



ae

Rafael Argullol  
Maldita perfección

Escritos sobre el sacrificio  
y la celebración de la belleza

Lectulandia

Este nuevo libro de Rafael Argullol, como su subtítulo apunta, es un ensayo en torno «al sacrificio y la celebración de la belleza». Preocupado desde siempre por las relaciones entre el hombre y la indagación artística en cualquiera de sus disciplinas como una vía hacia el conocimiento, nos propone esta vez un viaje a través de veintidós estaciones, en las que nos encontraremos, entre otros personajes y lugares, a Miguel Ángel, Honoré de Balzac, Goethe, Lucrecio, Dante, Thomas Mann, Victor Hugo, Montaigne, Shakespeare, Durero, Picasso, Nietzsche, Rilke, Dostoievski, Mantegna, la Cappella Sansevero, la nave *Soyuz*, la piedra del escultor, lo espectral, las montañas o el silencio. Un libro lleno de ecos convocados con sabiduría por uno de nuestros escritores más brillantes.

Lectulandia

Rafael Argullol

# Maldita perfección

Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza

ePub r1.0

Titivillus 27.07.16

Rafael Argullol, 2013

En la cubierta: *Ala de una carraca* (c. 1512), de Durero

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

---

más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)

---

*Para Frederic Amat y Estela Robles*

## **AUTORRETRATO: «REFLÉJATE A TI MISMO»**

«Conócete a ti mismo»: una vieja máxima cuyo prestigio ha perdurado, intacto, a través de los siglos. Nadie se atrevería a dudar de que ésta es, o debería ser, una de las mayores metas del hombre, si no la mayor, y así lo han recogido los sucesivos pensamientos filosóficos. Incluso cuando modernamente algunos han invertido la fórmula no han dejado, en el fondo, de corroborarla: «Huye de ti mismo» es otra forma de expresar el deseo de conocerse. Nadie, sin embargo, ha defendido que la sabiduría pudiera alcanzarse a través de lo que se insinúa en una frase como «Refléjate a ti mismo». Conocerse y reflejarse parecen soportarse mal mutuamente, con rumbos que marchan en direcciones opuestas, uno hacia el interior y el otro hacia el exterior. ¿Pueden realmente conciliarse ambos impulsos?

La literatura nos da la pauta cuando los escritores hablan de ellos mismos, lo cual, elípticamente o no, sucede con frecuencia. Para ser más estrictos podemos circunscribirnos a la llamada literatura autobiográfica, con su complejo archipiélago de confesiones, memorias, misceláneas y diarios. ¿Qué poder de conocimiento propio albergan? Lo más probable es que pongamos esta pregunta en relación con su grado de espontaneidad, de sinceridad, de veracidad. En definitiva: de autenticidad. La respuesta es difícil porque entraña el problema de si la autenticidad no implica necesariamente la ficción, del mismo modo que el recuerdo está siempre determinado por la fuerza transfiguradora de la imaginación. Nuestra verdad supone, en todos los casos, el mito que hemos forjado acerca de nosotros mismos. Sea como fuere, partiendo de esta premisa, pueden aventurarse ciertas conclusiones acerca de la escritura autobiográfica.

Me atrevería a decir que la mayor dosis de autenticidad la poseen aquellos textos que han llegado a nosotros por obra del azar, de los albaceas o de los eruditos, independientemente de la voluntad de quienes los escribieron. La escritura exige siempre una premeditación —pues de lo contrario no existiría tal escritura—, pero me refiero, en este grupo, a textos que no han sido escritos premeditadamente para ser publicados. Abruptas anotaciones, expresiones de un estado del espíritu que obliga a vomitar sin cálculos ni estrategias «artísticas». Escritura candente desprovista de control formal e ignorante de la posteridad. Otros escritores han exteriorizado su intimidad, sin atender explícitamente a una futura edición pero, al mismo tiempo, obligándose a una construcción estilística que parece prever esta posibilidad.

En este caso la brutal autoconfesión queda mitigada por la voluntad de estilo, si bien esto no anula, desde luego, la autenticidad de tales escritos. Por fin, un tercer grupo integrado en la literatura autobiográfica está compuesto por textos en que lo íntimo del contenido está condicionado por el hecho de que, con toda seguridad, serán sacados a la luz. Nada podemos decir tampoco, de modo general, con respecto a

su nivel de autenticidad, dependiendo evidentemente de cada autor. Como quiera que sea, en estos escritos la confesión, el recuerdo o la anotación están dominados por la representación. Ésta puede ser extremadamente sincera pero, por encima de todo, es representación. Y a menudo destinada a una cierta idea de inmortalidad.

Los grandes monumentos de la literatura autobiográfica, desde las *Confesiones* de San Agustín a los *Diarios* de Thomas Mann encajan en este último grupo. Sin embargo, su grandeza estriba en que casi nunca encajan totalmente. Son, por así decirlo, páginas mixtas en las que la representación para la eternidad se alterna con latigazos descarnados en los que no ha habido intermediario alguno entre el escritor y la hoja de papel. «Refléjate a ti mismo»: cuando nos reflejamos acostumbramos a mezclar lo que somos con lo que quisiéramos ser, y también con lo que quisiéramos que los otros pensaran que somos. Junto a la violenta expulsión de moléculas de nuestra interioridad recurrimos al juego, a la función, a la fantasía, a los distintos componentes de nuestro mito personal. A veces recurrimos a la hipocresía, pero no necesariamente: simplemente nos reflejamos según nuestros momentos, con sus confianzas e inseguridades, con la cara descubierta y con la máscara. Por eso reflejarse no es exactamente conocerse pero sí, en cambio, significa una fuente de conocimiento.

La literatura autobiográfica acostumbra a atraernos poderosamente e incluso con frecuencia estamos tentados a considerar toda literatura como autobiográfica. Es habitual preguntarle a un novelista con qué personaje de su novela se identifica, mientras a los poetas ya suponemos innecesario hacerles tal pregunta. Por el contrario, que yo sepa, nadie ha hablado de «pintura autobiográfica» y son sorprendentemente escasos los estudios que se han dedicado al autorretrato. Y, sin embargo, parece difícil encontrar una manera más fiel de reflejarse a uno mismo que pintar el propio retrato.

Hay un motivo de peso para explicar esta circunstancia. En relación con la literatura, la pintura carga con una objeción no enteramente desmentida ni siquiera en la época moderna: la pintura es esencialmente representación. Es cierto que han quedado superados los antiguos prejuicios, de raíz platónica, acerca de su carácter mimético y falseador de la realidad pero, aun así, se halla lejos de ser asumida como territorio de conocimiento. Desde el Renacimiento, y notoriamente desde Leonardo da Vinci, hasta las vanguardias del siglo xx ésta ha sido una batalla con más victorias aparentes que reales. Una consecuencia de esto es que en muchos casos la literatura autobiográfica de los artistas se pone por encima de su pintura autobiográfica. Por poner un ejemplo, creemos saber más de Vincent van Gogh por las cartas a su hermano Theo que por la excepcional serie de autorretratos que pintó en sus últimos años.

No obstante, hay un segundo motivo que atañe a la constitución misma de la pintura. La pintura es, por esencia, representación de un momento privilegiado, de un corte en el tiempo que debe captar, instintivamente, todos los elementos de un

mundo. Por el contrario la literatura es exposición en el tiempo y, por breve que sea éste, como sucede en la mayor parte de los poemas, siempre tiene un carácter genético. La literatura nos informa de un devenir, en el cual podemos apreciar la modificación de los estados físicos y espirituales, en tanto que la pintura fija ese devenir en un solo segmento. Como consecuencia de esta diferenciación radical, si nos remitimos a lo autobiográfico comprobaremos que la literatura proporciona un autorretrato en movimiento mientras que la pintura nos ofrece autorretratos detenidos.

Aceptando esta distinción como fundamental hay, no obstante, fuertes similitudes en el «refléjate a ti mismo» que encontramos en una y otra. Tras repasar, con cierta exhaustividad, la galería de autorretratos que puede contemplarse en la pintura europea, las sensaciones que uno obtiene no son muy distintas de las que le produce la literatura autobiográfica. Como la literatura, la pintura nos pone en evidencia un juego de sinceridades y enmascaramientos, de espontaneidades y ritos, en los que se advierte la mezcla indeslindable de indagación descarnada y representación mítica. El pintor, al igual que el escritor, se refleja recurriendo a su verdad y, subsiguientemente, también al mito que lleva adherido esta verdad.

La «verdad mítica» del artista que conlleva el autorretrato se despliega, en mi opinión, a través de cuatro grandes escenarios que, si bien admiten las variaciones estilísticas propias de cada época, se sustentan, cada uno de ellos, en características propias. El primer escenario nos remite a la autoafirmación del pintor, a la mostración de una suerte de *dignitas* a través de la cual el artista reivindica su lugar en el mundo. El segundo escenario, susceptible de ilimitadas variaciones, está dominado por el camuflaje: el artífice se cubre, y al unísono se descubre, por medio de distintas máscaras, o bien encarnando personajes con los que, más o menos elípticamente, se siente identificado. Bajo el camuflaje caben los más diversos papeles, desde la exaltación al martirio. En el tercer escenario el pintor se enfrenta a su propia representación como pintor, manifestando sus ideas acerca de la pintura, del proceso de creación e, incluso, de las características que debe poseer la recepción de su obra. Por fin el último escenario, frecuentemente combinado con los anteriores, nos acerca a la relación del pintor con el tiempo, motivo estelar de los autorretratos en los que se vincula la fugacidad de la vida y la inmortalidad del arte.

Apenas es posible encontrar mayores muestras de autoafirmación en una obra pictórica que las que nos ofrece Albert Dürero en los autorretratos de 1498 y 1500. El primero preanuncia al segundo. En 1498 Dürero se pinta a sí mismo como exponente de una extraordinaria dignidad mundana. Con el torso ligeramente inclinado, su mirada hacia el espectador denota una calculada mezcla de serenidad y seguridad. Sus ropajes nobles están en concordancia con la nobleza del gesto. Al fondo un retazo de paisaje no hace sino confirmar la centralidad y el protagonismo del hombre, sobre todo del artista. El cuadro de 1500 es todavía más rotundo. En él Dürero nos mira de frente y en sus ojos se expresa, explícitamente, la pertenencia a un estado superior del espíritu. Probablemente no hay en la historia de la pintura ninguna obra que quiera



indicar un mayor grado de autodivinización: porque, en efecto, en este autorretrato Durero se halla revestido de la mayestática grandeza de Cristo; no, como es obvio, del Cristo sufriente —en el que se refugiarán, como veremos, otros pintores— sino del Cristo triunfante, vencedor de la gran prueba y salvador de la humanidad. En la pintura de 1500 ya no hay únicamente dignidad humana: se trata, con increíble altivez, de dignidad divina.

En realidad Durero fuerza hasta el extremo el talante del nuevo artista renacentista que en su curso por afirmar la propia identidad creativa pasa de la reivindicación social a la metafísica. De la *dignitas* del artista al artista como *alter deus*, engendrador de mundos a imagen y semejanza del Dios genético. Desde Masaccio ésta es una actitud que se radicaliza progresivamente. Durante el *Quattrocento* los pintores se reflejan cada vez con mayores dosis de individualidad y poder. A principios del siglo XVI la pintura renacentista ha creado las condiciones para que un Miguel Ángel afronte el *Génesis* de la Capilla Sixtina como expresión de la fuerza creadora del artista. A Miguel Ángel y a Rafael sus mismos contemporáneos les llaman «divinos». En 1500 Durero se pinta como tal.

Sin llegar al atrevimiento de Durero los cuadros que recogen la majestad del pintor son frecuentes en el arte europeo hasta la gran crisis de identidad provocada por el Romanticismo. Tras éste las representaciones de este tipo escasean o se presentan tan distorsionadas que apenas tienen rasgos iconográficos comunes con la tradición anterior. En el siglo XIX todavía podemos observar mediocres continuaciones académicas o excelentes excepciones, como algunos de los autorretratos de Ingres; pero en general después de Goya, como en tantos otros aspectos, la pintura europea rompe con su voluntad de *dignitas* y los artistas renuncian a su autorrepresentación mayestática.

Sin embargo, entre ambos momentos, entre el Renacimiento y el Romanticismo, los ejemplos de autoafirmación del artista son innumerables. Tomemos tres, de tres tradiciones distintas pero pertenecientes al gran siglo de madurez de la pintura, el XVII: los autorretratos de Velázquez de 1631, de Rubens de 1639 y de Poussin de 1650. El de Velázquez tiene curiosas similitudes con el pintado por Durero en 1498. La misma orientación del cuerpo, la misma inclinación de las pupilas, el mismo aire sereno y seguro. Velázquez es más austero, como corresponde a su época. El de Rubens nos ofrece un escorzo opuesto mientras su mirada aparece suspendida en la lejanía. Por último el de Poussin, con inscripciones en el lado derecho que también recuerdan las de Durero, nos comunica una mirada llena de vigor y de energía.

Los autorretratos de Velázquez, Rubens y Poussin son de una notable gravedad pero están situados en un momento claramente distinto a los de Durero. No hay en ellos ansias de divinización ni tampoco, como en los retratos de los *quattrocentistas*, un reclamo de individualidad. Corresponden a un estado más avanzado de la confianza del pintor en sus poderes. El artista del Renacimiento luchaba contra la servidumbre anterior y era todavía, en gran medida, un hombre que debía exaltar la

libertad y autonomía de su arte. El artista del siglo XVII parte de las enormes conquistas renacentistas y, a pesar de sus dependencias cortesanas, se halla convencido de la elevada condición de su trabajo. Velázquez y Rubens se pintan a sí mismos como gentilhombres y asimismo tal vez, especialmente el primero, como militares. Poussin, como pintor seguro del rigor de su pintura, pone sus cuadros como fondo, pero su vestimenta en nada se distingue de la de un magistrado. En los tres casos el retrato quiere reflejar una dignidad social y por eso se autorretratan para la sociedad. Esta actitud continuará hasta el clasicismo ilustrado, es decir, hasta que el pintor se desnuda de su ropaje público para introducirnos en la intimidad desordenada del taller.

Pero el pintor no sólo se refleja abiertamente, presentándose en solitario. A menudo se refleja de manera oblicua, sumergiéndose en conjuntos alegóricos y parapetándose en pieles ajenas. El pintor parece preferir el baile de disfraces, sea para honrarse con sus acompañantes sea para mostrarse partícipe del sacrificio. La historia de la pintura es tan abundante en autorretratos directos como indirectos. Estos últimos nos introducen en una sinuosa complejidad psicológica. El artista quiere reflejarse y ocultarse al mismo tiempo, quiere representarse entre otros o a través de otros, quiere conocerse y desconocerse simultáneamente. Aparece el desdoblamiento, y junto con el tema del doble, aparece la transferencia, y vinculado a ella el problema de la empatía.

En el Renacimiento se utilizó con cierta asiduidad el autorretrato indirecto. Masaccio se pintó camuflado en *San Pedro en su trono*, Filippo Lippi en *La coronación de la Virgen*, Durero en *El martirio de los diez mil cristianos*. Uno de los ejemplos más sobresalientes, y también más ambiguos, es el de Sandro Botticelli en *La adoración de los magos* de 1475-1478. En este caso la frontera entre el autorretrato directo y el indirecto es dudosa pues, si bien Botticelli se pinta integrado en la escena de la adoración de los magos, su situación en el extremo derecho del cuadro y su mirada hacia el espectador le colocan en un inevitable distanciamiento con respecto al conjunto. Es más: un atento examen de la pintura nos permite apreciar que la técnica del contraste empleada por Botticelli refuerza esta impresión. Está y no está en la escena. El pintor se ha pintado como mediador entre el motivo representado y el espectador. Guía la representación y, paralelamente, indica con orgullo que él es su creador.

