libro de Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art: The Death of Naturalistic Photography* (reeditado en la Literature of Photography Series, Arno Press, 1973). Una entretenida reflexión sobre un instrumento que comparten el escritor y el artista es el estudio de Henry Petroski, *The Pencil: A History of Design and Circumstance* (1990). Una gran parte de las publicaciones que existen sobre Alfred Stieglitz han sido realizadas por sus seguidores, que han adoptado una actitud acrítica: Waldo Frank et al., eds., *America and Alfred Stieglitz: Photographer* (1965); Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz: Introduction to an American Seer* (1960). Sus conclusiones se pueden modificar acudiendo a la doble biografía de Benita Eisler, que no hace concesión alguna: *O'Keeffe and Stieglitz: An American Romance* (1991), y consultando también la autobiografía de Georgia O'Keeffe (1976). André Malraux describe con seguridad y brillantez las consecuencias de la reproducción fotográfica para nuestra experiencia sobre todas las artes, creando finalmente un «museo sin paredes», en *Voices of Silence* (1953), parte I. Un trabajo estimulante sobre el efecto de la fotografía sobre nuestra experiencia del mundo es el de Susan Sontag, *On Photography* (1977), en una edición barata de Anchor. Véase también mi obra *The Image* (1961, 1987).

La mejor introducción a la historia de los rascacielos es la bien ilustrada obra de Paul Goldberger, *The Skyscraper* (1981). De carácter más general es la obra de David P. Billington, *The Tower and the Bridge: The New Art of Structural Engineering* (1983). Para el contexto norteamericano, véase *Offices in the Sky*, de Earle Shultz y Walter Simmons (1959) y los amenos trabajos de Cari W. Condit, *American Building Art: The Nineteenth Century* (1960), *The Twentieth Century* (1961), *American Building* (2.^a ed., 1982), donde se ocupa de forma concisa de los materiales y las técnicas desde la época colonial. En mis obras *The Americans: The National Experience* (1966), capítulos 18 y 19, y *The Americans: The Democratic Experience* (1973), capítulos 39 y 40, se analizan algunos acontecimientos de la arquitectura norteamericana. He aquí algunos escritos de arquitectos y de sus críticos: Don Gifford, ed., *The Literature of Architecture... in Nineteenth-Century America* (1966); Horario Greenough, *Form and Function* (Harold A. Small, ed., 1957); Montgomery Schuyler, *American Architecture and Other Writings* (1948), William H. Jordy y

Ralph Coe, eds. Algunos estudios bien ilustrados: Cari W. Condit, *The Chicago School of Architecture... 1875-1925* (1952); Chicago Architecture 1872-1922, *Birth of a Metropolis* (John Zukowsky, ed., 1987). Sobre Sullivan, la obra básica es la de Hugh Morrison, *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture* (1935) y, asimismo, el estudio de Sherman Paul, *Louis Sullivan: An Architect in American Thought* (1962). Por decididos que pudieran ser los miembros de la escuela de Chicago en sus creaciones arquitectónicas, eran prolijos, repetitivos y emotivos a la hora de escribir, caso de Louis H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea* (1924), *Kindergarten Chats* (1947). El estudio de Sullivan «*Tall Office Building*» ha sido recogido en *An American Primer* (Daniel J. Boorstin, ed., Mentor paperback, 1968), pp. 580 ss. Brendan Gill ha realizado una interesantísima biografía de Frank Lloyd Wright, en *Many Masks* (1987). Véase, asimismo, la *Autobiography* de Frank Lloyd Wright (1987). Para los significados míticos y legendarios del incendio de Chicago: Ross Miller, *American Apocalypse* (1990).

Libro tercero: La creación del yo

XI. La palabra en vanguardia

Para captar la novedad de la biografía moderna como forma literaria no hace falta sino dirigir la mirada a los escritores de «vidas» anteriores a Boswell. Tomemos como muestra, al menos, Las vidas de los nobles griegos y romanos de Plutarco (que frecuentemente se conoce con el título de *Vidas paralelas*) en *Great Books of the Western World*, vol. 14, o en cualquiera de las numerosas reediciones, por ejemplo en Penguin Books. Los mejores ejemplos de las «vidas» en la literatura inglesa anterior son las obras de Izaak Walton (1593-1683), que escribió varias historias de vidas elogiosas para santificar a John Donne (1640), Richard Hooker (1665), George Herbert (1670) y otros destacados anglicanos, así como los escritos de Thomas Fuller (1608-1661), a cuyas vidas de personajes notables de la vida local se les dio el conveniente título (después de su muerte) de *The History of the Worthies of England* (1662). Poco tienen que ver esas crónicas adulatorias con los creadores de las páginas 507-544 de la presente obra. Véase *The Nature Biography*, de John A. Garraty (1957) y *Aspects of Biography* (1929), de André Maurois, un auténtico maestro en la realización de biografías populares. Sobre la historia de este género literario en Inglaterra contamos con un delicioso trabajo de Harold Nicolson, *The Development of English Biography* (1928). Véase también Donald A. Stauffer, *English Biography before 1700* (1930), *The Art of Biography in Eighteenth-Century England* (1944); León Edel, *Literary Biography* (1957). Sobre la autobiografía: Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography* (1960), James Olney, *Metaphors of Self: The Meaning of*

Autobiography (1981); John N. Morris, *Versions of the Self* (1966), sobre la autobiografía inglesa desde Bunyan a Mill; Thomas Mallon, *A Book of One's Own* (1984), que es una introducción a la historia de los diarios y escritores de diarios. Un interesante estudio de las obras escritas después de Boswell es el de Richard Altick, *Lives and Letters: A History of Literary Biography in England and America* (1965). Phyllis Rose utiliza en *Parallel Lives: Five Victorian Marriages* (1983) una interesante combinación de las técnicas de Plutarco y Boswell en su relato sobre autores destacados y sus esposas. En contraste con la obra anterior hay que mencionar *Expressions of Self in Chinese Literature*, de Robert E. Hegel y Richard C. Hessney, eds. (1985). Una entretenida antología es la de Edgar Johnson, *A Treasury of Biography* (1941). Como es habitual en él, André Malraux ofrece un producto absolutamente nuevo con sus *Anti-Memoirs* (1968).

Una breve introducción a Montaigne la encontramos en «*Montaigne, or the Art of Being Truthful*», obra de Herbert Luthy en *The Proper Study* (Quentin Anderson y Joseph A. Mazzo, eds., 1962). El lector puede disfrutar leyendo la interesante y documentada biografía *Montaigne* (1984), de Donald M. Frame. [El estudio clásico sobre los ensayos de Montaigne es el de P. Villey, *Les Essais de Michel de Montaigne*, Sfelt, París, 1946.] Los *Ensayos* pueden encontrarse en *Great Books of the Western World* (1952), vol. 25 (trad. de Charles Cotton) y en numerosas reediciones, siendo la mejor, desde mi punto de vista, la de J. M. Cohén para Penguin Classics (1958). [En francés una edición de toda su obra es: *Oeuvres complètes*, ed. André Maurois, Seuil, París, 1967. En castellano, una traducción completa de los *Ensayos*, es la editada por Cátedra, Madrid, 1985, 3 vols.] Generalmente, se establece una distinción entre ensayos «formales», que aparecen en las revistas actuales sobre todos los temas, e «informales» o «familiares», que son en este momento el género principal de *The New Yorker*, y de los que se ocupa *The English Familiar Essay*, de W. F. Bryan y R. S. Crane, eds. (1916).