No obstante, en el mismo Renacimiento la muestra más fascinante de camuflaje y, a su vez, de juego de transferencias y desdoblamientos es *La escuela de Atenas* pintada por Rafael entre 1508 y 1511. Dejando de lado la explosión de correspondencias alegóricas entre las distintas artes y las tradiciones filosóficas, nunca nos dejarán de sorprender las hipotéticas identificaciones realizadas por el pintor de Urbino. Platón visto a través del rostro de Leonardo, Heráclito encarnado por Miguel Ángel y sentado en la primera grada adoptando la posición atribuida a la melancolía. Rafael está verdaderamente camuflado. Situado también en el extremo

derecho de la escena, como Botticelli en *la Adoración*, pero a diferencia de éste casi imperceptible, oculto tras Sodoma. Rafael participa de la excepcional grandeza de su representación, aunque su presencia es tenue, poco menos que invisible, como si sólo este sutil rastro fuera suficiente para testificar que ha sido él, en definitiva, el creador de tal grandeza.

El autorretrato indirecto sirve, pues, también, como procedimiento de autoafirmación, de expresión de la propia *dignitas*. Sirve, asimismo, como muestra de sacrificio y, en ciertos casos, directamente de martirio. Los ejemplos en esta dirección son muchos en las diferentes épocas de la pintura. Una pauta de esto la obtenemos si comparamos el autorretrato de 1500 en que Durero se reviste de Cristo Salvador con el cuadro de Samuel Palmer *Retrato del artista como Cristo* realizado hacia 1833. Palmer no nos indica qué momento de la vida de Jesucristo asume pero la mirada que se otorga nos parece llena de indefensión, cubierta por una indefinible tristeza, encaminada al supremo trance de la Pasión. Cincuenta años más tarde Gauguin es más explícito: en *Cristo en el monte de los Olivos* se pinta él mismo en un gesto de desolación, identificándose con la soledad de Cristo inmediatamente antes de la prueba definitiva. Con elocuente frecuencia Cristo sirve a los artistas modernos para desarrollar su propia vertiente sacrificial con respecto al arte y con respecto al mundo.

La visión del sacrificio del artista puede ser todavía más cruel, representándose el martirio espiritual como mutilación física. En 1605, en el cuadro denominado *David sosteniendo la cabeza de Goliath*, Caravaggio se autorretrata como si fuera el decapitado Goliath. El gran tema renacentista de David, que en la escultura ha dado las tres obras maestras sucesivas de Donatello, Verrocchio y Miguel Ángel, adquiere una impronta completamente nueva. Ya no hay identificación posible del artista con el vencedor. Caravaggio, por el contrario, se identifica con el gigante vencido y degollado. La sensación de tormento y derrota del artista adquiere un protagonismo que será reavivado en la pintura moderna: también decapitado se ofrece a sí mismo James Ensor en 1886 en su cuadro *Los cocineros peligrosos*. La perspectiva es, lógicamente, distinta. Aunque la víctima sea en ambos casos la misma, el artista, en el cuadro de Ensor son más reconocibles los sacrificadores y así, con su mordacidad habitual, nos muestra su cabeza cortada y lista para ser servida en una bandeja para el banquete de sus enemigos: la burguesía y la crítica.

Sabemos, por tanto, el sentido del sacrificio en la obra de Ensor y podemos suponer, aunque con muchos menos datos, que el de Caravaggio va unido a su sinuosa personalidad. Pero, el más sobrecogedor exponente del martirio del artista en toda la pintura occidental lo hallamos en esa escena única, irrepetible, en la que el viejo Miguel Ángel se pinta sobre el pellejo desollado de san Bartolomé. Podrían darse argumentos interminables sobre la *terribilita* de *El Juicio Final* pintado en la Capilla Sixtina. El juzgador divino es terrible y terrible son los males de los condenados. Sin embargo, ninguno de ellos supera la expresión de este rostro

desencajado, detalle en el conjunto pero centro oculto del entero fresco. En Miguel Ángel el sacrificio no procede del exterior sino que, más bien, es el autosacrificio completo, radical, del artista que a pesar de su inigualable trayectoria concluye su vida convencido del fracaso del arte ante el enigmático muro que separa al hombre de Dios. Los últimos poemas de Miguel Ángel lo expresan nítidamente, pero su rostro sobre la pelleja de san Bartolomé es todavía más rotundo que cualquiera de esos poemas.

En buena medida los autorretratos reflejan, con gran variedad de matices, la afirmación y el sacrificio de los artistas ante el mundo. Sin embargo, muchos de ellos reflejan asimismo la relación, más o menos interiorizada, del pintor con su pintura y, a veces, globalmente con *la* pintura. La introspección del pintor, el análisis del proceso creativo se presta, desde el Renacimiento, al propio reflejo, sea mediante autorretratos directos sea por medio de presencias aparentemente marginales. Como en todos los autorretratos el pintor es el héroe, si bien, en esta vertiente, mejor se podría hablar del «héroe en acción». El taller, la paleta, el modelo, se convierten ahora en fundamentales. También el juego de espejos lo es.

Jan Vermeer en 1666 es uno de los primeros en abrir el camino hacia la consideración de la pintura como motivo esencial de la pintura. En su *El taller o Alegoría de la pintura* Vermeer trata de representar las condiciones en que se realiza una obra pictórica. Sólo en parte puede considerarse un autorretrato, pues el pintor está de espaldas. Lo importante, en cualquier caso, es la centralidad del artista y su pretensión de recrear la atmósfera en la que se realiza una pintura, muy alejada obviamente a la que dos siglos después pretende transmitirnos Courbet en su cuadro-manifiesto *El taller*.

Diez años antes del cuadro de Vermeer, Velázquez recurre en *Las Meninas* al autorretrato indirecto al representarse en el mismo momento de ejecución de su obra. A diferencia de Vermeer, o mucho más tarde de Courbet, la intención de Velázquez no es alegorizar la pintura sino mostrar un determinado corte temporal en la ejecución de una obra concreta. Parte de la seducción que suscita *Las Meninas* estriba en este hecho: el corte temporal, la detención de un instante en el transcurrir de un proceso, da lugar a una instantánea espacial. El juego de espejos llega a su máxima tensión: ¿quién mira a quién y desde dónde se mira? Velázquez no sólo se autorretrata sino que, por decirlo así, hace que el acto pictórico se autorretrate. La pintura es un momento privilegiado en el tiempo, y *Las Meninas* es el cuadro en que ese momento ha quedado reflejado elevándose la esencia de la pintura a tema pictórico. Éste es también el procedimiento utilizado, en cierta forma, por Goya cuando se incluye él mismo, durante la realización del cuadro, en *La familia del infante Don Luis de Borbón* de 1783.

Mucho más habitual en la pintura moderna es la escena del «héroe en acción», del pintor, en solitario, enfrentándose al lienzo acompañado únicamente del pincel y la paleta. El mismo Goya hace su autorretrato de 1785 en el marco de esta escenografía

desnuda. Algo similar podría decirse con respecto al magnífico *Autorretrato con la paleta* pintado por Cezanne en 1879 o con respecto al cuadro del mismo nombre ejecutado por Picasso en 1906. En todos ellos lo que se resalta es el combate solitario del artista sin otros elementos que su adversario, el lienzo en blanco, y sus armas, la paleta o el pincel. Con la peculiaridad del desnudamiento progresivo de estas tres obras: en el de Goya observamos el lienzo, la paleta y el pincel; en el de Cezanne ha desaparecido el pincel; en el de Picasso sólo queda la paleta.

Un caso excepcional de autorretrato como análisis pictórico es el *Autorretrato* de Johannes Gumpff de 1646. Es un auténtico «autorretrato del autorretrato», es decir, un análisis, ya no de la creación pictórica en general sino del proceso de autorrepresentación. El pintor, de espaldas al espectador, tiene a su derecha la tela sobre la que está pintando su rostro y a su izquierda el espejo que le sirve para reflejarse como propio modelo. La utilización del espejo es, al menos hasta la invención de la fotografía, el método habitual para la realización de los autorretratos. Gumpff, en su cuadro, tiene el propósito de plasmar la técnica del autorretrato. Pero la sutileza de su obra estriba en el momento elegido para expresarse: el artista no está mirando al espejo, como cabría suponer, sino que por el ángulo de su cara espejada podemos deducir que está mirando hacia su retrato pintado en la tela. El efecto sorpresa viene provocado por la inversión de las funciones: el espejo simula ser la tela mientras la tela hace de espejo. La paradoja del desdoblamiento que implica todo autorretrato se hace, en el de Gumpff, absoluta.

El autorretrato, pictórico o literario, es siempre desdoblamiento y en cuanto tal está en directa relación con la conciencia humana del tiempo. El devenir implacable del tiempo y el tiempo que quiere ser fijado, retenido. Por tanto, no es de extrañar que una modalidad decisiva de la autorrepresentación sea el reflejo del curso temporal del artista, el registro de las edades del hombre, la presencia cotidiana de la fugacidad y de la muerte. La iconografía del Barroco relaciona exhaustivamente la caducidad de la vida y la vanidad de las cosas mundanas. Los ejemplos son incontables. La pintura moderna continúa esta tradición, aunque con una tendencia a desacralizarla por completo. El escenario se hace más simple, el jaque de la muerte más directo sin las mediaciones religiosas. Arnold Böcklin pinta en 1872 su *Autorretrato próximo a la muerte* con una clara resonancia barroca pero con una total ausencia de símbolos religiosos. El pintor se muestra en pleno trabajo acechado por la muerte que a su lado parece interpretarle la música de su fin inminente. Quizá mayor crudeza posee todavía el *Autorretrato con un esqueleto* pintado por Louis Corinth en 1896, autorretrato dual en realidad que muestra a la derecha al artista en su plena fortaleza vital y a la izquierda, anticipándose al tiempo, como descarnado resto de la muerte. Ambas figuras se complementan: la muerte es el doble de la vida. Cuando medio siglo después Francis Bacon emplee con asiduidad las radiografías y los rayos x para distorsionar la anatomía de sus figuras no hará sino corroborar esta intimidad.

Para algunos artistas el autorretrato sirve para reflejarse mediante el irreversible

dibujo del tiempo. Courbet se autorretrato obsesivamente a lo largo de casi cuarenta años, mostrando la sucesión de sus estados físicos y espirituales, sin rehuir los más extremos, como el que se deduce del cuadro *El desesperado* realizado por el artista hacia 1845. Pero tal vez la serie más impresionante de autorretratos concebidos como brutal expresión del paso del tiempo sea la pintada por Van Gogh en los últimos años de su vida. Van Gogh, a lo largo de su trayectoria artística, pasa de los paisajes a las figuras, hasta convertir su rostro en el motivo prioritario. Son suficientes tres de estos autorretratos para comprender el talante final del artista: el *Autorretrato* de 1888, el *Autorretrato con la oreja cortada* de 1889 y el *Autorretrato* también de 1889.

El juego se ha restringido a sus reglas más escuetas. Ya no hay mediaciones ni camuflajes. Creo que en este caso apenas quedan distancias entre conocerse y reflejarse. Van Gogh, el «loco» Van Gogh, parece intuirlo perfectamente cuando escribe a su hermano: «Se dice, y yo desde luego lo comparto, que es difícil conocerse a uno mismo, pero tan difícil como eso es pintarse a sí mismo». Conocerse y reflejarse son dos caras de la misma aventura. O, al menos, de la misma ilusión.

## LA ANTORCHA DE LA VIDA

Releyendo *De rerum natura*<sup>[1]</sup> no he podido evitar la tentación de imaginarme, al menos, dos autores muy distintos camuflados bajo un único nombre: Lucrecio. El primero de esos autores, aquél al que se ha prestado mayor atención, era el admirado expositor de la doctrina de Epicuro e indirectamente de la física de Demócrito. A él me remitía el recuerdo de mi lectura como estudiante al que exigían deducir del poema la lección más completa del materialismo filosófico de la Antigüedad. Sin embargo, otras lecturas, ya liberadas del control académico, me condujeron, con el paso de los años, a la percepción de otro Lucrecio en ningún modo reducible a la tarea de ser un divulgador doctrinario. Este segundo Lucrecio, el que ahora me resulta más estimulante, era un poeta rico y contradictorio, apasionadamente volcado en afirmar el valor de la vida mientras, con frecuentes caídas melancólicas, expresaba, sin confesárselo, su fascinación por la muerte. Junto al riguroso defensor de un sistema global surgía, así, un extraordinario concedor de las pasiones humanas.

Mi preferencia actual por esta vertiente de *rerum natura* no debilita, desde luego, la admiración que me sigue produciendo la gigantesca arquitectura del poema. No creo que nadie, con la excepción de Dante en su *Comedia*, haya conseguido una obra semejante. La comparación no es gratuita: tanto Lucrecio como Dante alcanzan a «encerrar» el mundo que han heredado —la Antigüedad uno, la Edad Media el otro— en edificios poéticos grandiosos a los que se accede con la impresión de que nada decisivo ha quedado fuera de ellos. La similitud de propósitos es evidente pero también, como corresponde a las épocas distintas que representan, las diferencias entre ambos son notorias. El universo de Dante es más perfecto, más hierático, un prodigio geométrico en el que se manifiesta el poder absoluto de Dios; el de Lucrecio tiene el turbulento dinamismo de quien quiere navegar con firmeza hacia un horizonte sin dioses.

A pesar de esta dificultad —o, tal vez, gracias a ella— Lucrecio maneja el timón con enorme pericia, hasta el punto de que uno de los aspectos más excitantes de su poema reside en la complejísima red que consigue tejer alrededor de dos principios fundamentales («nada procede de la nada», «nada retorna a la nada»): una red en la que va quedando atrapada la *naturaleza de las cosas* y en la que las dimensiones físicas y morales de la existencia se aúnan para dar pie a una auténtica psicología. Lucrecio desarrolla con obstinada minucia el plan previsto, al que alude numerosas veces a lo largo del poema, hasta llegar a esta explicación exhaustiva de la «verdad» que tan sorprendente aparece ante la mirada moderna. No olvidemos, sin embargo, que esta pretensión lucreciana no hacía sino culminar una larga tradición que se remontaba a los investigadores de la *fisis* que nosotros llamamos presocráticos, con la diferencia, decisiva, de que mientras hemos conservado completo el *De rerum natura*

sólo fragmentariamente han llegado hasta nosotros los *peri hipsous* que le precedieron.

Es sabido que entre las distintas opciones que se le ofrecían Lucrecio se inclina por la de Epicuro y Demócrito, aunque con respecto a este último plantea en ocasiones diferencias sustanciales. Esta elección le hace mostrarse beligerante con las otras herencias filosóficas griegas. Cualquier lector puede leer la obra de Lucrecio desde esta óptica, contrastando su «verdad» con las otras «verdades» presentes en el pensamiento antiguo. Pero la riqueza de *De rerum natura* va más allá de esta constatación cuando reparamos que en Lucrecio el filósofo va indisociablemente unido al poeta. Es, en definitiva, el talante de poeta y la «voluntad de poesía» lo que otorga un tono especialísimo al texto, cargando de tensión el propio cuerpo ideal que expresa. El poeta lucha, por así decirlo, con el filósofo dando vitalidad a la confrontación entre sentimiento y pensamiento. No hay duda de que si hay un escrito en la cultura occidental que pueda ser calificado de «poema filosófico» éste es *De rerum natura*; pero tampoco podemos dudar de que Lucrecio se consideraba a sí mismo, por encima de todo, un poeta. El énfasis con que lo afirma reiteradamente así nos lo hace entender: «Me gozo en coger flores recientes y tejer para mi frente una insigne guirnalda, como jamás las Musas ciñeron a las sienes de nadie. Primero, porque enseño cosas excelsas y me esfuerzo en libertar el ánimo de los apretados nudos de las supersticiones; después, porque sobre tema tan oscuro compongo versos tan luminosos, rociándolos todos con la gracia de las Musas» (Libro i, 930-933).