La historia de los significados del término «confesiones» desde la teología a la psicología sería un microcosmos del pensamiento occidental sobre el yo. Para comprender las transformaciones que se han producido en cuanto al significado de esa palabra conviene reparar en el contraste existente entre la búsqueda íntima de san Agustín y las «revelaciones» sensacionales en la revista norteamericana *True Confessions*, donde se recogen confesiones sinceras. Rousseau ha inspirado escritos tanto de disección psicoanalítica como de debate filosófico sobre sus teorías políticas, siendo un buen ejemplo al respecto *Rousseau and Romanticism*, de Irving Babbitt (1919). Una completa biografía es la de Jean Guehenno, *Jean Jacques Rousseau* (2 vols., 1966, trad. de John y Doreen Weightman); más breve es la obra de C. E. Vulliamy, *Rousseau* (1972). No se puede dejar de consultar la penetrante y amena obra de Maurice Cranston, *Jean Jacques... The Early Life and Works... 1712-1754* (1982), en rústica, y *The Noble Savage: Jean Jacques... 1754-1762* (1991). Respecto a las obras de Rousseau, *Las confesiones* pueden encontrarse en

Everyman's Library (2 vols., 1941) en la vivida traducción de J. M. Cohén (Penguin Classics, 1953; trad. cast.: Planeta, Barcelona, 1993), *Émile* (trad. de Barbara Foxley) en Everyman's Library (trad. cast.: Emilio o la educación, Sarpe, Madrid, 1986), *El contrato social* (en numerosas reediciones; trad. cast. de José M.^a Valverde, Tecnos, Madrid, 1988), el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* (trad. cast.: Tecnos, Madrid, 1987) y el *Discurso sobre economía política* (trad. cast.: Tecnos, Madrid, 1985) se encuentran en Great Books of the Western World, vol. 38.

La mejor biografía de Benjamín Franklin es la de Esmond Wright, *Franklin of Philadelphia* (1986), amena y bien documentada, y con bibliografía. El artículo de Carl L. Becker en el *Dictionary of American Biography* (1931) constituye una breve y aguda introducción. Como obra de consulta cabe citar el prolijo libro de Cari Van Doren, *Benjamin Franklin* (1938). No es difícil de encontrar la *Autobiography* de Franklin y sus otros escritos, por ejemplo en Penguin Books (1987). La edición definitiva de los *Papers* de Franklin ha sido realizada por Leonard W. Labaree (15 vols., 1959-1971). Para una minusvaloración «básica» de Franklin, véase *Studies in Classic American Literature*, de D. H. Lawrence (1953). Para el contexto norteamericano del pensamiento de Franklin, véase mi obra *Lost World of Thomas Jefferson* (1948, 1981). Roy Pascal plantea algunas cuestiones sugestivas en *Design and Truth in Autobiography* (1960).

Los escritos privados de Boswell, que se creía que habían sido destruidos, fueron recuperados en el castillo de Malahide, cerca de Dublín, en los decenios de 1920 y 1930, siendo vendidos a un coleccionista norteamericano por el tataranieta de Boswell. Los documentos, adquiridos por la Universidad de Yale, han sido publicados en 18 volúmenes (Geoffrey Scott y F. A. Pottle, eds., 1928-1937). Estos diarios de Boswell, aunque se consulten sólo superficialmente, constituyen el mejor acercamiento a Boswell como ser humano. La primera biografía de Boswell que se basa en dichos documentos es la de F. A. Pottle, *James Boswell, The Earlier Years, 1760-1769* (1966). Una biografía corta atractiva es la de D. B. Wyndham Lewis, *James Boswell* (1980). Véase también *Young Boswell*, de Chauncey B. Tinker (1922). La obra *Life of Johnson*, de Boswell, puede encontrarse en su versión completa en Great Books of the Western World, vol. 44, y existen muchas otras reediciones, por ejemplo en World's Classics (R. W. Chapman, ed.) así como en una útil versión abreviada, con una buena introducción, a cargo de Christopher Hibbert, en Penguin Classics (1987). Habría que ver los sólidos ensayos de T. B. Macaulay y Thomas Carlyle sobre la biografía y sobre la *Life of Johnson* de Boswell, en las obras completas de esos autores. En cuanto a diversas interpretaciones del siglo xx, véase James L. Clifford, ed., *Boswell's Life of Johnson* (1970) y Marlies K. Danziger y Frank Brady, eds., *James Boswell, The Great Biographer, 1740-1795* (1988).

Las obras sobre Goethe son tan numerosas e internacionales como las que se han escrito sobre Shakespeare. Hay que añadir, además, que los escritos de Goethe, que en la edición de Weimar (1887-1919) ocupaban 133 volúmenes, han sido reeditados

numerosas veces. Existen por todo el mundo sociedades dedicadas al estudio de Goethe. La biografía más interesante sigue siendo *The Life and Works of Goethe* (2 vols., 1855; nueva ed., 1965) de George Henry Lewes, el «marido» de George Eliot, que completó sus investigaciones en Weimar y Berlín. Véase también *Wolfgang Goethe*, de George Brandes (2 vols., 1924) y el sugestivo estudio de Erich Heller, «*Goethe and the Avoidance of Tragedy*», en *The Proper Study* (1962). Las biografías de Goethe que se han escrito en el presente siglo constituyen un panorama del mundo de las letras. Pueden obtenerse en inglés interesantes biografías a cargo de Benedetto Croce (1970), Ludwig Lewisohn (1949), Albert Schweitzer (1949), Karl Vietor (1970) y Thomas Mann (en *Three Essays*, 1932), entre otras. *The Sorrows of Young Werther* (1989), *Elective Affinities* (1987) y los selectos *Verse* (1987) se encuentran en inglés en Penguin Books. [En castellano: *Los sufrimientos del joven Werther*, traducción de José M.^a Valverde, Planeta, Barcelona, 1989. *Las afinidades electivas*, traducción de José M.^a Valverde, Icaria, Barcelona, 1984.] La *Autobiography* de Goethe, traducción de su *Dichtung und Wahrheit*, de John Oxenford (2 vols., 1974), puede encontrarse en una atractiva edición en rústica de la University of Chicago Press, con una instructiva introducción de Karl Weintraub. El *Fausto* de Goethe, tantas veces traducido, está en Great Books of the Western World (trad. de George Madison Priest), vol. 47, en Everyman's Library (trad. de Albert G. Latham) y en la Modern Library (trad. de Bayard Taylor). La que más me gusta es la de Anchor paperback (1963, nueva traducción a cargo de Walter Kaufman, con el texto en alemán). Pocos episodios son más reveladores de la personalidad de Goethe que sus diarios (1962) de su *Viaje italiano* (1786-1788), con los penetrantes comentarios de W. H. Auden. En cuanto a la vertiente científica de Goethe: Charles Sherrington, *Goethe on Nature and on Science* (2.^a ed., 1949); el excelente artículo de George A. Wells en el *Dictionary of Scientific Biography* (1972), vol. 5. Thomas Mann ha reflejado en una novela su visión de Goethe como genio creador, con el análisis de cómo veían a Goethe sus contemporáneos: *The Beloved Returns: Lotte in Weimar* (1940, 1990), con una introducción de Hayden White).

Los escritos en prosa y en verso de Wordsworth y Coleridge pueden consultarse, con útiles notas, en *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 2 (M. H. Abrams, ed., 4.^a ed., 1979) y en muchas otras reediciones de sus diferentes obras. La edición clásica de las obras poéticas de Wordsworth es la de E. de Selincourt y R. Darbishire, eds., en 5 vols. (1940-1949). Una edición de *The Prelude* a cargo de Selincourt (ed. rev., 1970) presenta las versiones de 1805 y 1850, que permiten establecer una comparación. No hay que pasar por alto los *Journals of Dorothy Wordsworth* (William Knight, ed., 1930). Dos penetrantes biografías: Mary Moorman, *William Wordsworth* (2 vols., 1957-1965), muy completa, y Hunter Davies, *William Wordsworth* (1980), más corta. Para situar a Wordsworth en su contexto: Jonathan Wordsworth et al., *William Wordsworth and the Age of English Romanticism* (1987), *The Prelude, 1799, 1805, 1850* (1979), relacionando el poema

con la vida y la época del poeta. Para los escritos de Coleridge: *Selected Prose and Poetry of Coleridge* (Stephen Potter, ed., 1933), selección atractiva y bien realizada; y *The Poetical Works of Coleridge* (James Dykes Campbell, ed., 1924). Una biografía bien documentada y amena es la de Walter Jackson Bate, *Coleridge* (1973), y asimismo la de Basil Willey, *Coleridge* (1972). Más detallada es la obra de E. K. Chambers, *Samuel Taylor Coleridge* (1938, 1973). John Livingston Lowes realiza en *The Road to Xanadu* (1927), un interesante estudio de la creación «*Kubla Khan*» de Coleridge. Para el contexto más amplio del romanticismo en la filosofía y la psicología: el brillante estudio de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1953; Oxford University Press paperback, 1971), *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1971); S. Prickett, *Coleridge and Wordsworth: The Poetry of Growth* (1970). Para ver cómo los dogmáticos de la literatura han acusado al romanticismo de fuente de los males modernos —el relativismo en la moral y el «entusiasmo» en la política—, véase el estudio de Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism* (1935) y *The New Laokoon* (1934), un estudio de la confusión de las artes. Algunas claves sugestivas sobre la forma en que el desarrollo del individualismo romántico ha estimulado el orgullo y la propiedad en los autores se encontrarán en: Thomas Mallon, *Stolen Words... the Origins of Plagiarism* (1989); *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art* (Denis Dutton, ed., 1983).