Antes que nada Lucrecio es el poeta de la naturaleza. Si Shakespeare es inigualable en la descripción de las pasiones humanas aquél compite ventajosamente con las mejores poetizaciones del mundo natural. Incluso cuando leemos los grandes poemas naturalistas y panteístas de los siglos XVIII y XIX la comparación continúa favoreciéndole, a pesar de la considerable altura conseguida por escritores como Klopstock o Wordsworth. En éstos —y, en general, podríamos decir: en los *modernos*— el intento de atravesar la imagen de la naturaleza como epidermis, como *paisaje*, para mitificarla e incluso divinizarla, es siempre un ejercicio que tiene algo de artificioso. La cultura postracionalista se halla demasiado alejada de esa posibilidad como para que, aun aquellos que se muestran críticos con ella, puedan acceder a otra imagen y, sobretodo, expresarla convincentemente.

La naturaleza de Lucrecio, pese al ánimo desmitificador de éste, es todavía, y en todo su esplendor, la naturaleza de los Antiguos. Es todavía la *physis*. Eso significa que para Lucrecio, como para todos sus antecesores griegos, la naturaleza no es una envoltura ni tampoco un conjunto de fenómenos más o menos captables por el hombre, sino auténtica *madre*, matriz y materia del mundo. En ello reposa ontológicamente su materialismo, bien distinto por tanto de los materialismos filosóficos modernos. Esta concepción comporta decisivas implicaciones poéticas. A diferencia de los autores modernos que al tratar de retornar a la idea de la naturaleza matricial incurren, por necesidad, en la mitificación poética, para Lucrecio, apoyado



en sus fuentes intelectuales, esta idea fluye espontáneamente. La naturaleza es, al unísono, matriz y manifestación matérica, origen y fin de todas las cosas.

Y es desde la seguridad de este escenario esencial que puede emanar un universo que absorbe todas las singularidades para constituirse en un *cosmos*, es decir, en un orden. El poeta Lucrecio aprovecha genialmente las posibilidades metafóricas de esta visión del mundo. Sus átomos, su vacío, sus elementos, su búsqueda de la «verdad», en definitiva, se aleja de la frialdad doctrinaria para transfigurarse en construcción poética. Por eso *De rerum natura* no puede ser contemplada nunca como la suma de las teorías de Demócrito y Epicuro, sino como una obra completamente autónoma en la que el pensamiento está de continuo vigorizado por la poesía. De ahí que sus imponentes figuraciones nos sigan impresionando más allá del valor histórico de la doctrina que subyace en ellas.

Sin embargo, el mayor hallazgo artístico de Lucrecio reside en la fuerza con que integra la *naturaleza humana* en el orden global de la existencia. El hombre forma parte de la *physis*, pero de la mano del poeta el *fisiólogo* es, simultáneamente, un *psicólogo*. Por esa razón Lucrecio vacila. Mientras trata del mundo no humano su voz se mantiene en un mismo tono. Esa misma voz se altera, no obstante, con frecuencia, cuando se refiere a los hombres y sus vicisitudes. De atender a sus palabras el poeta se propone, como objetivo fundamental, evitar el temor a la muerte. Este objetivo está tan presente a lo largo de la obra que el lector puede incurrir fácilmente en la tentación de pensar que todo lo demás ha sido escrito para permitir su consecución. El ostracismo de los dioses, la denuncia de los terrores de ultratumba, la domesticación del destino e, incluso, las sucesivas posiciones acerca del placer y el dolor, parecen estar en función de este único fin. Y de hecho hay versos en que Lucrecio lo logra plenamente. Versos como los del deslumbrante pasaje final del tercer libro que todavía hoy tienen el poder de emocionarnos y reconfortarnos.

Pero en general *De rerum natura* no transmite, al menos a los lectores actuales — y, posiblemente, tampoco a los anteriores—, la serenidad que, por ejemplo, transmiten los fragmentos de Epicuro. La seducción de la muerte es demasiado palpable para que el poeta consiga alejar su horror. La muerte actúa siempre como una sombra que envuelve la exaltación de la vida, y en esta circunstancia tendría lógica que el poema empiece invocando a la diosa del Amor y acabe con el protagonismo absoluto de los dioses de la Muerte.

Es difícil encontrar un himno a la belleza y a la vida como el que encabeza la obra, pero también es difícil hallar una descripción tan sombría como la que, recordando la peste de Atenas, la cierra. Si se dice del primero que inspiró la *Primavera* de Botticelli, la segunda nos transporta inevitablemente a los *trunfos de la muerte* medievales.

*De rerum natura* está marcada por la tensión entre Venus y Marte, entre los procesos de creación y de destrucción. Esta comprensión del mundo no es, desde luego, propia de Lucrecio ni de los maestros griegos a que se remite sino que está

muy extendida en diversas tradiciones filosóficas. También Heráclito o Empédocles, a los que el poeta critica, se guían por visiones similares, a modo, casi, de variaciones intelectuales de ese enfrentamiento entre Eros y Eris que yace en el fondo remoto de la cosmogonía helénica. Lo peculiar de Lucrecio es su preocupación por fijar un equilibrio compensatorio entre lo que nace y lo que muere, entre lo que se crea y lo que se destruye: «Unas gentes crecen, otras disminuyen, y en un breve espacio se suceden las generaciones de vivientes y se pasan, como corredores, la antorcha de la vida» (Libro 2, 75-80).

Este equilibrio quiere, en principio, ser una invitación a la serenidad: todo nace para morir pero, paralelamente, todo muere para provocar nuevos nacimientos. Sin embargo, el propio Lucrecio no parece imbuido de la *ataraxia* que predica y su acusación a los hombres por obstinarse contra la muerte revierte, a juzgar por el talante de muchos de sus versos, sobre él mismo. Esta «indignación por haber sido creado mortal» (Libro 3,885) no afecta sólo a la humanidad en general sino asimismo, y muy particularmente, al poeta que trata de combatirla.

En este contexto puede entenderse el claroscuro que rodea a uno de los principales argumentos lucrecianos frente al temor humano: la emancipación de los hombres con respecto a lo divino. En multitud de ocasiones Lucrecio asegura que los dioses no tienen intervención alguna en el origen y en el devenir del mundo: «Al punto la naturaleza se te aparecerá libre, exenta de soberbios tiranos, obrando por sí sola, espontáneamente, sin participación de los dioses» (Libro 2, 1090-1091). Ello no le conduce, como pudiera creerse, al ateísmo, sino a la atribución de un territorio indefinido, más o menos beatífico, donde los dioses viven en la ignorancia del dolor. En apariencia ese territorio está calcado de los *intermundia* en los que reverentemente Epicuro había colocado a sus felices deidades como exponentes de la suprema sabiduría. Pero también en este aspecto Lucrecio es mucho más atormentado que su maestro. Lejos de confirmar, mediante el exilio de los dioses, la liberación de los hombres, son éstos los que aparecen como exilados, huérfanos de cualquier fuerza que amortigüe su debilidad. Aunque veladamente, lo que el autor de *De rerum natura* sugiere es una auténtica *ausencia de lo divino* en la que resonaría, con particular dramatismo, la despedida de los dioses que se habría escuchado en el camino de la Antígona sofóclea hacia la cueva sacrificial.

Casi nada sabemos de la vida de Lucrecio y lo único que conocemos, de ser cierto, es inquietante: «Ha nacido el poeta Tito Lucrecio. Después de haber enloquecido a consecuencia de un filtro amoroso y de haber escrito, en los intervalos de su locura, varios libros revisados por Cicerón, se suicidó al llegar a los cuarenta y cuatro años de edad». Esta anotación corresponde al año 94 a. C. y es recogida en la crónica escrita por san Jerónimo utilizando páginas de Suetonio. Con dificultad encontraríamos una biografía tan breve que se prestara a tantos juegos de la imaginación. Pero no hace falta recurrir a estos juegos cuando las propias palabras del poeta, a lo largo de la obra, nos introducen una personalidad llena de contrastes en

la que la aspiración a la sabiduría se halla envuelta a menudo en una atmósfera melancólica.

El sabio de Epicuro —es decir, de los textos de Epicuro que hemos conservado— es un hombre que aboga siempre por la sencillez vital. Su dicha es la superación u olvido del dolor. El sabio de Lucrecio, que quiere seguir el mismo sendero, está trabado por sus propias percepciones del mundo, quizá porque se trata de un mundo, el de la Roma del primer siglo antes de nuestra era, en el que difícilmente podía recuperarse la placidez del *Jardín* epicúreo. Como quiera que sea —no poseemos datos sobre sus vinculaciones e influencias en la cultura romana— Lucrecio apenas consigue disimular la angustia que le produce la fugacidad de la vida, a pesar de que su erradicación sea la condición necesaria para acceder a la sabiduría. Así, en el inicio del segundo libro, dedicado precisamente a exaltar la felicidad del sabio, incurre en frecuentes exhortaciones sobre el carácter caduco de las cosas: «¡Oh míseras mentes humanas! ¡Oh ciegos corazones! ¡En qué tinieblas de la vida, en cuán grandes peligros se consume este tiempo, tan breve!» (Libro 2,15-16).

El tiempo es el gran adversario al que Lucrecio no logra hacer frente. Quien ha combatido con firmeza las distintas fuerzas que incitaban al terror humano sucumbe ante la más poderosa de todas. Eliminada la intervención coactiva de los dioses, desenmascaradas las leyendas ultramundanas, despreciado el prestigio del destino, surge permanentemente el acecho imbatible del tiempo. Lucrecio va cortando las cabezas de la Hidra, pero una de ellas, imposible de abatir, le va inoculando su veneno. Quizá sea éste el motivo de la gran contradicción que impregna el entero desarrollo de *De rerum natura* y que su autor no puede dejar de traslucir: un libro escrito para la liberación humana que acaba colocando al hombre desnudo ante el poder del tiempo. Sin el ropaje de los dioses, de los mitos, sin la autoengañadora ilusión de las creencias *sagradas* el hombre se convierte en un juguete exclusivo del tiempo, y el tiempo en la máscara invisible de la muerte. En este sentido Lucrecio entraña la culminación intelectual de la Antigüedad en la medida en que ningún escritor *antiguo* se había atrevido a tanto.

Pero debemos agradecer al autor de *De rerum natura* este carácter descarnado en la búsqueda de la «verdad» que él, probablemente, en cuanto *fisiólogo*, identificaba con su exposición de un gran sistema de la naturaleza, cuando en realidad era el *psicólogo*, el atento indagador de la condición humana, quien más se aproximaba a ella. En muchos tramos de su libro Lucrecio demuestra ser un refinado catador de las pasiones, a las que si bien fustiga como trampas para el sabio no deja de prestarles la minuciosa atención de quien las conoce íntimamente. El placer y el dolor, la dicha y la insatisfacción no son para él categorías abstractas que sirven para apoyar una doctrina sino que se encarnan en experiencias concretas.

Así, por ejemplo, uno de los momentos literariamente más ricos de *De rerum natura* son los versos del cuarto libro dedicados a las relaciones eróticas. En ellos la tendencia lucreciana a la mirada exhaustiva sobre los temas que le ocupan se ve

acompañada por notables dosis de sutileza e ironía. Eros, en primera instancia, recibe el mismo tratamiento *fisiológico* que las demás pertenencias de la naturaleza.

Y Lucrecio disecciona sus distintas facetas con la pretensión de rigor analítico que le caracteriza. Pero pronto, tal vez haciendo honor a la escueta nota biográfica que sobre él nos ha llegado, se apasiona con los resultados de su propio análisis, poniendo de relieve la centralidad del amor y sus peligrosas derivaciones. El poeta, arrastrado por la fogosidad de sus imágenes, abandona la gélida descripción intelectual para revelarse partícipe de los deseos y desdichas que expresa. En consecuencia, mientras intenta alertar contra los riesgos de la sensualidad, Lucrecio escribe algunos de los versos más hermosos de la poesía amorosa antigua: «Con tal pasión están presos en los lazos de Venus, mientras se disuelven sus miembros por la violencia del goce. Por fin, cuando el deseo concentrado en los nervios ha encontrado salida, hácese una breve pausa en su violenta pasión. Vuelve luego la misma locura y el mismo frenesí, y porfían en conseguir el objeto de sus ansias, sin poder descubrir artificio que venza su mal; así, en profundo desconcierto, sucumben a su llaga secreta» (Libro 4,1115-1120).

Nada conocemos, apenas, del itinerario de Lucrecio. No es seguro, sin embargo, que, de saber más, variáramos nuestra percepción de *De rerum natura*, un libro de arquitectura cristalina pero asimismo extrañamente misterioso, en el cual, como sucede a menudo con las obras maestras, las insinuaciones tienen la misma importancia que las declaraciones. Hay varios Lucrecios en su interior. El más difundido ha sido el filósofo disfrazado de poeta que propagó las teorías de su venerado Epicuro. No obstante, el menos conocido, el poeta disfrazado de filósofo, es el que continúa nutriendo, más allá de los siglos, el carácter perdurable de sus reflexiones sobre la existencia. Hay un Lucrecio que quiere alejar el terror del corazón de los hombres predicando la impasibilidad del sabio; y hay otro Lucrecio que, lejos de esta impasibilidad, insinúa las mismas debilidades que dice combatir. Pero es, precisamente, en esta contradicción insuperable donde radica la magnitud de su obra.

El lector actual puede acercarse a *De rerum natura* atendiendo a uno en particular de esos Lucrecios o, lo que es más fértil, al juego tenso entre ellos. Si opta, como me parece aconsejable, por esta última incursión no dejará de apreciar un rasgo dominante que atraviesa el marco temporal en el que fue escrito el libro hasta conseguir hacer mella en nuestro ánimo. Este rasgo no es otro que la voluntad de liberación humana que recorre todo el poema, del primer al último verso. No importa si juzgamos que Lucrecio fracasó en su proyecto, porque sabemos que estos proyectos están, siempre, destinados al fracaso. Lo que importa es la grandeza del intento. ¿Cómo no conmovemos todavía hoy por la osadía de quien se propuso vencer al más invencible de los monstruos? El miedo.

# MEDITACIÓN EN TORNO A UN CUERPO YACENTE

## 1

La primera vez que vi un cadáver humano fue a los diecisiete años: una fría mañana, a una hora oscura todavía en la calle aunque atrocemente iluminada con neón en la sala de anatomía, donde conmigo otros estudiantes de primer curso de medicina tiritábamos entre bravatas. Para la mayoría era la pérdida definitiva de la virginidad ante la muerte.

Una palabra, *muerte*, que evoluciona con nosotros. Primero, en la infancia, la ignoramos hasta que lentamente la convertimos en el objeto principal de los juegos narcisistas de nuestra adolescencia; luego tratamos de olvidarla para que no acuda de nuevo a nosotros, desprovista ya de poesía, como una invasora brutal.

Un cadáver desnudo desnuda también a la muerte ante nuestros ojos. La despoja de artificios: aquel juego infantil con el suicidio que castigará a los padres, aquellas sinuosas metáforas de la pubertad que los malos poetas continúan inconscientemente años y años hasta quedar, por fin, petrificados. Un cadáver arranca hojarasca y muestra raíz.

Eso me sucedía —nos sucedía— por primera vez en las salas de disección del turbio Hospital Clínico. Supongo que los jóvenes envueltos en un ambiente de guerra y destrucción pierden esta virtud mucho antes. Nosotros la perdimos entonces, ante un cuerpo que había sido internamente destrozado por un accidente que, en apariencia, era casi perfecto.