Una interesante introducción a la vida de Whitman es el artículo de Mark Van Doren en el *Dictionary of American Biography* (1936). También lo es el estudio de Justin Kaplan, *Walt Whitman* (1980). *Walt Whitman: Complete Prose and Selected Prose and Letters*, Emory Holloway, ed., puede encontrarse en una atractiva edición de Nonesuch Press (1938, 1964). La poesía de Whitman y las «vistas democráticas» figuran en numerosas antologías y reediciones en rústica; hay que citar también los *Complete Writings of Whitman* (10 vols., 1902, 1965). Una buena selección, con útiles notas, es *The Norton Anthology of American Literature*, vol. 1 (4ª ed., 1979), pp. 1850-2032. [En castellano cabe destacar la traducción del *Canto a mí mismo* por León Felipe, Losada, Buenos Aires, 1950.] Como obras más generales hay que citar: *Patriotic Gore*, de Edmund Wilson (1962), muy reflexiva, y *The Times of Melville and Whitman* (1947), *New England: Indian Summer 1865-1915* (1940), de carácter más familiar. Whitman ha sido objeto de críticas apasionadas vertidas desde ángulos distintos. George Santayana le criticó calificándole de poeta del «barbarismo»; véase al respecto *Interpretations of Poetry and Religion* (1951); por su parte, D. H. Lawrence condenó su «*empty Allness. An addled egg*». (*Studies in Classic American Literature*, 1953).

Para Eliot, se puede comenzar con el penetrante estudio de Peter Ackroyd, *T. S. Eliot: A Life* (1984). Para examinar las diferentes facetas del pensamiento de Eliot hay que disfrutar su elegante y acerba prosa: *Selected Essays (1917-1932)* (1932); *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy* (1934); *Essays Ancient and Modern* (1936); *Selected Prose* (1953), Penguin Books. Su producción poética puede

encontrarse en *Collected Poems, 1909-1935* (1936), *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939), *The Waste Land and Other Poems* (1940). [Es imprescindible el estudio en catalán de Joan Ferraté, *Lectura de «La terra gastada»* de T. S. Eliot, Edicions 62, Barcelona, 1977 (trad. cast. de Javier Cerca, Sirmio, Barcelona, en prensa). Para una edición castellana de la poesía de Eliot: *Poesías reunidas 1909-1962*, trad. de José María Valverde, Alianza Tres, Madrid, 1978.] En cuanto a sus piezas dramáticas: *Murder in the Cathedral* (1935; guión cinematográfico en 1951), *The Family Reunion* (1939), *The Cocktail Party* (1950). Se puede obtener una cierta perspectiva sobre sus ideas examinando su tesis de Harvard, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (1964). Para diferentes puntos de vista: Elizabeth Drew, *T. S. Eliot, The Design of his Poetry* (1949); F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot* (3.ª ed., 1958, con un capítulo de C. L. Barber); Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot* (1949). Especialmente ilustrativa es la obra de Valerie Eliot, ed., *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Draft Including the Annotations of Ezra Pound* (1971). Ezra Pound continúa siendo un reto para los biógrafos que intentan apreciar sus logros literarios sin negar sus puntos de vista sociales degenerados y desordenados. Se mencionan a continuación algunas obras amenas publicadas recientemente: Peter Ackroyd, *Ezra Pound and his World* (1980), con ilustraciones; John Tytell, *Ezra Pound: the Solitary Volcano* (1987); Humphrey Carpenter, *A Serious Character: The Life of Ezra Pound* (1988). *The Literary Essays of Ezra Pound* (1954) han sido reunidos y prologados por T. S. Eliot. Para la producción poética de Pound: *Selected Poems* (1928, 1933), editados con una introducción de T. S. Eliot; *Selected Poems of Ezra Pound* (nueva ed., 1957), New Directions paperback; *The Cantos of Ezra Pound* (1948).

XII. La selva interior

De la mano del descubrimiento de dimensiones ocultas de experiencia por figuras pioneras como Charles Darwin, James G. Frazer, Sigmund Freud y Carl G. Jung, entre otros, apareció también la interioridad del hombre moderno (véase mi obra *Los descubridores*, pp. 587-598). No deja de ser significativo que algunos de los más influyentes pensadores norteamericanos de comienzos del siglo xx —por ejemplo, William James y John Dewey— avanzaran por esa senda del descubrimiento interior. También estos escritores centraron su atención en las experiencias concretas de la persona individual y no se refugiaron en la metafísica. Pero es más fácil describir los síntomas que explicar las causas de ese trauma (de ese festín) de interioridad que encontramos entre los creadores del capítulo XII. Una vez más es más fácil ver el qué y el cómo que el por qué. Una gran parte de la literatura sobre la literatura es un intento de explicar y describir ese nuevo centro de atención de la palabra de vanguardia y convertirlo en una definición de «lo moderno». Una de las más

influyentes y proféticas de esas interpretaciones de la literatura moderna es la de Edmund Wilson en *Axel's Castle* (1931; con una introducción de Hugh Kenner, 1991). Para otra perspectiva norteamericana: Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde* (1991).

Definir «la modernidad» ha intrigado e interesado a los críticos literarios: Ricardo J. Quinones, *Mapping Literary Modernism* (1985); Frederick R. Karl, *Modern and Modernism, The Sovereignty of the Artist 1885-1925* (1985), que relaciona a los escritores con los pintores. Algunos han intentado buscar una definición en la personalidad de algunos escritores concretos: Julián Symons, *Makers of the New: The Revolution in Literature 1920-1939* (1987); Malcolm Bradbury, *The Modern World: Ten Great Writers* (1988). Han intentado hacerlo también en escritos seleccionados: la admirable obra *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature* (1965), editada por Richard Ellmann y Charles Feidelson, Jr.; *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930* (Malcolm Bradbury y James McFarlane, eds., 1976), una antología crítica muy variada, un Penguin Book. Un ensayo breve sobre arte y artistas concretos es el de Kenneth McLeish, *Penguin Companion to the Arts in the Twentieth Century* (1985), y sobre escritores, *Columbia Dictionary of Modern European Literature* (Jean-Albert Bede y William B. Edgerton, eds., 2.^a ed., 1980). Para el contexto de la crítica moderna: M. H. Abrams, *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (1989).

Para Melville, se puede comenzar con la obra de Newton Arvin, *Herman Melville* (1950, 1976). De especial interés es el trabajo de Raymond M. Weaver, *Herman Melville: Mariner and Mystic*, primera biografía completa (1921, 1968). Para detalles factuales, véase León Howard, *Herman Melville: A Biography* (1951, 1967) y para una interpretación personal, *Herman Melville* (ed. rev., 1963) por el versátil Lewis Mumford. Una amplia colección de documentos, cartas y fotografías es la de Jay Leyda, *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville* (2 vols., 1951, 1969). Respecto a la evolución de las ideas de Melville: Ellery Sedgewick, *Herman Melville: The Tragedy of Mind* (1944, 1972). *American Renaissance*, de F. O. Matthiessen (1941, 1979) es un sutil estudio de su relación con sus eminentes contemporáneos. Las obras de Melville se han reeditado frecuentemente, de forma individual y en conjunto. Especialmente atractiva es la edición de *Moby Dick* de la Modern Library, de elegante diseño, con ilustraciones de Rockwell Kent. [En castellano, es clásica la versión de José M.^a Valverde, Planeta, Barcelona, 1987.] También en este caso D. H. Lawrence tiene algo que decir respecto a Melville, que otros no han pensado o no se han atrevido a afirmar: *Studies in Classic American Literature* (1951, Anchor paperback), capítulos 10 y 11. Se puede encontrar una excelente selección de las cartas, historias cortas y poemas de Melville en *The Norton Anthology of American Literature*, vol. 1 (4.^a ed., 1979), pp. 2032-2048. La edición clásica de las obras de Melville es la Northwestern-Newberry Edition (1968-), editada por Harrison Hayford, Hershel Parker y G. Thomas Tansolle. Sobre el

contexto social, véase *The Times of Melville and Whitman*, de Van Wyck Brooks (1947).

La desintegración de la Unión Soviética nos induce a reflexionar de nuevo sobre las posibilidades de los creadores en una sociedad opresiva. Los grandes escritores rusos cuyas obras se han convertido en clásicos de la literatura occidental gracias a las traducciones —Tolstoi, Turgeniev, Chejov y otros— eran producto de una sociedad gobernada por la autocracia zarista. La literatura sobre Dostoievski rivaliza con la que existe sobre Shakespeare o Goethe y su biografía, bien estudiada, nos permite adentrarnos en un escritor de fértil imaginación que reacciona en esa sociedad... rebelándose, aceptando, engañando y escapándose hacia la religión ortodoxa. De entre las numerosas biografías se puede comenzar con las de Avrahm Yarmolinski, *Dostoyevsky: His Life and Art* (2.^a ed., 1957); *Dostoyevsky: Works and Days* (1971); y Ernest J. Simmons, *Feodor Dostoevsky* (1969); Anna G. Dostoevsky, *Dostoyevsky: Reminiscences* (1975). Véase también *Fyodor Dostoyevsky*, de Geir Kjetsaa (1989; traducida del noruego). Algunos ensayos interpretativos: Nikolai Berdiaiev, *Dostoyevsky* (1957); André Gide, *Dostoevsky* (1949, con una introducción de Arnold Bennett); Thomas Mann, *Essays of Three Decades* (1947); W. Somerset Maugham, *Ten Novels and Their Authors* (1954); Ernest Simmons, *Dostoevski: The Making of a Novelist* (1940); Stefan Zweig, *Three Masters: Balzac, Dickens, Dostoevsky* (1930). La edición clásica en inglés es *The Novels of Fyodor Dostoevsky* (12 vols., 1912-1959) traducidos por Constance Garnett, cuyas traducciones se han utilizado frecuentemente en las reediciones de diferentes novelas, por ejemplo en las ediciones de poco precio de la Modern Library y de Bantam. Thomas Mann ha realizado una introducción, «*Dostoevsky in Moderation*», a *The Short Novels of Dostoevsky* (1945), donde afirma: «¡Cuidado!, escribirás un libro sobre él”. Yo tuve cuidado». En Vintage Classics (1991) se puede conseguir una nueva traducción inglesa, por todos elogiada, de *Los hermanos Karamazov* (con útiles notas), realizada por Richard Pevear y Larissa Volkhonsky. [Existen numerosas traducciones castellanas de las obras de Dostoievsky; destacamos: *Crimen y castigo*, trad. de R. Cansinos Assens, Planeta, Barcelona, 1990⁵; *Los hermanos Karamázov*, trad. de Augusto Vidal, Planeta, Barcelona, 1988; *Humillados y ofendidos*, trad. de R. Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1989; *Memorias del subsuelo*, trad. de R. Cansinos Assens, Barral, Barcelona, 1978, etc.] Continúan publicándose nuevos hallazgos y nuevas ediciones de los libros de anotaciones de Dostoievski para las diferentes novelas, editados por Edward Wasiolek y otros. Para una perspectiva más amplia: James H. Billington, *The Icon and the Axe* (1966); Richard Pipes, *Russia under the Old Regime* (1974); el diario de un Tocqueville ruso, marqués de Custine, *Empire of the Czar* (1989); D. S. Mirsky, *A History of Russian Literature... to 1900* (1958); Henry Gifford, *The Novel in Russia* (1964); Marc Slonim, *An Outline of Russian Literature* (1959); *The Portable Twentieth-Century Russian Reader* (Clarence Brown, ed., 1985), Penguin paperback.

Para la vida de Kafka se puede comenzar con *The Nightmare of Reason: A Life of Franz Kafka*, de Ernst Pawel (1985) y *Kafka: A Study*, de Anthony Thorlby (1972). Max Brod aporta en *Franz Kafka* (2.^a ed., 1960) la visión de un amigo. Véase también Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: Pictures of a Life* (1984); *Kafka's Letters to Felice* (E. Heller y J. Born, eds., 1972), *Letters to Ottla and the Family* (H. Binder y K. Wagenbach, eds., *Los Diarios de Kafka* (1910-1923), editados por Max Brod, pueden encontrarse en Penguin Books (1972); las novelas y relatos de Kafka pueden obtenerse por separado en diferentes ediciones. [En castellano: *La metamorfosis*, trad. de Jorge Luis Borges, Edhasa, Barcelona, 1987; *El proceso*, trad. de Feliu Formosa, Lumen, Barcelona, 1987⁴; *El castillo*, trad. de D. J. Vogelmann, Alianza, Madrid, 1989, entre otras.] Las mejores colecciones son *The Basic Kafka* (Erich Heller, ed., Pocket Books, 1979); *The Complete Stories and Parables* (Nahum N. Glatzer, ed., Quality Paperback, 1981). No se ha realizado todavía una edición completa en inglés de todas las obras de Kafka, pero véase *The Penguin Complete Novels of Franz Kafka* (1983). De especial interés: *Franz Kafka, Amerika* (1946; prólogo de Klaus Mann y epílogo de Max Brod). La literatura crítica es cada vez más abundante. Véase, por ejemplo: J. P. Stern, ed., *The World of Franz Kafka* (1980); Frederick R. Karl, *Franz Kafka, Representative Man* (1991), con numerosos detalles que vinculan al escritor con su época.

A la vista de los escritos de Proust, solamente un autor osado arriesgaría la comparación escribiendo su biografía. George D. Painter lo ha realizado de forma positiva con su *Marcel Proust: A Biography* (2 vols., 1978, 1989). Biografías más breves: Ronald Hayman, *Proust* (1990); André Maurois, *The Quest for Proust* (1950), *The World of Marcel Proust* (1974). Véase también *Selected Letters of Marcel Proust, 1880-1903* (Philip Kobb, ed., 1983); Harold Pinter, *The Proust Screenplay* (1978). La traducción que se ha impuesto de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) es el elegante trabajo de C. K. Scott-Moncrieff, *Remembrance of Things Past* (1922-1931), revisado en 1981. [En castellano tenemos la traducción ya clásica de Pedro Salinas, editada en Alianza y Aguilar.] Respecto a la relación de las neurosis de Proust con su arte, véase George Pickering, *Creative Malady* (1974).

Dado que una gran parte de la obra de Joyce es autobiográfica, el biógrafo debe competir con el tema objeto de su estudio. Esa tarea se ha realizado de manera extraordinaria en *James Joyce*, de Richard Ellmann (1959, ed. rev., 1982). No se puede dejar de consultar la absorbente historia de amor escrita por Brenda Maddox, *Nora: A Biography of Nora Joyce* (1988). He aquí algunos estudios más cortos sobre diversos aspectos de la vida de Joyce: Ezra Loomis Pound, *Pound/Joyce* (1968), cartas de Ezra Pound a James Joyce con los ensayos de Pound sobre Joyce; Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years* (1958, con notas de Richard Ellmann y prólogo de T. S. Eliot); Herbert S. Gorman, *James Joyce: His First Forty Years* (1974); Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (1960), un vivido relato por alguien que estaba presente, incluyendo el retrato de Joyce realizado

por el autor; Richard Ellmann, *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce and Beckett* (1986). La mejor introducción a sus obras es la de Harry Levin, *James Joyce, a Critical Introduction* (ed. rev., 1980) y, asimismo, *The Portable James Joyce*, que incluye toda la producción poética, Penguin Books (1976), *Dubliners*, *Portrait of the Artist as a Young Man*, y *Ulysses* (con la decisión del juez John M. Woolsey), están editados en la Modern Library. Un «texto corregido» del Ulises (1986) puede encontrarse en una edición barata de Vintage. [La obra de Joyce ha merecido excelentes traducciones al castellano: así, la del *Retrato del artista adolescente* a cargo de Dámaso Alonso (Seix Barral, Barcelona, 1984); la del *Ulises* a cargo de José María Valverde (Bruguera-Lumen, Barcelona, 1976, 2 vols.), y la de *Dublinenses* a cargo de Guillermo Cabrera Infante (Seix Barral, Barcelona). Está a punto de aparecer la primera traducción completa de *Finnegans Wake* en Lumen, Barcelona.] *Finnegans Wake* es un Penguin Book. Para obtener alguna información sobre la forma de escribir de Joyce: *Finnegans Wake*, facsímil de los cuadernos de notas de Búffalo (Danis Rose, ed., 1978). Algunas obras que pueden ayudar a la lectura de Joyce: Matthew Hogart, *James Joyce, A Student's Guide* (1978); Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (1932); Joseph Campbell y Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (1961); Anthony Burgess, ed., *A Shorter Finnegans Wake* (1968). Un muestra de los estudios críticos, Thomas E. Connolly, ed., *Joyce's Portrait: Criticisms and Critiques* (1962); C. George Sandulescu y Clive Hart, *Assessing the 1984 Ulysses* (1986), publicación de la Princess Grace Irish Library en Monaco.