Un hombre joven todavía, con la piel muy clara, levemente morada, tenía los brazos formando un exacto paralelo con el torso y la cabeza recostada hacia su lado izquierdo. Al entrar en la sala estábamos tan nerviosos que únicamente gritábamos y nos hacíamos pesadas bromas de dudosa negrura. Teníamos miedo de que la palabra *muerte* se convirtiera en aquella muerte real. Con los chillidos y la apenas disimulada penumbra todo era confusión: la sala daba vueltas a mi alrededor y las caras de mis compañeros eran simiescas máscaras de carnaval. Nuestras batas blancas en nada se distinguían de las batas blancas de las carnicerías.

Pero, de pronto, se hizo el silencio. No sé cuál fue la causa. Quizá la entrada de un profesor que haría el ejercicio de disección u otra cosa. El caso es que se hizo el silencio y las máscaras dejaron de gritar. El silencio nos arrojaba a una imprevista soledad, sólo vulnerada por la presencia del cadáver. Tenía el cuerpo inerte delante de mí. Verticalmente, pues, empujado por los otros estudiantes, había sido situado a sus pies.

Creo que fue entonces, obligado por el silencio, cuando se produjo una

correspondencia que no he podido olvidar: aquel cuerpo me trasladaba hacia la imagen de otro cuerpo que yo había visto unos años antes, sin que pudiera borrarlo de la memoria. Ese otro cuerpo, proyectado en una pantalla durante una rutinaria clase en el colegio, era el Cristo de Mantegna.

## 2

Se ha dicho que los paisajes de la Toscana imitan los cuadros del *Quattrocento*. También los cadáveres de las salas de disección imitan al Cristo yacente de Mantegna: como éste, los cuerpos que han perdido la vida parecen sufrir más el peso de la gravedad, hundida la carne entre las costillas, mientras, por el contrario, la piel quiere flotar en el aire. Nadie ha pintado esta metamorfosis como lo ha hecho Mantegna.

Nadie tampoco se había atrevido a representar de este modo el cadáver de Cristo. Hasta aquel momento había prevalecido la dirección simbólica, si bien Masaccio, como en tantos otros aspectos de la pintura, había dado un giro decisivo al reflejar la Crucifixión. Y a lo largo del siglo xv el entero ciclo de la Pasión se desprende de las ataduras hieráticas para inmiscuirse en la vida cotidiana. Empieza a ser normal representar a Cristo, a la Virgen o a los Apóstoles con figuras y facciones completamente naturalistas.

Los artistas acercan las historias culminantes del Nuevo Testamento a su propia época de la misma manera que la escenografía de fondo está ocupada por la recién instaurada arquitectura renacentista.

De la muerte de Cristo se presta atención especialmente a la esencia central de la Crucifixión, al Descendimiento de la Cruz y al gran tema de la *Pieta*. En todos los casos el contenido se presta a cambios vertiginosos en el estudio anatómico y en el tratamiento de la expresión. Podría decirse, precisamente, que la evolución en la representación de estas tres escenas es el camino más seguro para reconocer los cambios que se producen entre el lenguaje gótico y el Renacimiento, así como en el interior del propio estilo renacentista.

Aunque tendrá, después, la extraordinariamente inquietante versión de Holbein el Joven, con un cadáver de rostro enloquecido, el yacimiento de Cristo es un tema menos frecuente; quizá porque es considerado un momento de íntima transición entre el sacrificio y la gloria. Pero posiblemente es el momento más *humano* de Cristo. No hay otro en el que esté tan desprotegido, más allá de la heroicidad de la Pasión y lejos todavía del instante dorado de la Resurrección.

Incluso para el teólogo más avezado resulta difícil saber dónde reside la divinidad de este organismo inerte. El creyente puede aceptar la realidad de un Dios autosacrificado que luego revive. Pero el auténtico misterio está en el tramo intermedio. Ahí reside la más honda grandeza de la historia. Hay un momento crucial

en el que Cristo ha abandonado su naturaleza divina y aún no la ha vuelto a recuperar. Es un cadáver en la fría mesa de disección, parecido a todos los demás cadáveres que yacen sobre la superficie rígida que ha tendido la muerte. Es sólo un hombre, y acaso sea éste el instante en el que se pronuncia *Ecce homo*.

Creo que Mantegna es el primero en adivinar la condición única, mágica, de este instante de la Pasión. Dios está ausente de esta escena en la que las santas mujeres lloran su impotencia y su dolor. Pero, como contrapartida, la presencia del Cristo humano lo llena todo: un pobre cadáver que se apodera del universo. Mantegna intuye genialmente que tan sólo la profundidad espacial puede aproximarle a un misterio que concierne a la eternidad y, por tanto, al tiempo.

### 3

La gran revolución del Renacimiento es la *profundidad*. El medieval había sido un mundo centrípeto, obsesionado por el centro y por el sistema. La Tierra tenía su centro en Jerusalén, el Universo tenía su centro en la Tierra. La Biblia y, en menor medida, Aristóteles y Ptolomeo daban autoridad a un espacio cerrado sobre sí mismo, capaz de suscitar sistemas asimismo cerrados: la *Suma teológica* de santo Tomás, la geometría escatológica de Dante.

Un mundo de este tipo exige también un cuerpo cerrado. El médico medieval actúa *ex cathedra*. Se contenta con la fortaleza de la teoría, de la contemplación, sin lanzarse a abrir el cuerpo. Un técnico hará, a veces, este trabajo miserable que nunca pondrá en duda los circuitos seculares de la medicina medieval.

En una civilización centralista y sistemática, el arte debe ser necesariamente canónico, con fuerte tendencia a la alegoría. Así ha sucedido siempre: en Egipto, en el Imperio Bizantino. Lo que llamamos Renacimiento, por el contrario, rompe los límites de los distintos mundos. Podemos evitar discusiones académicas acerca de cuándo se acaba la Edad Media y empieza el Renacimiento. Son convenciones. La guía infalible, no obstante, es seguir aquella quiebra de límites.

El Renacimiento es centrífugo y estalla en grandes líneas de fuga que exigirán siempre una apuesta por la profundidad, por la exploración y, en la medida de lo posible, por la colonización. Pienso en cinco, cuando menos, cargas de profundidad: la que abre la «tierra conocida», con los viajes de descubrimiento; la que abre el Universo, con el fin del geocentrismo; la que abre el cuerpo, con la unificación de las figuras del médico y el cirujano; la que abre el espacio plano de la representación con el cuadro-ventana y la perspectiva; y, finalmente, la que abre el Yo, con el asentamiento del individuo y el nacimiento de la psicología. Cada una de estas líneas implica a las demás de un modo tan estrecho que podría afirmarse una ley de vasos comunicantes. El hombre penetra en el universo porque penetra en el cuerpo. Y viceversa.

A un artista como Mantegna, y en general a los grandes innovadores del *Quattrocento*, les afectan todas las líneas de fuga, pero en especial las tres últimas. La perspectiva, implícitamente, absorbe un espacio que necesita la libertad que otorgarán al hombre el nuevo navegante y el nuevo astrónomo. Podría decirse, en este sentido, que a través del cuadro-ventana el espectador mirará tan lejos que su mirada alcanzará los continentes de Colón y Vasco de Gama y las estrellas de Copérnico y Bruno.

Junto con estas conquistas implícitas, las del cuerpo y las del Yo son nítidas y explícitas. De Masaccio a Piero della Francesca y a Leonardo da Vinci, la exploración del cuerpo humano afecta por igual a la exploración física y a la naturaleza espiritual. El artista renacentista es claramente realista con relación al medieval, pero su realismo no es pasivo sino expresionista. Ninguno de los grandes artistas del *Quattrocento* deja de lado la vertiente psicológica del cuerpo: el estudio, extremadamente naturalista, de la anatomía es un camino, no menos radical, que debe conducir al conocimiento del *alma*.

O tal vez mejor: del *anima*. De la animación, del movimiento. Ningún otro rasgo caracteriza tanto la quiebra renacentista de los límites. El «mundo conocido» se pone en movimiento hacia lo desconocido y la Tierra gira alrededor del Sol. El cosmos es un organismo animado, un organismo en movimiento. Ésta es también la conquista decisiva del nuevo arte que se emancipa del hieratismo.

#### 4

La pintura de Mantegna es *arquitectónica*, de la misma manera que podemos decir que la de Miguel Ángel es *escultórica*. Mantegna construye figuras y paisajes arquitectónicos pero la suya es una «arquitectura de las emociones». Hay un elemento quizá demasiado sólido en sus obras. Imágenes compactas y trazos de piedra: los rasgos son duros y rocosos.

Sin embargo, tras la primera impresión, el espectador atento descubre, paso a paso, aquella arquitectura emocional, bien manifiesta en el extraordinario estudio de los rostros. Retratista excepcional, Mantegna consigue su mejor pintura laica en sus retratos de grupo. En ellos se reflejan las nuevas pasiones de la sociedad renacentista, con sus grandezas y sus miserias.

El *Cristo yacente* ocupa un lugar singular en la pintura religiosa de Mantegna, el cual, al parecer, nunca quiso desprenderse de esta obra. El sufrimiento de las santas mujeres que lloran sobre el cadáver es la continuación atemperada del violento dolor expresado por ese mismo grupo femenino de *la Crucifixión*. Pocas pinturas renacentistas acogen un desespero semejante, con especial énfasis en la actitud vencida de la Virgen María.

Entre el Cristo colgado en la cruz de *la Crucifixión* y el Cristo yacente apenas



hay un territorio para la santidad. Sí lo hay, en cambio, para el inconformismo y la rebeldía. El *punto de vista* adoptado por Mantegna es completamente invasor y casi sacrílego: Cristo ha sido reducido a su naturaleza humana. Mantegna parece insistir, además, en el hecho de que es precisamente esta reducción la que otorga una especial grandeza a su personaje.

El hombre que yace ante los ojos del espectador ha sido enfocado desde el ángulo más terrestre. El primer plano, los pies desnudos y horadados y, a partir de ellos, una abrupta perspectiva hacia el torso y la cabeza. Si el espectador se niega a jugar al juego de la perspectiva le aparecerá un hombre aplastado, deforme, hinchado, alejado por completo de la gracia de Dios. Aun aceptando el juego, es un cuerpo de difícil belleza, representado desde el ángulo menos favorecedor, en abierto contraste con la tradición estilizada occidental que culminará Velázquez.

Fijémonos en la cara, tan extraña a la terrible contorsión del Cristo de Grünewald como al *rigor mortis* del de Holbein. Mantegna nos regala a un hombre que duerme, pero no plácidamente sino tenso y descontento. No hay muestras de la serenidad que debería haber en la cara del Redentor, una vez culminado su sacrificio. De nuevo, la suya es una hermosura enormemente difícil. Como la que se ve en las salas de disección.

Mantegna debió de ser, como Miguel Ángel y tantos otros artistas de su tiempo, un perseverante estudioso de los cadáveres. El artista está muy cerca del cirujano, sólo que provisto de un espejo que recrea, como obra nueva, lo que aparece ante su retina como músculo despellejado y nervio roto. Sin embargo, al contrario que otros, Mantegna no *transfigura* los cadáveres en cuerpos áureos. Únicamente muestra su arquitectónica desnudez, su abrumadora humanidad.

## 5

En Nápoles hay una enigmática capilla, la Cappella Sansevero, que también contiene un Cristo yacente. Es un edificio que perteneció a la familia de los de'Sangro pero que debe su singular morfología actual casi exclusivamente a un miembro de la familia: Raimondo de'Sangro, príncipe de Sansevero, un personaje tan singular como su obra, ilustrado y hermético, que en pleno siglo XVIII busca la conciliación entre fe, arte y ciencia. A este respecto la Cappella Sansevero contiene, en el sótano, una rara colección, calificada por su creador de «museo de los descubrimientos y de las invenciones», con claras reminiscencias místicas y ocultistas. Las piezas centrales de esta meditada escenografía son los cuerpos de un hombre y una mujer de los cuales han sido eliminadas, por procedimientos todavía hoy ignorados, las partes blandas, a excepción del entero aparato circulatorio en el que se pueden apreciar las más minúsculas ramificaciones arteriales y venosas.

Los napolitanos alegan que todo forma parte de la magia excepcional del príncipe

de Sansevero. Con todo, la joya de la capilla es el Cristo yacente, obra del también napolitano y contemporáneo de Raimondo, Giuseppe Sanmartino: una casi increíble escultura en la que el cuerpo inánime de Cristo aparece enteramente velado, desde la cabeza a los pies. La dificultad artística del *Cristo velado* de Sanmartino se corresponde con la mezcla de respeto y temor que produce. Según la leyenda, es humano visto desde un lado y divino desde el lado contrario.

No sé si humano y divino, pero lo cierto es que no he visto ninguna otra obra en la que se reflejara tan nítidamente una *doble naturaleza*, una tan explícita condición contrapuesta, un doble nudo. Desde la izquierda del *Cristo velado*, aquel cuerpo de mármol parece volar hacia la ingravidez. La descorporeización es tan acusada que en determinado momento uno cree estar ante un aura o un espectro, ante una presencia tan levemente tangible como la luz. Y tal vez sea, en efecto, una percepción de este tipo la que el hombre ha reconocido como divina.

Desde el lado opuesto, la luz se hace opaca pese a la extrema delicadeza del cincel de Sanmartino. La gravedad se cierne pesadamente sobre aquel pobre cuerpo y los propios pliegues del velo, alas antes, se transforman en ataduras que arrastran la figura hacia tierra. El rostro dulce de Cristo se crispa levemente, como abandonado al vacío, y la huella de un dolor invencible desciende hacia el pecho y los brazos, la carne se hunde entre olas de mármol, las costillas se elevan como cuchillos, los dedos se clavan en el lecho de piedra, acaso en el último esfuerzo contra la muerte.

Situados en el mirador mortal del yacente, la capilla del príncipe de Sansevero es despojada de sus ropajes simbólicos y aparece tan desnuda como el espacio del cuadro de Mantegna, tan turbia y amarillenta como aquella sala de disección en la que debía enfrentarme a mi primer cadáver. Sólo carne sin vida, sólo piedra, sólo pigmento.

Aunque, simétricamente, también podemos trasladarnos al otro lado de la desolación y *ver* los espectrales dobles agazapados en los cuerpos yacentes. No hay nada de sobrenatural en ello sino, al contrario, un homenaje extremo a la vida y a su memoria. En el acto fundador de la conciencia debió de haber un ser humano ante un cadáver querido: allí nació la compasión y la rebeldía. El alma no es sino el instinto que se reconoce como conciencia.

## 6

Unos meses después de que yo *viera* el Cristo de Mantegna en la sala de disección del hospital, los periódicos publicaron una foto en la que se veía el cuerpo sin vida del revolucionario Ernesto «Che» Guevara. Las noticias de su captura y muerte en Bolivia eran muy confusas pero la fotografía recordaba asombrosamente a la pintura de Mantegna; así, si no confundo la memoria con la fantasía, se constató en alguna parte.

Fue una fotografía poco difundida. La propaganda revolucionaria, idéntica a la religiosa como es bien sabido, prefirió la efigie heroica de Guevara que, por otra coincidencia magnífica, se aproxima a la tradición apologética moderna iniciada en los autorretratos mayestáticos de Durero. Esa mirada frontal y desafiante se consideró, probablemente, el mejor reclamo para la «nueva era» que se iniciaba.

Ahora constatamos, no obstante, lo equivocado de la elección. De la misma manera que lo mejor del cristianismo nace de unas pocas horas de derrota, y no de los delirios en torno a Cristo Rey, la principal religión del siglo xx, el comunismo, estaba sentenciada desde el momento en que prefirió los totalitarios iconos del culto a la personalidad en lugar de las solitarias y humildes imágenes de la rebeldía y la compasión. Como ha comprendido perfectamente el arte, la grandeza de Cristo está en su pasión: en la Crucifixión, en el Descendimiento, en la Piedad, en el dolor y amor de las santas mujeres. En el silencio.

Entre dos ruidos, el de su revelación y el de su resurrección, el silencio del Cristo yacente es su mejor pronunciamiento. No es distinto en el caso de otros sacrificados. De ahí la carga simbólica de la última fotografía de Guevara. Hay algo de grotesco, a estas alturas, en el icono triunfal del revolucionario: anuncia el cortejo fúnebre de la revolución. No es un caso aislado: hay algo de grotesco en todos los iconos triunfales de todas la épocas, pues siempre encabezan declives imparables.

Pero la última fotografía de Guevara tiene un magnetismo extraordinario: expresa el silencio. El único silencio realmente compartido. Más allá de esa imagen clandestina de un hombre abatido, o asesinado, en una aldea perdida de Bolivia, surge el mismo misterio y la misma complicidad que ante el Cristo yacente de Mantegna. En uno y otro caso algo se ha detenido, pero, a su vez, algo se ha engendrado: un doble, al igual que ocurre en la estatua velada de Nápoles, que es luz, aura, espectro o, simplemente, memoria. Ninguna imagen de exaltación o victoria tiene un poder semejante.

Creo que vagamente intuí esto aquella fría mañana en que a los diecisiete años me enfrenté por vez primera al cadáver de un hombre. Tal vez externamente disimulé, como los otros aprendices de médico, mis compañeros de entonces, y grité y reí con ellos. Pero en mi interior reconocí un respeto inesperado por una parcela culminante de la vida de la que acostumbramos a huir por temor o por vergüenza. Nunca he sabido, por supuesto, quien fue aquel hombre en la sociedad. Allí tendido, era *todos nosotros*. No es un recuerdo angustioso. Es, por el contrario, un buen recuerdo, con más luz que oscuridad.

Quizá los ángeles no sean más que recuerdos de esta naturaleza.

# CUERPO Y CREACIÓN EN MIGUEL ÁNGEL

Francisco de Holanda nos refiere la opinión de Miguel Ángel según la cual el artista «tiene la habilidad de inventar aquello que nunca fue encontrado». Sean o no exactas dichas palabras no hay duda de que recogen certeramente la concepción del hombre al que son atribuidas. La recurrencia al espejo de la naturaleza, la *mimesis*, tiene todavía un lugar importante en el proceso artístico miguelangiano en cuanto nutridora de materias primas transformables pero, a diferencia de lo que ocurre en los primeros tiempos renacentistas —tanto en la fase de superación de los estilos gótico y bizantino como en buena parte del *Quattrocento*—, ya no es la fuente vertebradora del arte. La creación artística («la habilidad de inventar») no plasma la realidad captada, ya encontrada sensorialmente por tanto, sino «aquello que nunca fue encontrado»; es decir, lo que debe ser descubierto. O, más bien, lo que se está descubriendo, pues el proceso de creación es, al mismo tiempo, un proceso de descubrimiento.

Para Miguel Ángel el arte es creación absoluta, pero no creación desde la nada sino desde el caos. Si la Creación del Mundo es el resultado del dominio ordenador de la mente divina, la *creación del mundo* que se realiza mediante el arte es la consecuencia de la intervención del intelecto humano en el caos de la materia. Al igual que Dios, el *alter deus*, el artista, se enfrenta, y debe vencer, al caos. En la materia yacen ocultas, cubiertas por la confusión de las apariencias, las formas divinas que el artista percibe por revelación y aísla intelectualmente mediante «conceptos» o «ideas». En esta noción del proceso artístico se hace evidente la convergencia de las dos grandes influencias que operan en el pensamiento de Miguel Ángel: la cristiano-bíblica y la platónica. Por la primera, el Dios del Génesis, creador y ordenador de la materia desde el espíritu, delega en el artista —mediante revelación— la tarea de retornar, también a través de la creación y la ordenación, al espíritu desde la materia. Por la segunda, el artista, como hombre capaz de intuir la «belleza esencial», está destinado a desentrañar, en el seno de la naturaleza, las formas de aquella belleza. En ambos casos la circularidad es patente: lo divino o lo «esencial» es revelado al artista para que éste, a su vez, trate de desvelarlo en el mundo material. Las dos operaciones tienen en común la acción de des-cubrir. Des-cubrir en lo inferior (la materia) lo superior. El arte parte del descubrimiento y tiene como fin el descubrimiento.

La forma preexiste en la mente del artista antes de que éste lleve a cabo su obra; la forma está aprisionada en la materia antes de que la creación artística la libere. Y precisamente la labor de rescate de ésta, de acuerdo con la guía de aquélla, determina la posibilidad trascendente del arte y, también, su responsabilidad trágica. Nadie, antes de Miguel Ángel, ha expresado tan rotundamente dicha convicción. Sin

embargo, ya antes, en algunas afirmaciones de León Battista Alberti, y especialmente luego, en las doctrinas neoplatónicas de la Academia de Carreggi, se encuentran las teorías que desembocarán en el radicalismo miguelangeliano. Alberti otorga tanta importancia al «proyecto» que muchas veces, por fidelidad a éste y por temor a la inexactitud de su realización, rechaza la eventualidad de llevarlo a término, inaugurando la tensión, a menudo insoportable, entre teoría y práctica, que afectará a numerosos artistas del Renacimiento maduro hasta culminar en la tendencia al *non infinito*, cuando no al directo abandono de la obra, en hombres como Leonardo y Miguel Ángel. Por otro lado, también en el mismo Alberti, se configura la creencia, luego elevada a postulado estético por Miguel Ángel, de que la imagen que debe buscar el arte se halla prefigurada en la materia. Así en su libro *De Statúa*, aproximadamente de 1464, se adelanta de modo explícito la idea miguelangeliana de la figura prisionera de la piedra (*figura indita et abscondita*) que corresponde al artista liberar.

En la constelación del neoplatonismo florentino, cuyo mejor momento coincide con los años de aprendizaje de Miguel Ángel, adquieren relevancia sistemática las observaciones, todavía fragmentarias, de Alberti. En el período en que Marsilio Ficino escribe la *Theologia Platónica* y su comentario a *El banquete* de Platón, y Giovanni Pico della Mirandola sus reflexiones sobre las *Enéadas* de Plotino (a finales del siglo xv), la idea de que las formas divinas están presentes en la mente del artista mediante revelación-intuición y la certeza de que la actividad artística, siempre dirigida por el intelecto, debía dar forma a lo espiritual penetrando en la cárcel de la materia, era de uso corriente en los pensadores más influyentes. El propio Lorenzo de Medici, protector de todos ellos así como del joven Miguel Ángel, lo manifiesta en sus versos:

*Cosí nostro intelletto al tuo risponde  
e se intendiam, l'intelligenza tua  
cillumina alie cose alte e profonde.*

El *intelletto* es, por tanto, el intermediario por el cual la percepción de lo divino abre la capacidad de adentrarse (o iluminar) lo esencial (las cosas altas y profundas). Al intelecto se le concede la intuición de lo divino para que busque —y se eleve hacia— lo divino. Así queda definida la senda central del acceso al conocimiento y la belleza para el platonismo florentino. Ahora bien, tal vez nunca en la historia como en estas décadas finales del *Quattrocento* se haya identificado tan íntimamente belleza y arte o, como diría Goethe, la consecución de lo bello como «el principio fundamental y anhelo supremo del arte». En esta etapa de la cultura florentina, en la que se cimentará la formación de Miguel Ángel y a la que, a pesar de los posteriores avatares romanos, nunca renunciará, la asunción de la belleza es el núcleo de la reflexión estética: el problema del arte es, en su sentido último, el problema de la

belleza. Sin embargo, en los círculos neoplatónicos, se destaca otra equivalencia: el problema de la belleza es, también, el problema de lo divino.

En su comentario a *El banquete* Ficino ha definido la belleza como aquel esplendor que emanando del rostro de Dios penetra todas las cosas y, a partir de tal definición, ha sentado el origen divino del arte y la presencia de revelación en el artista. Pero, además de la reinterpretación de Platón, también las teorías de Plotino se incorporan al «corpus» del neoplatonismo florentino e influyen poderosamente en el tratamiento de la tríada Dios-belleza-arte. En las *Enéadas* Plotino relaciona la belleza del mundo con la belleza divina, declarando la presencia de la «forma ideal» de ésta en aquélla. Situado en el seno de esta relación fundamental corresponde al arte poner al descubierto el testimonio divino del mundo. No obstante, el artista sólo penetra en la «forma ideal» —y, por tanto, en la conjunción de la belleza del mundo y la belleza esencial— en la medida que es capaz de entrar en contacto con la mente divina. El *nous* plotiniano, en gran parte similar al uso del término *intelletto* por ciertos humanistas y asimismo por Miguel Ángel, es la vía de captación de lo divino y, en consecuencia, el motor que posibilita al artista el acercamiento a las formas divinas del mundo.

En los poemas de Miguel Ángel el intelecto aparece claramente con la doble función de captación y guía desde y hacia lo divino. A través de él se generan los conceptos (*concetti*) que constituyen las representaciones interiores del artista. Estas representaciones tienen una doble dimensión: por una parte son un efecto de la comunicación de la mente del artista con la mente divina; por otra parte, de la intuición que aquél posee de las formas ideales yacentes en la materia. Los cuatro primeros versos del soneto más famoso de Miguel Ángel no dejan lugar a dudas sobre esta cuestión:

*Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto,  
c'un marmo solo in se non circoscrive  
col suo superchio; e solo a quello arriva  
la man che ubbidisce all'intelletto.*

El concepto, en cuanto forma ideal que debe intuir el artista, está ya circunscrito en el mármol. Está *in se* en la materia. No obstante, al mismo tiempo, el concepto se halla alojado, como representación interior, en la mente del «*ottimo artista*» —el genio—, único capaz de abrirse plenamente a la revelación divina. Está *in se* en el artista. De tal manera que la virtualidad del arte estriba, precisamente, en su capacidad para recorrer el camino que une y separa estos dos estados del concepto.

La exigencia y dificultad de recorrer este camino sintetiza la concepción miguelangeliana de la creatividad artística, situando en sus exactas coordenadas el carácter de la lucha del artista. La mano, la realización práctica, debe someterse a los dictámenes del intelecto si aspira a rescatar las formas ideales alojadas en la materia.

Al tratar de extraer la imagen pura alojada en la piedra se hace evidente la alta responsabilidad y el riesgo de fracaso a los que se enfrenta el artista por excelencia, el escultor. Éste, al golpear con su cincel la piedra «basta y dura», recurre al esfuerzo corporal. Aparentemente el combate se desarrolla en términos físicos: la mano, los sentidos, frente a la resistencia de los materiales. No obstante, el auténtico combate es aquél por el cual el espíritu del hombre se propone liberar la sustancia espiritual incrustada en la piedra. La materia lucha con la materia, pero el espíritu busca al espíritu.

Para Miguel Ángel la naturaleza humana y la piedra son simétricas: en ambas se da la contradicción entre la apariencia máterica y la forma esencial contenida en ella. De la misma manera que es tarea del hombre ahondar en su componente espiritual, incumbe al artista poner de relieve la componente espiritual de la piedra. Pero para que esto se produzca debe mediar un proceso de destrucción, de abrimiento. En un madrigal de 1538-1541 Miguel Ángel vincula la contradicción entre materia y espíritu en la piedra y en el hombre:

*Si como per levar, donna, si pone  
in pietra alpestra e dura  
una viva figura,  
che lá piú cresce u'piú la pietra scema;  
talalcun'opre buone,  
per l'alma che pur trema,  
cela il superchio della propia carne  
co'l'inculta sua cruda e dura scorza.*

En el hombre («aun en el alma sensible») la vertiente espiritual se halla cubierta por la «inculta y áspera apariencia de la carne», de tal modo que el escultor-poeta, sintiéndose impotente, convoca a la destinataria de su madrigal —Vittoria Colonna— para que le «quite la envoltura». Algo semejante ocurre en el proceso artístico: al labrar el escultor la piedra, ésta deja aparecer la «viva figura» que contenía y ocultaba. El cuarto de los versos es indicativo de la manera en que esto tiene lugar. «*Che la piú cresce u'piú la pietra scema*»: la imagen perseguida —el «concepto» presente *in se* en el artista y en la materia— va concretándose en la medida que la piedra va decreciendo. El cincel del escultor, bajo el dictado de su intelecto, abre —pierde, por así decirlo— materialidad, se autodestruye para dejar al descubierto la imagen que se debate en su interior.

La exigencia de que la mano del artista sea guiada por el intelecto y sea fiel al «concepto» otorga un especial dramatismo al acto creativo. El escultor se halla ante la doble responsabilidad de reflejar certeramente aquello preconcebido en su mente y de liberar, gracias a ello, la forma espiritual contenida en la materia. En Miguel Ángel esta doble responsabilidad deriva, a menudo, en insatisfacción, bajo la creencia de

que el proceso creativo se corrompe, sea por la ausencia de poderosos «conceptos», sea porque éstos quedan falseados en la realización práctica. Las consecuencias de esta conciencia de corrupción son inmediatas: abandono o destrucción de las obras, melancolía, desconfianza en las propias posibilidades del arte... Sin embargo, esta insatisfacción es, en ocasiones, asumida en el propio quehacer escultórico. Éste es el caso, por ejemplo, de la *Pietà Rondanini* y, sobre todo, del *San Mateo*.

El querido carácter inacabado de esta escultura parece mostrar que Miguel Ángel ha interrumpido el esculpido en el momento en que su cincel ha abierto suficientemente el mármol para que, disminuida la presión de la materialidad, la figura empiece a liberarse. Si la acción creadora es, como hemos visto, descubrimiento —el espíritu busca al espíritu a través de la materia—, en el *San Mateo*, Miguel Ángel no llega al final del proceso de descubrir, sino que se detiene en un estadio intermedio. La figura está en un «estado de descubrimiento», pero no está enteramente descubierta. La forma pura emerge de la entraña de la piedra, pero sigue aprisionada por ésta. Podría decirse que en esta obra Miguel Ángel ha querido mostrar su concepción del proceso artístico. La figura, la forma pura, el espíritu aún no se ha desprendido de la materia: sigue en lucha con ella, apenas escapando a su cárcel.

Miguel Ángel es el primer artista que representa la *enfermedad de la creación*. Indudablemente contribuyó a ello de manera esencial Vasari que, en sus *Vidas*, hizo hincapié en la diferencia miguelangesca en el seno de una época asimismo diferente. Vasari popularizó el *genio* del artista y, asociado a él, su rebeldía moral, su ansiedad espiritual y su destino de hombre «nacido bajo el signo de Saturno». Así la melancolía y la pasión, la enfermedad y la furia quedaron asociadas, por primera vez, a la creatividad artística. A través de la pluma de Vasari y otros cronistas Miguel Ángel se convirtió en el molde de una silueta que llegaría a su apoteosis con la figura del artista romántico.

Ahora bien, lo cierto es que Vasari, en su decisivo libro para dar a conocer la enorme obra del Renacimiento, no hace sino recoger un eco que reverberaba por las ciudades italianas en vida del propio Miguel Ángel. Aunque desde la época de Giotto se va cimentando la leyenda del *artista nuovo*, Miguel Ángel significa un fenómeno inédito de repercusión y celebridad. Paralelamente a su arte el público romano conoce progresivamente los rasgos que tejen su hipotética psicología: la «*enfermedad del alma*», de la que habla Miguel Ángel en sus poemas, es ampliamente conocida por parte de sus contemporáneos.

Pero, en última instancia, es el arte mismo de Miguel Ángel, desde dentro, el que ha marcado la pauta. El supuesto «fracaso del arte» en su tarea de rescatar las formas divinas lleva al artista a la percepción de que el desequilibrio no es sólo espiritual sino también sensorial. En el último tercio de la trayectoria creativa de Miguel Ángel el «cuerpo se vuelve contra el cuerpo», la figura se descorporiza, la exaltación de la salud, traducida antes en elogio de la belleza física, da paso a la exteriorización de la



*infirmas* anatómica.