Para Virginia Woolf, una biografía con profusión de detalles es la de su sobrino Quentin Bell, *Virginia Woolf* (2 vols., 1972). Más breve es la biografía de P. Rose, *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf* (1978). Véase también *Virginia Woolf: The Impact of Sexual Abuse on Her Life and Work* de Louise De Salvo (1989); *Downhill All the Way: An Autobiography of the Years 1919 to 1939* de Leonard Woolf (1975), y su edición de los escritos de Virginia Woolf sobre su propia vida, *A Writer's Diary* (1973); extractos de su diario, *Virginia Woolf: Moments of Being* (1976), escritos autobiográficos inéditos, editados por Jeanne Schulkind. Una excelente selección es *The Virginia Woolf Reader* (1984), editada por Mitchell A. Leaska; *Virginia Woolf: Selections from her Essays* (1966). Las diferentes obras de Virginia Woolf se pueden encontrar en Harcourt Brace Harvest paperbacks o en Penguin Books. [En castellano, las obras de Virginia Woolf han sido publicadas, especialmente por Lumen.] Para el contexto general, véase la brillante obra de Ellen Moers, *Literary Women: The Great Writers* (1977), Anchor paperback; *Women Artists*, de Karen Peterson y J. J. Wilson (1976); *I Too Am Here... Letters of Jane Welsh Carlyle*, de Alan y Mary Simpson, eds. (1976), un vivido retrato de otra escritora de talento en lucha por ser ella misma.

En cuanto a Picasso, es conveniente comenzar con la incomparable obra de John Richardson (en colaboración con Marilyn McCully), *A Life of Picasso* (1991), vol. 1,

1881-1906, con abundantes ilustraciones. Otras biografías más breves: Alfred H. Barr, ed., *Picasso: Fifty Years of His Art* (1946, 1980); Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work* (3.^a ed., 1981); Pierre Daix, *Picasso* (1965). La vida de Picasso ha sido centro de trabajos de adoradores, críticos, artistas competidores y antiguas amantes: Ingo F. Walther, *Pablo Picasso: 1881-1973, Genius of the Century* (1986); William Boeck y Jaime Sabartés, *Picasso* (1955), con ilustraciones; Frangoise Gilot y Carlton Lake, *Life with Picasso* (1989); Fernande Olivier, *Picasso and his Friends* (1933, 1964); la obra de la incisiva Arianna Stassinopoulos Huffington, *Picasso: Creator and Destróyer* (1988); M. McCully, ed., *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences* (1981). He aquí algunos trabajos brillantes: *Gertrude Stein on Picasso* (Edward Burns, ed., 1984) o Gertrude Stein, *Picasso* (1933, 1938, 1984), Dover paperback; André Malraux, *Picasso's Mask* (1976). Una información más general: *Gertrude Stein, The Autobiography of Alice B. Toklas* (1980), *Selected Writings of Gertrude Stein* (1946), editados por Cari Van Vechten; *Theories of Modern Art*, de Herschel B. Chipp (1968); *The Rise of Cubism*, de Daniel H. Kahnweiler (1949); *The Cubist Painters*, de Guillaume Apollinaire (1913, 1970).

Una historia anecdótica de los primeros momentos del cine es *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture*, de Terry Ramsaye (1926, 1964), que se puede actualizar y corregir con *A History of Narrative Film*, de David Cook (2.^a ed., 1990). Un perspicaz relato de los inicios del cine es *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies*, de Arthur Knight (1957), New American Library paperback. Sobre la tecnología: Robert Conot, *A Streak of Luck* (1979), biografía de Thomas Edison. Un brillante estudio de cómo el cine afecta a la audiencia es *The Hollywood Eye: What Makes Movies Work*, de John Boorstin (1990), con numerosas ilustraciones. D. W. Griffith: *An American Life*, de Richard Schickel (1983) es una amena biografía muy completa de Griffith. Obras instructivas de Griffith como ser humano: L. Arvidson (Mrs. D. W. Griffith), *When the Movies were Young* (1925); Harry M. Geduld, ed., *Focus on D. W. Griffith* (1971), con reveladores documentos biográficos; Lillian Gish, *Mr. Griffith, the Movies, and Me* (1969); F. Silva, *Focus on «The Birth of a Nation»* (1971). La vida de Eisenstein está registrada en la fragmentada autobiografía del cineasta, *Immoral Memories* (1983), que ha de completarse con *Sergei M. Eisenstein*, de Marie Seton (1960), Grove paperback y Harcourt Brace Harvest paperback. Véase también *Sergei Eisenstein*, de León Moussinac (1970), con documentos. Los escritos de Eisenstein son interesantes, pero dogmáticos: *Film Sense* (1942) y *Film Form* (1949), editados por Jay Leyda; *Notes of a Film Director* (1958); *Film Essays* (1968). Sobre la teoría cinematográfica: Ernest Lindgren, *The Art of the Film: An Introduction to Film Appreciation* (1948); V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting* (1954), con una introducción de Lewis Jacobs; George Bluestone, *Novels into Film* (1957); Rudolf Arnheim, *Film as Art* (1969); Bela Balazs, *Theory of the Film Character and Growth of a New Art* (1970); Ralph Stephenson y Guy Phelps, *The Cinema as Art* (ed. rev., 1989). Para la

evolución del cine en relación con el teatro, el estudio y el público: A. Nicholas Vardac, *Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith* (1987); Lewis Jacobs, *The Emergence of Film Art* (2.^a ed., 1979); Gilbert Seldes, *The Public Arts* (1956); Russell Lynes, *The Lively Audience, A Social History of the Visual and Performing Arts in America 1890-1950* (1985); Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (1988).

Agradecimientos

En la medida en que este libro es una especie de autobiografía, se ha beneficiado de mis oportunidades de realizar lecturas de placer y mis visitas a galerías de arte y monumentos arquitectónicos de Europa y el Mediterráneo. Debo tales oportunidades, en primer lugar, a las generosas facilidades de una beca Rhodes y de las largas vacaciones del calendario de Oxford. Y, más recientemente, las debo a mis experiencias de impartir clases y conferencias en universidades de Estados Unidos y Europa, Japón e India. Los monumentos y las obras de arte descritos aquí, prácticamente sin excepción, los he visitado y visto más de una vez. Durante los últimos cincuenta años he contado con la inspiración y el compañerismo de mi esposa (y editora) Ruth F. Boorstin, quien ha compartido conmigo las visitas y las observaciones. Y mis reflexiones sobre literatura, en un principio estimuladas por el tutor de mi *college*, F. O. Matthiessen, durante estos años se han beneficiado de su guía, estímulo y aliento. Dado que este libro no pretende ser una mera exposición sino una invitación, espero que pueda conducir a los lectores a las fuentes, las obras de los creadores, un viaje que siempre se enriquecerá al lado del compañero adecuado.

Este libro habría sido imposible sin las incomparables colecciones de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, en Washington, D. C.

Es para mí un placer dar las gracias a los amigos y colegas que me han hecho sugerencias o han leído partes del manuscrito. Me han evitado errores de hecho, pero a menudo no han compartido mis interpretaciones o mis elecciones. Entre ellos se cuentan el doctor James S. Ackerman, catedrático emérito en bellas artes de la Universidad de Harvard; señor Yoshinobu Ashishara, arquitecto, de Tokio; doctor Jacques Barzun, catedrático emérito de la Universidad de Columbia; doctor Kenneth Brecher, catedrático de astronomía y física de la Universidad de Boston; doctor Alan Fern, director de la National Portrait Gallery, de la Smithsonian Institution, en Washington, D. C.; doctor Gerald Holton, *Mallinkrodt professor* de física y catedrático de historia de la ciencia de la Universidad de Harvard; señor Eugene Istomin, concertista de piano, de Washington, D. C.; señora Marta Istomin, exdirectora artística del Centro Kennedy, en Washington, D. C.; señor David Jackson, arquitecto, de Sidney; doctor Joseph Kerman, catedrático de música de la Universidad de California, en Berkeley; doctor Bernard Knox, director emérito del Center for Hellenic Studies, Washington, D. C.; doctor Angeliki Laiou, catedrático de historia bizantina de la Universidad de Harvard; el director de la Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, D. C.; doctor R. W. B. Lewis, catedrático emérito de estudios norteamericanos e inglés de la Universidad de Yale; doctor Kenneth Lynn, catedrático emérito Arthur O. Lovejoy de la Universidad Johns Hopkins; doctor William H. McNeill, *distinguished service professor* emérito de historia de la cátedra Robert A. Millikan, Universidad de Chicago; doctor Henry A.

Millón, decano del Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery, Washington, D. C.; doctor F. W. Mote, catedrático emérito de estudios de Asia del Este, Universidad de Princeton; doctor Jaroslav Pelikan, *Sterling professor* de Historia, Universidad de Yale; doctor Phillips Talbot, presidente emérito de The Asia Society, Nueva York, N. Y.; doctor Paul Walker, Chicago, Illinois; señor George M. White, el arquitecto del Capitolio, Washington, D. C.; doctor Esmond Wright, exdirector del Instituto de Estudios de los Estados Unidos y catedrático emérito de historia de Norteamérica de la Universidad de Londres; y a mis hijos, Paul Boorstin, Jonathan Boorstin y David Boorstin.

Mi amiga Genevieve Gremillion me ha ayudado en cada uno de los estadios en la preparación del manuscrito. De nuevo su entrega al proyecto, su paciencia y su buen humor han aligerado la labor de preparar y revisar estas numerosas páginas. La señora Mae Barnes me ha proporcionado una valiosa y diligente ayuda en las fases finales. La señora Sono Rosenberg ha volcado sus excepcionales conocimientos y experiencia en la edición de la obra.

Robert D. Loomis, vicepresidente y editor ejecutivo de la Random House, me ha mostrado una vez más cuánto puede un editor guiar y animar a un autor. Lo más importante ha sido su intuición de lo que el libro debería (y no debería) ser. Por su estricto trabajo de edición de lo que he incluido y su rigurosa insistencia en lo que debería omitir, me ha ayudado a orientar y centrar el libro.

Ruth F. Boorstin, mi esposa, ha sido como siempre mi editora más importante y también la más perspicaz. Su sentido poético para las palabras y su impaciencia respecto a las vaguedades y a los clichés han hecho el libro más breve, más claro y más leíble de lo que de otra manera hubiera sido. Dedicarle este libro es, de nuevo, un exceso de modestia, sólo una de las virtudes literarias que ha tratado de enseñarme.

Notas

[1] [Superior and alone, Confucius stood / who thought that usefull science, —to be good.]. <<

[2] [Be Homer's works your study and delight; / Read them by day, and meditate by night.]. <<

[3] [Then felt I like some watcher of the skies / When a new planet swims into his ken; / Or like stout Cortez when with eagle eyes / He stared at the Pacific —and all his men / Looked at each other with a'wild surmise— / Silent, upon a peak in Darien.]. <<

[*] El texto, en la versión castellana en prosa de Luis Segalá (Austral, Madrid, 1968), dice: «Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Orco muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves —cumplíase la voluntad de Júpiter— desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquiles». (*N. del e.*).

<<

[*] Las citas de la Biblia proceden de la edición de Nacar-Colunga, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970. *(N. del e.)*. <<

[*] La traducción castellana de los fragmentos de las *Confesiones* procede de la edición de Espasa Calpe, Madrid, s. a. (*N. del e.*). <<

[*] La traducción castellana de los pasajes de *La ciudad de Dios* procede de la edición de Porrúa, México, 1992. (N. del e.). <<

[*] Los pasajes coránicos proceden de la traducción de Juan Vernet para la edición de Planeta, Barcelona, 1991. (*N. Del e.*). <<

[4] [Lend me the stone strength of the past / and I will lend you / The wings of the future, for I have them.]. <<

[5] [... you may well give / To the men new vigour, who make Stones to live / Through you, the Danes (*their short Dominion Lost*) / A longer conquest that the Saxon boast / Stone-Heng, once though a Temple, you have found / A Throne, where Kings, our Earthly Gods, werecrown'd...]. <<

[*] Plutarco, Vidas paralelas, Edaf, Madrid. (N. del e.). <<

[*] Vitrubio, *Los diez libros de arquitectura*, Iberia, Barcelona, 1991, traducción castellana de Agustín Blázquez; los pasajes de Vitrubio de las páginas siguientes siguen esta edición. (N. del e.). <<

[*] Traducción castellana de la edición de Clásicos Edaf, Madrid. *(N. del e.)*. <<

[*] En castellano, la versión clásica de la *Divina comedia* es la de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1973, 1976 y 1977, que es la que ofrecemos en estas páginas. (N. del e.). <<

[*] La traducción castellana de los pasajes del *Decamerón* procede de la versión de J. Ribera, Clásicos Petronio, 1969. (N. del e.). <<

[*] Las primeras traducciones del *Decamerón* a lenguas hispánicas datan de c. 1429: la catalana, debida a un monje anónimo de Sant Cugat del Valles, y la castellana, de la misma época, que contenía 50 cuentos, dio paso a la edición, publicada en Sevilla, de *Las cien novelas de Juan Boccaccio* (1496). (N. del e.). <<

[*] La traducción castellana de los *Cuentos de Canterbury* es de Pedro Guardia, Bosch, Barcelona, 1978. [And specially, from every shires ende / Of Engelond, to Caunterbury they wende, / The holy blisful mártir for to seke, / That hem hath holpen, whan that they were seke... / Of sondry folk, by aventure y-falle / In felawshipe, and pilgrims were they alie...] (*N. del. e.*). <<

[6] [«Now let us ryde, and herkneþ what I seye / And with that word we ride forth our weye».]. <<

[7] [What that Aprile with his showres soote / The droughte of March hath perced to the roote, / And bathed every veine in swich licour, / Of which vertu engendred is the flowr... / And small fowles maken melodye / That sleepe al the night with open ye / So priketh hem Nature in hir corages / Thanne longen folk to goon on pilgrimages...]. <<

[8] [A lecherous thing is wyn, and dronkenesse / Is ful of stryving and of wrecchednesse, / O dronke man, disfigured is thy face, / Sour is thy breeth, foul artow to embrace.]. <<

[9] [The life so short, the craft so long to learn / The attempt so hard, the victory so keen, / The fearful joy, so arduous to earn, / So quick to face —by all these things I mean / Love, for his wonders in this worldly scene / Confound so that when I think of him / I scarcely know whether I sink or swim.]. <<

[¹⁰] [«Myn owene trewe wyf, / Do as thee lust the terme of al thy lyf, / Keep thyn honour, and keep eek myn estaat» / After that day we hadden never debaat.]. <<

[11] [For seint Paul seith, that all that writen is, / To our doctryne it is y-write, y-wis, / Taketh the fruyt, and lat the chaf be stille.]. <<

[12] [«My liege and lady, most of all», says he, / «Women desire to have the sovereignty / And sit in rule and government above / Their husbands, and to have their way in love...»]. <<

[13] [«Choose now, which of two courses you will try: / To have me oíd and ugly till I die / But evermore your true and humble wife, / Never displeasing you in all my life, / Or will you have me rather young and fair / And take your chances on who may repair / Either to your house on account of me / Or to some other place it well may be. / Now make your choice, whichever you prefer.»]. <<