Si, frente a la conciliación del *Génesis* entre platonismo y cristianismo, *El Juicio Final* simboliza la recuperación del Dios medieval, juzgador y condenador, el autorretrato que pinta Miguel Ángel en el altar de la Capilla Sixtina encarna la expresión más cruel de su tensión trágica. Al autorretratarse, con los rasgos desencajados, en el pellejo de san Bartolomé el artista dictamina sacrificialmente esa *enfermedad de la creación* que se incorporará, como piedra angular, al mito del artista moderno.

Inevitablemente una concepción del arte como la que tiene Miguel Ángel conlleva una visión de la creación como lucha sin cuartel. Lucha espiritual, pero también lucha física. Fuerza para abrir la materia y violencia para llegar a la forma. En ese combate por alcanzar la belleza perfecta, en esa insaciabilidad jalonada por las más sublimes creaciones y las más terribles desesperaciones reconocemos la tragedia de Miguel Ángel. Para ella sus contemporáneos encontraron una hermosa palabra: *terribilitá*.

## LA SOLEDAD DESPUÉS DE SHAKESPEARE

El 26 de julio de 1990, Anatolí Soloviov y Alexandre Baladin vivieron una aventura épica digna de los héroes antiguos. Una semana antes todo parecía perdido cuando, durante siete horas, intentaron reparar sin conseguirlo la escotilla del módulo acoplado a la nave *Soyuz*. De ello dependía su supervivencia. Por eso aquel día, en su segundo y definitivo intento, no podían fallar. Para superar la prueba, los dos cosmonautas tuvieron que afrontar dos momentos extremadamente críticos. El primero se produjo, mientras acababan de reparar la pantalla térmica del módulo, cuando observaron que habían casi agotado el combinado respiratorio de sus escafandras autónomas. Consumiendo las últimas reservas lograron recorrer, con muchas dificultades, los veinte metros de regreso hasta la puerta de la estación *Mir*. El segundo fue peor, pues los astronautas, al llegar a la cámara de descompresión, no pudieron cerrar la escotilla. En ese momento se cortó la comunicación entre la plataforma espacial y la Tierra. Durante horas hubo en la base de seguimiento una incertidumbre total. Cuando se reanudó la comunicación, Soloviov y Baladin pudieron anunciar que estaban a salvo.

Es, sin duda, una historia épica, con la necesaria prueba de máximo peligro, superada con decisión. Pero ¿quién se acuerda hoy de Soloviov y Baladin? Son únicamente una escueta nota de periódico perdida entre la memoria escrita de otras miles de notas de periódico. Es una historia épica que no se ha convertido, ni posiblemente se convertirá, en conciencia de una historia épica. Nadie parece ya interesado en que así sea.

No deja de ser elocuente el progresivo desinterés de los últimos tiempos por la «carrera espacial». Hasta hace bien poco no era así, y los primeros viajes espaciales suscitaron entusiasmo público y modernas tentativas homéricas. ¿A quién le importa, en la actualidad, que la nave *Voyager* haya o no rebasado Plutón? El precipicio se ha demostrado demasiado profundo como para suscitar expectativas en la sensibilidad contemporánea. A este respecto el diagnóstico es rotundo: la Gran Frontera aparece intransitable para las posibilidades humanas. No hay signos que vulneren el silencio y, lo que es más sintomático, se han desvanecido las esperanzas de que pueda haberlos, al menos en términos razonablemente inmediatos. Y esta disolución de ilusiones pone, en cierto modo, fin a un ciclo iniciado, en primera instancia, por la revolución científica del Renacimiento y, en una perspectiva más próxima, por la proyección técnica del siglo XIX.

Buena parte de los esfuerzos más sustanciales de la ciencia moderna han estado dirigidos a indagar en la Gran Frontera. La exploración del territorio nunca ha estado separada de la búsqueda de respuestas y, quizás más secretamente, del hallazgo de interlocutores. Una sola señal proveniente de más allá de la frontera habría sido

interpretada como el acontecimiento más insigne de todas las épocas. Así, desde luego, lo ha reflejado la imaginación moderna con su hambrienta necesidad de suggestionarse con presencias que vinieran a justificar nuestra presencia en el mundo. En otras palabras, naturalezas asimilables a nuestra naturaleza, en las que se pudiera espejear nuestra imagen para romper, así, la agotadora secuencia de un perpetuo monólogo. El drama estriba en la sospecha, no certificada pero tampoco desmentida, de que la Gran Frontera no oculta un espejo sino, más bien, un pozo sin fondo. Inalcanzado cualquier indicio de diálogo nunca como ahora parece evidente la conciencia de solipsismo. El hombre es un relato sin oyentes en el que se cuenta su solitario protagonismo en el mundo.

Pero esta conclusión es el penúltimo capítulo de una historia complicada que, como todas las historias, ha sido inventada por el propio hombre. Probablemente nadie pondría en duda, hoy, la existencia de la Gran Frontera y, sin embargo, ésta es una idea relativamente reciente que tiene que ver, como es obvio, con el espacio y con el tiempo pero que, por encima de todo, tiene que ver con un profundo *viraje* en las representaciones forjadas por nuestra conciencia, cuya determinación lingüística ha impregnado el lenguaje coloquial. Cuando nos referimos, normalmente sin atender a las implicaciones de estas palabras, a nuestro entorno como *naturaleza inanimada* estamos describiendo la raíz de aquel viraje que nos ha proporcionado las actuales coordenadas de nuestra existencia.

Esta expresión tan habitual, *naturaleza inanimada*, supone consecuencias radicales: al desproveer de ánima, es decir, de movimiento autónomo, a toda naturaleza que no seamos nosotros, sentenciamos nuestro carácter de única naturaleza animada y, junto con ello, la realidad de un desfiladero insondable entre nuestro adentro y los círculos inertes del afuera. La historia de la poesía nos ayuda a situar el surgimiento de este hiato de efectos decisivos. Ningún poeta posterior al siglo XVII hubiera podido escribir como lo hizo Shakespeare sin ser acusado de falta de verosimilitud. Si un escritor actual, por ejemplo, vinculara las pasiones humanas a supuestas pasiones de astros, vientos o moléculas sería justamente culpable de un manierismo que le haría perder toda eficacia literaria. Nadie imagina un escenario de este tipo como campo metafórico de un poeta contemporáneo. Todo lo contrario sucedía con Shakespeare, cuyo enorme potencial de metáforas hay que entenderlo, en buena medida, como consecuencia de su disposición, convergente con una conciencia que *todavía* era de su época, para enlazar los fenómenos de la naturaleza humana con los fenómenos del conjunto del cosmos. En la obra de Shakespeare todavía se refleja, y en todo su esplendor, la «gran cadena del Ser», cuyos eslabones, dependientes entre sí, se afectan mutuamente. El estado del hombre, feliz o funesto, es un estado compartido. No hay ningún lugar para una naturaleza *in-animada*. Tampoco parece haberlo, al menos con la radicalidad psicológica moderna, en ningún precedente de Shakespeare. Ni en Dante, cuyo mundo concebido con meticulosidad geométrica está insuflado por el ánima divina, y ni siquiera en Lucrecio, cuyo atomismo, heredado de

Demócrito, no expulsa al hombre hacia una independencia frente a la naturaleza.

No obstante, si la época de Shakespeare es todavía la de la «gran cadena del Ser» insinúa, asimismo, la época de su quebrantamiento. El legado de la cultura del Renacimiento empieza a mostrarse en toda su tensión contradictoria, como atestiguan, primero, los *Ensayos* de Montaigne y, luego, los *Pensamientos* de Pascal. La cosmología renacentista, con su drástica modificación de las fronteras del mundo, origina tendencias contrapuestas. De un lado, revoluciona la *Imago Mundi*: gracias a los descubrimientos geográficos ultima la conformación del planeta humano, y gracias a las nuevas teorías astronómicas sitúa a este planeta en la periferia de un universo ilimitado. De otro lado, revoluciona la autoimagen del hombre quien, simultáneamente, es calificado como «centro del mundo» y obligado a ser habitante de aquella periferia.

El progresivo abandono de la concepción orgánica de la naturaleza supone un cambio fundamental. En la atmósfera del humanismo renacentista, especialmente en los círculos de adscripción neoplatónica, la naturaleza había sido considerada como un organismo vivo. De acuerdo con esta visión un principio vital actuaba organizadoramente en el seno de la materia según una finalidad inmanente. Frente a ello, la nueva ciencia de la naturaleza, apuntada en distintos caminos por Galileo y por Bacon, entraña una visión completamente distinta. La naturaleza deja de ser entendida como un organismo vivo para ser identificada, cada vez más, con un mecanismo cuyo funcionamiento depende de leyes universales. Se abre así la puerta a la concepción moderna de la naturaleza como *legalidad de fenómenos* cuya comprensión científica puede prever y, en cierto modo, dominar su desarrollo.

Al abrir esta puerta simultáneamente se ha cerrado otra, dejando atrás la idea del hombre como copartícipe de una naturaleza animada, tal como la habían esbozado las primeras reflexiones filosóficas griegas y tal como había sido reasumida en el inicio del Renacimiento. Más en general: la concepción mecanicista-legal del mundo pone radicalmente en entredicho los dos principales caudales cosmogónicos que han alimentado la mente occidental. Aquel que procede de las indagaciones presocráticas acerca de la *physis* y aquel otro, de origen plural, que asume la existencia de un principio creador.

Con respecto a este último, la figura de un Dios Creador, o de un Demiurgo, o de un Arquitecto Cósmico, deja de ser una figura necesaria para ser relegada a la función de figura posible pero indemostrable. A partir de esta constatación se asesta un golpe mortal tanto a la tradición platónica como a la tradición cristiana, y, por supuesto, a aquella otra, híbrida, que es el resultado de la confluencia entre ambas. Dios se convierte, al máximo, en una fantasmagoría deseable que, quizá, vela por el perfecto funcionamiento del mecanismo, pero cuya presencia no se advierte en ninguno de sus engranajes. Aun en el supuesto de que exista el creador lo único que auténticamente cuenta, desde el punto de vista del conocimiento, es el desarrollo de la creación. Lo divino, si pertenece a algo, pertenece a la esfera de la experiencia moral, pero el

mundo, entendido como mecanismo, es indiferente a esta experiencia. La poesía puede incorporar ya el simbolismo del hombre como figura que deambula en una inmensa playa deshabitada.

Paralelamente, también la antigua perspectiva inmanentista queda interrumpida, desvaneciéndose el escenario de una naturaleza compartida en la que el hombre tal vez se había otorgado el lugar preeminente pero, en ningún caso, separado del conjunto del cosmos. O, si se quiere, atendiendo a la etimología primigenia de naturaleza como generación, del *generarse cosmos desde el caos*. Habría que insistir, desde esta apreciación, en el hecho de que la filosofía antigua que investiga la *physis*, si expulsa los nombres de los dioses, no expulsa lo divino de la naturaleza. Cornford, entre otros, ha mostrado con suficientes argumentos hasta qué punto la búsqueda del *arché* por parte de los presocráticos es deudora de las teogonías poético-míticas procedentes de Homero y Hesíodo. La cosmogonía filosófica es heredera de la teogonía poética a través de un proceso de racionalización y emancipación laica. Los dioses dejan de ser la explicación de la naturaleza de las cosas pues es, a la inversa, la naturaleza de las cosas la que explica a los dioses. Dicho de otra manera: la naturaleza del mundo implica el sentido del mundo. Cuando se abandonan los dioses olímpicos se recurre a los «dioses naturales» en la concepción de una naturaleza que *también* lleva implícito el sentido del hombre. Ningún modelo de pensamiento de la Antigüedad supone una separación del hombre, como sujeto de razón, de una naturaleza *in-animada*.

El racionalismo moderno, receptor de la revolución científica del Renacimiento, sí debe interiorizar esta separación. La progresiva mecanización y formalización del concepto de naturaleza lleva consigo, necesariamente, el exilio del hombre en su individualidad racional. El mundo moderno parece asentarse en el seno de una distancia insalvable entre una naturaleza *des-humanizada* que puede ser comprendida en su legalidad físico-matemática a la vez que dominada técnicamente, y un hombre *des-naturalizado*, que vacila en considerarse pieza esencial o mero accidente de la existencia. La ruptura del diálogo convierte en espectral la noción de lo divino. La agonía de Dios en la cultura moderna forma parte de este paisaje.

De ahí la sucesión de ciertas tentativas a contracorriente. El «*Deus sive natura*» de Spinoza, la acentuada identificación entre Dios y naturaleza, es una de ellas, pero está condenada a integrarse en las corrientes subterráneas de la civilización moderna. Y, sin embargo, la propuesta de Spinoza apunta directamente a paliar la ruptura del diálogo entre el hombre *des-naturalizado* y la naturaleza *des-humanizada*, así como a evitar el vertiginoso deslizamiento de lo divino hacia el total ostracismo. No siendo Dios más que el mundo visto desde el lado de las ideas y no siendo el mundo más que Dios visto desde el lado de la realidad, Spinoza otorga al hombre la posibilidad de vivir la multiplicidad de la naturaleza como partícipe de una sustancia única y universal.

No es de extrañar la influencia de la posición de Spinoza en el último intento

generalizado por restituir a la naturaleza su dimensión de organismo vivo. Cuando los «filósofos de la naturaleza» románticos atacan, a la par, al racionalismo cartesiano y a la física newtoniana, lo cierto es que persiguen, más allá del ritmo contrario a sus propósitos de la experimentación científica, un ámbito de reapertura del diálogo extinguido. Tampoco es casual que, además de a Spinoza, se dirijan a los legados, aparentemente contrapuestos, de la tradición neoplatónica y de la filosofía presocrática. De ésta les atrae la conexión dinámica de todos los fenómenos de la naturaleza, incluidos los de la naturaleza humana; de aquélla, la «animización» del cosmos que se sintetiza en la centralidad de la noción «Alma del Mundo». En todos los casos los *naturphilosophen* quieren impedir que la razón humana, aislada de la naturaleza, sucumba a lo que califican como «miseria de la Razón».

Ejemplo sobresaliente de estas tentativas a contracorriente son los denodados esfuerzos de Goethe por adecuar sus indagaciones científicas *sobre* la naturaleza a sus concepciones filosóficas de la naturaleza. Spinozista declarado, Goethe quiere demostrar mediante sus estudios botánicos y anatómicos, así como con su refutación de la óptica de Newton, que la diversidad de todos los fenómenos queda encauzada en la unidad de la naturaleza, desde la convicción de que ésta no es sino lo divino realizado. Podemos ver reflejada esta voluntad de síntesis, que es asimismo voluntad de armonía, en uno de sus cuartetos:

Si el ojo no fuese solar  
¿cómo podríamos ver el sol?  
Si en nosotros no viviera la fuerza de un dios,  
¿cómo aceptaríamos lo divino?

Si Goethe se empeñó en construir un *poema total*, un nuevo *De rerum natura* lucreciano para el mundo moderno, tal como ambiciosamente se confesaba en sus anotaciones, es porque también estaba empeñado en defender la continuidad de una visión compartida de hombre y naturaleza que ya había sido puesta en entredicho por la civilización de su época. El arte debía proporcionar el marco para la confluencia de poesía y filosofía y también, según su reinterpretación de los presocráticos, de ética y física. Para escribir el *poema total* Goethe hubiera debido sentirse inmerso en la «Gran Cadena del Ser». Hubiera debido poder escribir, todavía, como Shakespeare. Pero ya no podía. En el *Fausto*, a pesar de la extraordinaria maestría almacenada, puede percibirse esta imposibilidad.