[14] [And so they lived in full joy to the end. / And now to all us women may Christ send / Submissive husbands, full of youth in bed, / And grace to outlive all the men we wed.]. <<

[15] [O sin accursed above all cursedness, / O treacherous murder, O foul wickedness,
/ O gambling lustfulness and gluttony, / Traducer of Christ's name by blasphemy... /
And now, good men, your sins may God forgive / And keep you specially from
avarice! / My holy pardon will avail in this, / For it can heal each one of you that
brings / His pennies, silver brooches, spoons or rings. / Your wives, come offer up
your cloth or wool! / I write your names herein my roll, just so. / Into the bliss of
heaven you shall go!]. <<

[*] La traducción castellana de los pasajes de *Gargantua y Pantagruel* procede de la versión de Álvaro Rocha, Edaf, Madrid, 1972. (N. del e.). <<

[*] En inglés *romance* (aparte de hacer referencia a las lenguas vernáculas surgidas del latín) designa un género literario, que podría definirse como ficción novelesca, tanto en prosa como en verso, y que trata asuntos tomados de la mitología clásica o caballerescas, etc. Se ha mantenido aquí el término inglés porque, hasta hoy, no existe un consenso entre los historiadores de la literatura sobre una denominación en castellano que recoja las peculiaridades del género. (N. del e.) <<

[*] *Master of the Reveis*: persona que se nombraba permanente o temporalmente para organizar fiestas especialmente en la Casa Real o en los Colegios de Abogados. (N. de la t.). <<

[16] [O!, for a Muse of fire, that would ascend / The brightest heaven of invention; / A kingdom for stage, princes to act / And monarchs to behold the swelling scene. /... But pardon, gentles all], / The fiat unraised spirits that hath dar'd / On this unworthy scaffold to bring forth / So great an object: can this cockpit hold / The vasty fields of France?, or may we cram / Within this wooden O the very casques / That did affright the air at Agincourt?]. <<

[*] Tiemblaescenarios: del inglés *Shake-scene*, juego de palabras para referirse irónicamente a Shakespeare. (N. de la t.) <<

[17] [Call it not love, for Love to heaven is fled, / Since sweating Lust on earth
usurp'd his name; / Under whose simple semblance he hath fed / Upon fresh beauty,
blotting it with blame; / Which the hot tyrant stains and soon bereaves, / As
caterpillars do the tender leaves. / Love comforteth like sunshine after rain, / But
Lust's effect is tempest after sun; / Love's gentle spring doth always fresh remain, /
Lust's winter comes ere summer half be done. / Love surfeits not, Lust like a glutton
dies; Love is all truth, Lust full of forged lies. <<

[*] Traducción castellana de José M.^a Valverde, Planeta, Barcelona, 1986. [O!, that this too solid flesh would melt, / Thaw and resolve itself into a dew; / Or that the Everlasting had not fix'd / His canon 'gainst self-slaughter! O God! O God! / How weary, stale, fíat, and unprofitable / Seem to me all the uses of this world. / Fie on it! O fie! `tis an unweeded garden / That grows to seed; things rank and gross in nature / Possess it merely...] (*N. del e.*). <<

[*] Traducción castellana de Luis Astrana Marín, Espasa-Calpe, Madrid, 1924. [This royal throne of kings, this scepter 'd isle, / This earth of majesty, this seat of Mars, / This other Edén, demi-paradise, / This fortress built by Nature for herself / Against infection and the hand of war, / This happy breed of men, this little world, / This precious stone set in the silver sea, / Which serves it in the office of a wall, / Or as a moat defensive to a house, / Against the envy of less happier lands, / This blessed plot, this earth, this realm, this England...] (*N. del e.*). <<

[18] [Though need make many poets, and some such / As art and nature have not bettered much; / Yet ours, for want, hath not so loved the stage, / As he daré serve th' ill customs of the age... / One such, today, as others plays should be; / Where neither chorus wafts you o'er the seas, / Ñor creaking throne comes down the boys to please... / But deeds and language such as men do use, / And persons such as Comedy would choose, / When she would show an image of the times, / And sport with human follies, not with crimes...]. <<

[*] *Bardolatry* del inglés *the Bard* o *the Bard of Avon* (el Cisne del Avon) apodo de Shakespeare (posible traducción: *cisnelatría*). (N. de la t.) <<

[19] [Henee, Loathéd Melancholy, / Of Cerberus and blackest Midnight born, / In Stygian cave forlorn / Mongst horrid shapes, and shrieks, and sights unholy / Find out some uncouth cell / Where brooding darkness spreads his jealous wings / And the light raven sings.]. <<

[²⁰] [Henee, vain deluding Joys / The brood of Folly without father bred / How little
you bested / Or fill the fixed mind with all your toys.]. <<

[*] *Paraíso perdido*, traducción castellana de Esteban Pujáis, Cátedra, Madrid, 1986.
[... God doth not need / Either man's work or his own gifts; who best / Bear his mild yoke, they serve him best. / His state is kingly; thousands at his bidding speed, / And post o'er land and ocean without rest; / They also serve who only stand and wait.] (*N. del e.*). <<

[21] [Not less but more heroic than the wrath / Of stern Achilles on his foe pursued / Thrice fugitive about Troy wall; or rage / Of Turnus for Lavinia disespoused, / Or Neptune's iré or Juno's, that so long / Perplexed the Greek and Cytherea's son.]. <<

[22] [... Hail, horrors, hail / Infernal world, and thou profoundest hell / Receive thy new possessor, one who brings / A mind not to be chang'd by place or time. / The mind is its own place, and in itself / Can make a heav'n of hell, a hell of heav'n.]. <<

[23] Freely they stood who stood, and fell who fell... / What pleasure I, from such obedience / Paid when Will and Reason (Reason also is Choice), / Useless and vain, of freedom both despoiled... / They trespass, authors to themselves in all, / Both what they judge and what they choose; for so / I formed them free, and free they must remain / Till they enthrall themselves... / Self-tempted, self-depraved...]. <<

[24] [The world was all before them, where to choose / Their place of rest, and Providence their guide. / They hand in hand with wandering steps and slow, / Through Edén took their solitary way.). <<

[*] *Sansón Agonista*, traducción de A. Saravia Santander, Bosch, Barcelona, 1977 (versos 1168 y siguientes). [All these indignities, for such they are / From thine, these evils I deserve and more, / Acknowledge them from God inflicted on me / Justly, yet despair not of his final pardon / Whose ear is ever open, and his eye / Gracious to readmit the suppliant; / In confidence whereof I once again / Defy thee to the trial of mortal fight, / By combat to decide whose god is God, / Thine or whom I with Israel's sons adore.] (*N. del e.*). <<

[*] Combination Laws: leyes en contra de las asociaciones de trabajadores o maestros anuladas en 1824. (N. de la t.) <<

[*] Strand (ribera, playa): calle de Londres; originalmente llamada así por extenderse a orillas del Támesis entre Londres y Westminster. (N. de la t.). <<

[*] La traducción castellana de los *Ensayos* procede de la versión de Dolores Picazo y Almudena Montojo, Cátedra, Madrid, 1992. (N. del e.). <<

[*] *Confesiones*, traducción castellana de Lorenzo Oliveras, Planeta, Barcelona, 1993.
(N. del e.) <<

[*] Traducción castellana de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1992. *(N. del e.)*. <<

[*] Cuerpo de infantería encargado de hacer los honores al rey en los actos oficiales.
(N. de1 t.) <<

[*] En la cita original inglesa se hace un juego de palabras entre *short-hand* («taquigrafía» y «mano corta») y *long head* («gran cabeza o buena memoria»). (N. del t.). <<

[25] [Charlotte, having seen his body / Borne before her on a shutter, / Like a well-conducted person / Went on cutting bread and butter.]. <<

[*] *Werther*, Salvat, Barcelona, 1982. (N. del e.). <<

[26] [Was this the face that launched a thousand ships, / And burnt the topless towers of Ilium? / Sweet Helen, make me immortal with a kiss. / Her lips suck forth my soul; see, where it flies!). <<