En el *Fausto* el espacio metafórico es obligatoriamente más restringido que en las obras de Shakespeare. Cuando no lo es, y el héroe goethiano, a imitación de los de aquél, arrastra consigo a estrellas y átomos, entonces surge la alegoría e, inmediatamente, un cierto sentimiento de distancia con respecto a la verosimilitud del texto. No nos resulta nada cercano que Fausto convoque a las furias o templanzas macrocósmicas pues sentimos que las furias o templanzas macrocósmicas son

indiferentes a la suerte de Fausto. Como contrapartida, nos resulta abruptamente próximo que Fausto, olvidándose de la naturaleza divina y de sus exaltaciones por el «Alma del Mundo», se convierta en un técnico abocado a grandes transformaciones.

Fausto es más convincente, desde la conciencia moderna, cuando se erige en discípulo de Bacon y, especialmente, cuando confía en la técnica como principal fármaco del hombre para alejar la pesadilla del aislamiento cósmico. Pues efectivamente este fármaco sólo adquiere pleno poder en el momento en que el Dios espectral que merodea alrededor y a través del gran engranaje de Newton no sólo es tenido por indemostrable sino que es declarado indeseable. La técnica es el sueño de autodeterminación del hombre que coincide con la mayor conciencia de soledad.

Bajo los impulsos de este sueño la naturaleza, llamada inanimada, constituye un mero campo de experimentación. El máximo esplendor de la utopía científico-técnica coincide con esta idea, aunque la moderna concepción mate-mático-experimental de la naturaleza implica una doble repercusión sobre la imagen del hombre. De una parte, al ser el cosmos un engranaje perfecto, el conocimiento consiste en descubrir progresivamente las leyes universales de este engranaje. De otra parte, al ser esperanzadoramente factible la posibilidad de este descubrimiento, el conocimiento debe facilitar, mediante la técnica, el dominio del cosmos. Conocer es avanzar hacia las leyes todavía no desveladas, mientras que dominar es utilizar las leyes ya conocidas. La «edad del progreso» convierte al científico en profeta y al ingeniero en mesías.

Sabemos que una de las nuevas religiones puestas en marcha por el siglo XIX, para paliar las dificultades insalvables de las viejas religiones, proclama la fe en el progreso y la eventualidad de un paraíso accesible por la vía segura de la ciencia. También en este caso la trayectoria de la imaginación literaria nos informa de la formación, auge y crisis de esta creencia. En su *Frankenstein*, Mary Shelley, al describirnos las vicisitudes del moderno Prometeo, expone todavía fuertes reservas al dominio absoluto sobre la naturaleza. De hecho el doctor Frankenstein es condenado al tormento moral por su usurpación del papel atribuido al Dios creador. En comparación con este libro lleno de dudas las obras de Julio Verne rebosan un resplandeciente optimismo. Reflejan el momento álgido de la nueva fe: el ingeniero es el héroe de un futuro al servicio de la felicidad humana. Pero, si unas décadas más tarde, Wells puede escribir un libro tan inquietante como *La isla del doctor Moreau* es porque han aparecido ya, y en profundidad, signos que avivarán una crisis creciente de la religión del progreso. En la isla del Doctor Moreau los lejanos pronósticos de Francis Bacon empiezan a volverse contra el hombre.

En el paisaje del siglo XX la fe en el progreso, sin dejar de ser un sueño hegemónico, ha sufrido violentos debilitamientos. El hecho de que la física contemporánea haya puesto en cuestión la uniformidad del modelo mecanicista-legal del cosmos, reasumiendo las ideas de incertidumbre y de caos, no sólo ha entenebrecido el optimismo precedente, sino que ha modificado el significado mismo

del conocimiento: conocer es poner al descubierto territorios de ignorancia. Tras cada isla laboriosamente conquistada aparece siempre un archipiélago inexplorado, en una espiral irreversible que destruye la fantásica creencia decimonónica de que la solución de los enigmas podía estar al alcance de un futuro concebible. Con una rotundidad sin precedentes éste parece ser el estigma del conocimiento moderno: cada misterio revelado revela, asimismo, la existencia de otro millar de misterios. Con todo su enorme potencial la ciencia moderna tiene algo de peculiar Sísifo, cuya roca, a medida que se traslada con más pericia, se agranda sin remedio.

Pero hay un factor decididamente más dramático en el debilitamiento de la fe optimista en el progreso. Aquel que ha determinado que la lógica del conocer como dominio se haya prolongado en la lógica del dominar como destrucción. O, más precisamente, como autodestrucción. El acontecimiento más espectacular de esta lógica de la autodestrucción se sitúa, como es bien conocido, en Hiroshima. La onda expansiva es, sin embargo, considerablemente más amplia. El «temor nuclear» ha sido la punta de lanza de un temor, quizá todavía de más envergadura, que nos alerta de las peligrosas consecuencias mefistofélicas de un determinado modo de entender el conocimiento y de un determinado modo de reducir nuestra concepción de la naturaleza.

Situación paradójica la nuestra. Consideramos que hemos alcanzado el más alto grado de civilización, y en el aspecto técnico es cierto. Consideramos que hemos alcanzado un alto nivel de conocimiento, y en un plano empírico es verdad. Pero también hemos conquistado la mayor soledad posible. Nuestro cosmos, siendo el más conocido en términos científicos, es el más desconocido. Nuestra naturaleza, nunca tan diseccionada, es la más inerte. En los mundos de Hesíodo, Heráclito, Dante o Shakespeare, el hombre tenía interlocutores. En el de Newton la perfección del universo se justificaba a sí misma, además de justificar el eventual patronazgo de un creador. Nosotros nos hemos obligado a confiar sólo en nuestras fuerzas. Eso ha sido, y es, un reto apasionante. Pero tiene sus riesgos. Secretamente tal vez esperamos la irrupción de nuevos interlocutores. Tal vez una señal desde más allá de la Gran Frontera sería el bálsamo más fulgurante contra nuestra soledad. Una situación parecida a la espera de Godot en la obra de Samuel Beckett. Pero el problema no es que Godot no aparezca, el problema es llegar a sospechar que Godot no aparecerá y que, por tanto, es inútil la espera.



## LA QUÍMICA DE LAS PASIONES

*Las afinidades electivas* es la obra más enigmática de Goethe. Quizá no sea tan admirable como el *Fausto* ni tan decisiva como *Poesía y verdad* ni tan influyente como el *Werther*, pero es la que deja en el lector un aroma indefinible de misterio y perplejidad. Apenas podemos imaginar por qué Goethe escribió este libro hermoso e irritante, este juego geométrico, este ejercicio intelectual cínico y frío que, sin embargo, está atravesado por un extraño fuego interior.

Es justo recordar que pertenece a uno de los períodos de mayor aliento creativo de Goethe, que en 1806 había concluido la primera parte del *Fausto* y, mientras avanzaba lentamente en la segunda, escribía *La metamorfosis de los animales*, *Trece sonetos* y daba comienzo a *Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister*. Precisamente a este último libro debía pertenecer, en un principio, *Las afinidades electivas*, hasta que, por fin, Goethe, en 1809, se decidió a otorgarle vida propia y a publicarlo independientemente. Este intensísimo lustro culminaría con la continuación de la *Teoría de los colores*, en 1810, y el inicio de *Poesía y verdad*, en 1811.

Pese a la variedad y amplitud de los temas tratados Goethe, como era habitual en él, se servirá de los avances realizados en unos como puntos de apoyo para adentrarse en los otros. De hecho, sus reflexiones en el ámbito de las ciencias naturales alimentaban sus creencias literarias de la misma manera que los hallazgos obtenidos a partir de éstas se incrustaban sutilmente en aquéllas. Ningún autor moderno ha poseído en grado tan elevado esta capacidad osmótica en la que, confesadamente, entre los antiguos, Goethe trataba de seguir a Lucrecio.

No era una actitud excepcional en su época: tanto desde la Ilustración como desde el Romanticismo se dejaban oír las voces que reclamaban la unidad entre ciencia y poesía, y también, más decisivamente, entre mundo físico y mundo moral. Acostumbrados como estamos ahora a contemplar esos mundos rígidamente separados puede sorprendernos la insistencia de autores tan diversos como Schiller, Novalis o Kleist en conseguir su conciliación y armonía.

Aunque Goethe era seguramente el menos ingenuo de todos ellos fue el que, en definitiva, mostró más audacia en la exposición descarnadamente natural —o física, en el viejo sentido de *physis*— de los fenómenos morales. *Las afinidades electivas* es el fruto maduro de esta audacia, que empieza ya en el título mismo del libro, literalmente tomado en préstamo de un tratado de química, *De attractionibus electivis*, publicado en 1775 por el científico sueco Torbern Bergman.

Goethe, en efecto, parece proponerse una *concepción química del mundo* en la que todo está integrado, sin excluir, claro está, el ámbito de las emociones y los sentimientos. Si bien, esporádicamente, esta concepción química se presenta como

*alquímica*, recurriendo a figuras metafísicas —al fin y al cabo es autor asimismo del *Fausto*—, llama la atención la meticulosidad con que Goethe quiere respetar las reglas de la química, no como metáforas literarias, sino como reglas de la conducta humana que la literatura transcribe meticulosamente.

Así, su preocupación principal durante los primeros capítulos es la de justificar el título del libro mediante los diálogos entre los protagonistas. Carlota se interroga varias veces sobre lo que pudieran significar estas reglas misteriosas de atracción y discordia, las *afinidades electivas*, y tanto Eduardo como, más detalladamente, el capitán contestan en términos inequívocamente químicos pese a que queda claro que se están refiriendo a relaciones emocionales y sentimentales. Tras la inicial declaración de principios esta convicción aparece múltiples veces, incluso avanzada la trama argumental, en momentos en que el patetismo de ciertas escenas amenaza con hacernos observar la química como una máscara de la crueldad. Es probable que esta *imperturbabilidad de la naturaleza* contribuyera no poco a las acusaciones de inmoralidad que acompañaron al libro desde su publicación.

Pero hay una coherencia muy goethiana en esta exquisita constancia provocadora. Quizá resultaba poco aceptable el trazado de combinaciones y correspondencias de apariencia matemática en una «novela de amor» —porque *Las afinidades electivas*, es, después de todo, una intensa y gélida novela de amor—, aunque los lectores de Goethe no ignoraban la continua presencia de tales recursos en su poesía y en la parte de *Fausto* ya publicada. Tampoco podían ignorar el carácter medular que atribuía a sus investigaciones científicas.

Se tratara de la luz y los colores, se tratara de la esfera inorgánica de los minerales o de la orgánica de los vegetales y de los animales, Goethe recurría siempre a dinámicas similares, convencido como estaba de la profunda conexión de todos los territorios. En las profundidades del escenario que había concebido latían, invisibles, las formas primigenias —las *formas sin forma* dramatizadas en el episodio de las *Madres* en el *Fausto*— y amarrados de ellas, surgían los arquetipos, fuentes desde las que manaban la multiplicidad de fenómenos que se hacían visibles como mundo. El escenario se completaba «al otro lado de las cosas» con la solemne, y de nuevo invisible, unidad de las ideas.

Unidad y multiplicidad: lo que llamamos mundo es un juego de correspondencias entre ambos planos. Goethe, lector de Spinoza, entiende que en este juego nos aproximamos a la eterna unidad de las cosas o a su infinita multiplicidad dependiendo del mirador en que nos hallemos, intelectual y metafísico en el primer caso, sensitivo en el segundo. De ahí la importancia permanente de los procesos de *metamorfosis*, auténticos mediadores de la vida, en todos los campos de la actividad humana, y muy especialmente en el del arte:

Será eterno para vosotros el uno, que se divide en muchos,  
y sin embargo, sigue siendo único.

Encontrad en uno los muchos, sentid los muchos como uno  
y tendréis el principio, el fin del arte.

*Las afinidades electivas* es menos desconcertante si el texto se enmarca en el conjunto del pensamiento goethiano. Mucho de lo que está presente en los escritos científicos de Goethe también lo está en la novela. Menos desconcertante pero más inquietante, pues posiblemente lo que extraña y hiere a un lector educado en la tradición humanista y, por tanto, en la centralidad del hombre, es la aplicación *igualitaria* de las leyes de la naturaleza a la legislación humana.

El riesgo ciertamente temerario asumido por Goethe se desarrolla en la idea de sumergir a sus personajes en una concepción química del mundo, operación que queda, en cierto modo, facilitada por la búsqueda de *tipicidad* en cada uno de ellos: independientemente de la transposición de experiencias personales del autor, en particular en el caso de las dos mujeres (reminiscencias, quizá, de Charlotte von Stein y Minna Herzlieb), el cuarteto formado por Carlota, Otilia, Eduardo y el capitán se ajusta perfectamente a la voluntad goethiana de dotar a sus protagonistas de caracteres universales.

Sólo en la apariencia el mundo humano se distingue del mundo mineral. El detalle, el juicio particular sobre los comportamientos, parece ofrecer autonomía y especificidad propias a las vidas de los hombres. Pero, contempladas éstas en profundidad, o bajo las distancias siderales del cosmos, en nada se diferencian de las moléculas y átomos que habitan las estructuras que, con poca justicia, calificamos de inorgánicas. A este respecto Goethe universaliza la existencia humana en la misma medida que humaniza todos los planos de la naturaleza.

Hay algo de oriental, hindú, en esta concepción, aunque en parte resulta, asimismo, una revolucionaria premonición de nuestras actuales visiones de la vida en las que, tras un largo período de hegemonía psicológica —presidido por Freud—, la psicología está perdiendo fuerza ante la química. No obstante, de un modo más general, Goethe apunta en una dirección filosófica, presente ya en la tragedia griega, según la cual la libertad humana sólo es concebible a pequeña escala.

Vista desde una lejanía eterna e inmutable —aquélla en la que moran los dioses o, simplemente, el vacío— la existencia de los hombres, como la de todas las partículas del universo, es una mera combinación química en la que los campos de fuerza se asocian o se disocian, se reúnen o se repelen, de acuerdo con aquella gimnasia cosmogónica que los antiguos griegos fijaron ya con los conceptos de *eros* y *eris*. A largo plazo, desde la larga distancia, bajo el manto de la eternidad, no hay lugar para la libertad. Todo es necesidad, destino.

Únicamente cuando reducimos las proporciones a la pequeñez de nuestro mundo —orgánico, animal, humano— somos capaces de introducir una noción de libertad, respecto a la cual, sin embargo, nunca hemos sabido ni nunca sabremos si se trata de una conquista cierta o de un mero espejismo. Pero incluso en el supuesto en que,

reducida la escala de visión, nos observemos como libres, siempre actúa en nosotros un poder que interviene forzosamente en nuestra capacidad de libertad. Más allá de ser omnipresencia cósmica —el largo plazo, la larga distancia— hay una dimensión del destino que afecta a nuestra historia, a nuestra posibilidad de elección, a nuestras emociones, a nuestros odios y a nuestros amores.

De ahí el enorme interés que Goethe presta a la figura del *daimon*, y a la que tantas veces se refiere, ya anciano, durante sus conversaciones con Eckermann. Su *daimon* es, en parte, también el de Sócrates: un ángel de la guarda laico, secreto, filosófico que dirige y orienta sin depender de los límites de la razón. Pero, a diferencia del de Sócrates, es también mera fuerza indescifrable que preside tanto la gran historia como las pequeñas historias cotidianas. En algunos hombres se encarna espectacularmente: Federico el Grande, Napoleón, Byron. Sin embargo, más o menos ocultamente, determina la vida de todos puesto que en el *daimon* el destino se cruza con nuestra ilusión de libertad. Es, por así decirlo, una intersección entre la gran y la pequeña escala de la vida. En *Las afinidades electivas* el *daimon* es el contrapunto de la concepción química del mundo que impregna la atmósfera de la narración.

Podría decirse que a lo largo del texto se hace explícita la voluntad de Goethe de convertirse en el atento observador de un experimento acerca de los sentimientos humanos. La literatura es el laboratorio donde crece un proceso minucioso e implacable. Pero la escenografía es explícitamente antidramática. Frente a las bóvedas sombrías del gabinete gótico de Fausto aquí todo es claridad y encanto. El castillo donde tiene lugar el experimento es un espacio amable, lleno de orden, ilustrado. Goethe apuesta por una arquitectura clasicista frente a los desórdenes románticos que él mismo ha contribuido a difundir con el impacto europeo del *Werther*. Un paisaje rebosante de armonía en el que las fuerzas antagónicas se desatan con furia pero casi en silencio.