[27] [There was a Boy: ye knew him well, ye cliffs / And islands of Winander! —
Many a time / At evening, when the earliest stars began / To move along the edges of
the hills, / Rising or setting, would he stand alone / Beneath the trees or by the
glimmering lake...). <<

[28] [Bliss was it in that dawn to be alive / But to be young was very heaven.]. <<

[29] [Domestic carnage, now filled the whole yhear / With feast-days, oíd men from the chimney-nook, / The maiden from the bosom of her love, / The mother from the eradle of her babe, / The warrior from the field —all perished, all— / Friends, enemies, of all parties, ages, ranks, / Head after head, and never heads enough / For those that bade them fall. <<

[³⁰] [For I have learned / To look on nature, not as in the hour / Of thoughtless youth;
but hearing oftentimes / The still sad music of humanity, / Not harsh ñor grating,
though of ampie power / To chasten and subdue.]. <<

[³¹] [«God save thee, ancient Mariner! / From fiends, that plague thee thus! / Why look'st thou so?» —«With my cross-bow / I shot the Albatross!»]. <<

[32] [When from our better selves we have too long / Been parted by the hurrying world, and droop, / Sick of its pleasures tired, / How gracious, how benign is Solitude. J. <<

[³³] [Just for a handful of silver he left us, / Just for a riband to stick in his coat—... / Shakespeare was of us, Milton was for us, / Burns, Shelley, were with us —they watch from their graves! / He alone breaks from the van and the freemen— / He alone sinks to the rear and the slaves.]. <<

[³⁴] [Our birth is but a sleep and a forgetting: / The Soul that rises with us, our life's
Star, / Hath had elsewhere its setting, / And cometh from afar: / Not in entire
forgetfulness, / And not in utter nakedness, / But trailing clouds of glory do we come
/ From God who is our home: / Heaven lies about us in our infancy! / Shades of the
prison-house begin to close / Upon the growing Boy...]. <<

[35] [The world is too much with us; late and soon, / Getting and spending, we lay waste our powers; / Little we see in Nature that is ours.]. <<

[36] [Day after day, day after day, / We stuck, ñor breath ñor motion; / As idle as a painted ship / Upon a painted ocean. // Water, water, everywhere, / And all the boards did shrink; / Water, water, everywhere, / Ñor an drop to drink.]. <<

[37] [In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree; / Where Alph, the sacred river, ran / Through caverns measureless to man / Down to a sunless sea./... / And all should cry Beware! Beware! / His flashing eyes, his floating hair! / Weave a circle round him thrice, / And close your eyes with holy dread, / For he on honey-dew hath fed, / And drunk the milk of Paradise.). <<

[*] *Hojas de hierba*, traducción castellana de Jorge Luis Borges, Lumen, Barcelona, 1981. [I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you. // I loafe and invite my soul, / I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.] (*N. del e.*).

<<

[38] [On women fit for conception I start bigger and nimbler babies, / I do not press my fingers across my mouth, / I keep as delicate around the bowels as around the head and heart, / Copulation is no more rank to me than death is. <<

[39] [Hurrah for positive science! Long live exact demonstraron! / Fetch stonecrop mixt with cedar and branches of lilac, / This is the lexicographer, this the chemist, this made a grammar of the oíd cartouches, / These mariners put the ship through dangerous unknown seas, / This is the geologist, this works with the scalpel, and this is a mathematician.]. <<

[40] [Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son, / Turbulent, fleshy, sensual,
eating, drinking and breeding, / No sentimentalist, no stander above men and women
or apart from them, / No more modest than immodest.]. <<

[41] [The spotted hawk swoops by and accuses me, he complains of my gab and my litering. / I too am not a bit tamed, I too am untranslatable, / I sound my barbaric yawp over the roofs of the world.]. <<

[42] [Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or am touch'd from, / The scent of these arm-pits aroma finer than prayer, / This head more than churches, bibles, and all the creeds.]. <<

[43] [From my own voice resonant, singing the phallus, / Singing the song of procrearon, / Singing the need of superb children and therein superb grown people, / Singing the muscular urge and the blending, / Singing the bedfellow's song (O resistless yearning! / O for you whoever you are your correlative body! O it, more than all else you delighting! <<

[44] [Come lovely and soothing death, / Undulate round the world, serenely arriving,
arriving, / In the day, in the night, to all, to each, / Sooner or later, delicate death.]. <<

[45] [O Captain! My Captain!, our fearful trip is done, / The ship has weathered every rack, the prize we sought is won, / The port is near, the bells I hear, the people all exulting.]. <<

[46] [We are the hollow men / We are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with straw. Alas! / Our dried voices, when / We whisper together / Are quiet and meaningless / As wind on dry grass / Or rats' feet over broken glass / In our dry cellar... // This is the way the world ends / This is the way the world ends / This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper.]. <<

[47] [There died a myriad, / And of the best, among them, / For an oíd bitch gone in the teeth, / For a botched civilization...]. <<

[48] [And then went down to the ship, / Set keel to breakers, forth on the godly sea,
and / We set up mast and sail on that swart ship, / Bore sheep aboard her, and our
bodies also / Heavy with weeping, and winds from sternward / Bore us out onward
with bellyng canvas, / Circe's this craft, the trim-coifed goddess / Then sat we
amidships, windjamming the tiller, / Thus with stretched sail, we went over sea till
day's end.]. <<

[49] [Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table; / Let us go, through certain half-deserted streets, / The muttering retreats / Of restless nights in one-night cheap hotels / And sawdust restaurants with oyster shells...]. <<

[50] [«My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me. / Speak to me. Why do you never speak. Speak / What are you thinking of? What thinking? What? / I never know what you are thinking. Think.» // I think we are in rats' alley / Where the dead men lost their bones.]. <<

[51] [These fragments I have shored against my ruins / Why then lie fit you.
Hieronymo's mad againe. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih.].

<<

[52] [What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish?
Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken
images, where the sun beats, / And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
/ And the dry stone no sound of water.]. <<

[53] [We can usually avoid accidents, / We are insured against fire, / Against larceny and illness, / Against defective plumbing, / But not against the act of God... / And what is being done to us? / And what are we, and what are we doing? / To each and all of these questions / There is no conceivable answer. / We have suffered far more than a personal loss / We have lost our way in the dark.]. <<

[*] *Moby Dick*, traducción castellana de José María Valverde, Planeta, Barcelona, 1992. (N. del e.). <<

[*] *Los hermanos Karamazov*, traducción castellana de José Baeza, Juventud, Barcelona, 1968. (N. del e.). <<

[*] La traducción castellana de los pasajes de las demás obras de Dostoievski es de Rafael Cansinos y procede de la edición de *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1943. (N. del e.) <<

[*] Traducción castellana de la edición de *Obras completas*, Planeta, Barcelona, 1971.
(N. del e.). <<

[*] *Por el camino de Swann*, traducción castellana de Pedro Salinas, Alianza, Madrid, 1969. (N. del e.). <<

[*] El tiempo recobrado, traducción castellana de Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 1969. (N. del e.). <<

[54] [... But I owe a duty to Ireland / I hold her honour in my hand, / This lovely land that always sent / Her writers and artists to banishment / And in a spirit of Irish fun / Betrayed her own leaders, one by one... / O lovely land where the shamrock grows! / (Allow me, ladies, to blow my nose)...]. <<

[*] Retrato del artista adolescente, traducción castellana de Dámaso Alonso, Alianza, Madrid, 1989. (N. del e.). <<

[*] Ulises, traducción castellana de José María Valverde, Lumen, Barcelona, 1989. (N. del e.). <<

[*] Anna Livia Plurabelle (Finnegans fVake), traducción castellana de Francisco García Tortosa, Cátedra, Madrid, 1992. (N. del e.). <<

[*] La señora Dalloway, traducción castellana de Andrés Bosch, Lumen, Barcelona, 1980. (N. del e.). <<

[*] *Al faro*, traducción castellana de Carmen Martín Gaité, Edhasa, Barcelona, 1986.
(N. del e.). <<

[*] Orlando, traducción castellana de Jorge Luis Borges, Edhasa, Barcelona, 1984. (N. del e.). <<

[*] En inglés, Iris in shots; consistía en la aparición gradual de una imagen o escena en medio de un círculo que se ampliaba progresivamente. Se utilizaba para dar más realce a algunas escenas. (N. del e.). <<