En él encierra Goethe a los sujetos del experimento. Ninguno de ellos escapará al poder centrípeto del castillo encantado. El reparto de los papeles es geométrico: Carlota, el personaje más majestuoso de la novela, representando admirablemente la medida; Eduardo, su marido, atrapado por «una pasión sin límites» que le hace caer en la desmesura, en la *hybris*. Junto a ellos y frente a ellos se sitúan Otilia, la joven inocente capturada en la onda pasional de Eduardo, y el capitán —luego ascendido a comandante— inclinado hacia Carlota sin dejar de ser nunca un modelo de amistad. Y, en el centro del cuarteto, el notablemente siniestro Mittler, el intermediario, el mediador, el mensajero que aparece por sorpresa y desaparece tras registrar los cambios acaecidos en el grupo.

Los individuos chocan entre sí, las parejas se descomponen para volver a componerse con otro rumbo. Todo resulta un tanto escandaloso para la época de Goethe, y para la nuestra. Pero lo más escandaloso es cómo transcurre el experimento: gestos extremadamente civilizados, pulcros, cadenciosos. Apenas hay un grito en el entero texto. El movimiento global es silencioso, frío, casi ausente.

Como el movimiento de las estrellas, como el movimiento de las células y de los átomos.

Lo que tenemos ante nuestros ojos pertenece a lo que Kant consideraba «naturaleza moral». Pasiones, sentimientos. Pero en *Las afinidades electivas* descubrimos que pertenecen a una naturaleza física aparentemente desprovista de moralidad. Nuestros héroes son arrojados unos hacia otros, separados y asociados según mecanismos exactos a los descritos por el capitán a Carlota cuando quiere instruirle acerca de la noción química de afinidades. Inexorablemente, sin tener en cuenta las consecuencias morales, el bien o el mal.

Bajo la hegemonía de las ideas modernas se hace difícil aceptar una propuesta semejante. Hemos sido educados en el sentimentalismo y la «psicología». Sin embargo, ya los estoicos y, en especial Lucrecio, habían defendido puntos de vista parecidos. Algunos de los versos más espléndidos de *De rerum natura* se refieren a las violencias moleculares causadas por la pasión. Por otra parte, ¿no decimos coloquialmente «ha habido química entre nosotros»?

La incomprensión del público y de muchos críticos con respecto a *Las afinidades electivas* puede vincularse a la rotundidad del experimento. En esta perspectiva Goethe se permite una broma algo macabra al caracterizar al niño concebido, en una noche de instinto sin amor, en el seno del matrimonio formado por Eduardo y Carlota: el producto químicamente puro de las *afinidades* lleva la sangre de éstos pero crece con los rasgos de Otilia y el capitán, los auténticos depositarios del amor. La criatura monstruosa del cuarteto nace inoportunamente y muere oportunamente, pronto, contribuyendo de modo inconsciente a reagrupar lo que estaba amenazado de segregación.

Es un episodio elocuente puesto que contribuye a informarnos sobre la situación de los protagonistas y sobre nuestra situación como lectores. La libertad se confronta con el destino, la naturaleza moral con la física, la pequeña escala con la gran escala. Todos los personajes de la novela creen que actúan libremente, según sólidas pautas morales; creen que en cada momento eligen según su voluntad.

Ven su vida según la pequeña escala con que nosotros vemos también la nuestra.

El lector, al contrario, es colocado en el sitial del químico, o del dios, de manera que todo transcurre ante sus ojos como un proceso inapelable y necesario. Aunque su situación real sea la de los protagonistas ha sido provisionalmente cambiado de mirador: él sólo ve *destino* donde Carlota, Eduardo, Otilia y el capitán ven *libertad*. El lector también forma parte del experimento.

Así el oculto magnetismo de *Las afinidades electivas* se desencadena por nuestra posición dual ante los acontecimientos que se describen. Desde fuera del castillo somos el químico que examina fríamente los contenidos de la retorta. Dentro del castillo, mientras permanecemos prisioneros, nos sentimos llenos de libertad.

## EL DISCÍPULO DE LOS DIOSES

Hace unos años cayó en mis manos, casi casualmente, un libro titulado *Atenea Negra [Black Athena]*, de un historiador de la cultura muy heterodoxo llamado Martin Bernal. En este libro se planteaba la génesis de la imagen moderna de Grecia. Es decir, era un viaje hacia nuestros orígenes y una revisión radical de algunos de los tópicos esenciales respecto a la fundación de nuestra cultura. En el texto, Bernal ya no sólo se refería a las influencias de Egipto y Medio Oriente sobre la antigua Grecia, sino que indicaba posibles pistas que conducían al continente africano. Aunque las tesis del autor eran muy discutibles, el libro tenía la virtud de poner en duda la sacrosanta pureza de la Grecia clásica tal como se había defendido insistentemente en el siglo XIX. Junto con estas observaciones también eran de mucho interés las tramas de conexión con la antigua cultura de la India, un tema que ya había sido suscitado en la propia Antigüedad a partir de las raíces asiáticas de ciertos mitos.

Cito el libro de Bernal porque, independientemente de la opinión que pueda merecer al lector, es un escenario que suscita con radicalidad la cuestión de nuestras miradas en relación con el origen. Desde esta perspectiva es curiosa la metamorfosis de esas miradas a lo largo de la civilización occidental. Es evidente que hasta la Ilustración y el Romanticismo hay una percepción muy unitaria de las herencias griega y romana, hasta llegar a hablarse de un patrimonio grecorromano. Es con posterioridad a la Ilustración que la cultura moderna distingue con claridad entre el legado de Grecia y el de Roma. Observemos que en la transición entre el siglo XIII y XIV, al escribir la *Divina Comedia*, y al ofrecerse como protagonista de su poema, Dante se hace acompañar, no de Homero, sino de Virgilio. Esto nos indica suficientemente hasta qué grado la autoridad de lo antiguo en todo el período de transición hacia el Renacimiento recae fundamentalmente en la cultura latina.

Kristeller, el gran historiador de la filosofía del Renacimiento, ha identificado claramente las tres pistas intelectuales que contribuyen a la confirmación del Humanismo. En primer lugar, el propio ámbito italiano, receptor de los restos de la cultura latina. En segundo lugar, el depósito documental localizado en Bizancio y renovado por los humanistas, con una recuperación de la lengua y cultura griegas. En tercer lugar, la esfera musulmana que, en muchos casos, sobre todo en los de las ciencias naturales, la filosofía y la medicina, excitan la renovación intelectual que cristaliza en el Renacimiento.

Sea como sea, en pleno Renacimiento un intelectual de la talla de Montaigne, en sus *Ensayos*, cita indistintamente y de manera yuxtapuesta a los autores griegos y latinos. Esta situación se prolonga hasta bien entrado el siglo XVIII. Creo que hay que atribuir a Winckelmann, y a su *Historia del arte de la Antigüedad*, el primer paso decisivo para la diferenciación estricta entre ambas herencias. El Neoclasicismo

tenderá progresivamente a otorgar una hegemonía a Grecia en relación con Roma. Este viraje, que tiene su primera materialización en la arquitectura y la escultura, se extenderá posteriormente a todos los ámbitos de la cultura. De hecho casi podríamos decir que la entera mirada neoclásica es arquitectónico-escultórica, incluso, como apreció muy bien Goethe, aquella que se refleja en la poesía. Con otras palabras eso es lo que apuntará un siglo después Nietzsche al utilizar su categoría de lo *apolíneo*.

De manera simultánea la sensibilidad intelectual que da paso al Romanticismo, desde la Ilustración y el Neoclasicismo, consolidará con más contundencia la prioridad de Grecia como nuestra fuente fundacional. Por un lado Homero, sustituto de Virgilio, marca el camino de la idealidad clásica; por otro lado, la proposición de una vía musical-trágica, inspirada en el teatro ático, empujará hacia un claro cambio de paradigma.

Se podrían proponer muchos textos en los que ese giro se hace perceptible. Pero mi favorito es el poema de Schiller «Los dioses de Grecia», texto en el que la nostalgia revolucionaria por el paisaje griego se convierte también en piedra angular de un arte del porvenir.

A principios del siglo XIX coinciden, por tanto, distintos factores que impulsan la nueva mirada moderna sobre el pasado. Si, como se ha indicado, el nuevo protagonismo de Homero y la tragedia en detrimento de los latinos nos orienta hacia una Grecia presentada como comienzo absoluto, la eclosión de las primeras grandes traducciones filológicamente correctas facilita el apoyo textual objetivo de aquel cambio. Ésta es sin duda la misión filológica de un gran traductor como es Schlegel, el cual reconoce la necesidad de la pureza del texto como apoyo para la cultura del porvenir. En paralelo a este filólogo, las obras de Schelling y de Hegel son suficientemente representativas del nuevo prestigio que la tragedia griega ha adquirido en la filosofía alemana. Schelling nos presenta como elemento central de la tragedia el choque entre la libertad humana y el poder del mundo objetivo, y a veces entre la libertad y el destino. Hegel, por su parte, escenifica el conflicto trágico entre los poderes humanos, autónomos entre sí. Debemos a Hegel una concepción de la tragedia completamente alejada del maniqueísmo, y la detección de que el conflicto trágico no se produce entre caracteres psicológicos sino entre arquetipos. En esa misma dirección, Schopenhauer piensa que el elemento central de la tragedia es el conflicto de la voluntad con ella misma. Siguiendo esta estela, aunque ya en el último tercio del siglo XIX, Nietzsche culminará el espectacular cambio de perspectiva respecto a la Antigüedad en su *El nacimiento de la tragedia*. En esta obra, influenciada por Schopenhauer y por los escritos de Wagner, Nietzsche cree que el elemento trágico por antonomasia es el juego que se desarrolla al romper el hombre el principio de individuación y al tratar de transgredir los límites humanos.

Aunque en una autocrítica posterior Nietzsche se alejara de ciertas tesis expuestas en *El nacimiento de la tragedia*, y reivindicara una nueva unidad entre lo griego y lo romano, parece claro que su posición inicial, que tanta repercusión ha tenido en el

horizonte moderno, es deudora de las transformaciones acaecidas durante el Romanticismo. Con todo, uno de los autores que el Nietzsche maduro seguirá observando como referencia conservable de su juventud es Friedrich Hölderlin. Si para Nietzsche Goethe representa el reconocimiento del espíritu clásico mediterráneo, Hölderlin simbolizaría el fuego secreto que impulsó lo más primigenio de la antigua cultura griega.

Desde muchos autores y por muchas razones, los caminos parecen cruzarse en el nombre de Hölderlin, quien quizá, como ningún otro poeta, se erige ante nosotros como «el más griego de los modernos». Ahora bien, paradójicamente, esta grecidad esencial en Hölderlin no sería la consecuencia de sus obras más diáfanas, como los *Himnos juveniles* o la singular novela *Hiperión*, sino de un drama fallido, *Empédocles*, y de una polémica traducción.

Hölderlin estaba convencido de que *Empédocles*, de la cual hizo tres versiones, todas inacabadas, sería la primera tragedia moderna. Es decir, utilizando *avant la lettre* terminología nietzscheana, representaría un auténtico renacimiento de la tragedia. Para apoyar esta afirmación Hölderlin se basaba en la complejísima traducción que había emprendido de *Antígona*, *Edipo rey* y *Edipo en Colono*, todas ellas tragedias de Sófocles. Si seguimos con atención las anotaciones realizadas por el poeta en la época de esas traducciones nos daremos cuenta de que *Empédocles* quiere ser la encarnación teatral de unas posiciones filosóficas de hondo calado. En ellas la tragedia aparece como el gran ámbito ético de la polis griega antigua y asimismo como la manifestación espiritual más acabada del horizonte sagrado de los griegos. Es explicable, por tanto, que Nietzsche sintiera una gran fascinación por la obra de Hölderlin.

Hölderlin comenzó las traducciones de Sófocles por la misma época en que se propone escribir *Empédocles*, hacia 1797-1798, y extiende esas traducciones, dos acabadas y una inacabada, hasta el momento final de su vida mental «normal» en el año 1806. Como es sabido después pasará treinta y siete años en un estado de exilio mental, recluido en la torre del río Neckar hasta 1843. El destino de estas traducciones es ilustrativo. Para Schiller, que amparó a Hölderlin, y para Goethe, que lo ignoró, las traducciones sofocleanas mostraban claramente el progresivo delirio del poeta y su paulatina caída en la locura. Otros contemporáneos, los pocos que se preocuparon de seguir con una cierta atención la evolución de Hölderlin, llegaron a opiniones semejantes.

Esta conclusión sobre las traducciones de Hölderlin se extendió a lo largo del siglo XIX y alcanzó los inicios del siglo pasado. Incluso un autor como Dilthey, tan comprensivo con la entera obra de Hölderlin, no podía aceptar las versiones de Sófocles. Sin embargo, la primera guerra mundial conlleva un cambio de apreciación significativa con la edición, por primera vez, de las obras completas de Hölderlin a cargo de Norbert von Helingraft, que incluyen las discutidas traducciones. Karl Reinhardt llega a considerar en esos años que «las versiones de Hölderlin del *Edipo* y



de *Antígona* son las mejores versiones que se han hecho nunca de la tragedia griega a una lengua moderna».

Para justificar esta afirmación tan enfática Reinhardt recuerda que el objetivo de Hölderlin no fue tanto una traducción literal sino lo que podríamos denominar una «versión civilizatoria», la cual implicaría recuperar el espíritu griego. Para explicarnos este propósito es interesante recuperar el triple desarrollo de las versiones holderlinianas. En primer lugar, el poeta, siguiendo las recomendaciones de Schiller, intentó realizar una traducción ecléctica en la cual se conjugara el rigor filológico y la actualización. En otras palabras: actualidad sin perder literalidad. Descontento con esta tentativa, Hölderlin adoptó otra estrategia que consistía en recrear para la lengua alemana el supuesto ritmo poético que él había identificado en los griegos, sobre todo a partir del estudio de Píndaro. El propio Hölderlin trataba de transformar su alemán en una expresión griega que tenía como claros maestros, además de a Píndaro, a Esquilo y a Sófocles. También abandonó esta segunda tentativa. Las últimas versiones, precisamente las que fueron acompañadas por las anotaciones antes aludidas, abandonan la idea de traducción en el sentido habitual del término y se sitúan en la perspectiva de una transferencia mental. Sófocles no era traducido sino transferido. Esta operación implicaba una suerte de diálogo especialmente íntimo y relevantemente simétrico entre Sófocles y el propio Hölderlin.

Esta posición, tan incomprendida en su época, implicaba una pregunta cortante: ¿qué significaba ser griego en el mundo antiguo y qué continúa significando en nuestra época moderna? Hölderlin se aleja progresivamente de los postulados del clasicismo ilustrado y se decanta por una actitud nueva y provocadora. En los *Himnos juveniles* y en el *Hiperión*, todavía se aprecia la exaltación de la idealidad clasicista. No obstante, ya al final del *Hiperión* advertimos una tendencia a resaltar la tragicidad del mundo que tiene poco que ver con los principios clasicistas. Para Hölderlin se coloca en primer plano la necesidad del retorno al origen, del retorno a la patria, un retorno que implica una imagen transfigurada de Grecia pero asimismo la conquista de un porvenir incierto. La patria del poeta es en definitiva aquel mundo que él logra construir a través del lenguaje.

Es elocuente que Hölderlin recurra sucesivamente a dos legados filosóficos distintos en la primera y en la segunda parte de *Hiperión*. En la primera parte, por encima de todo, Platón domina el panorama. El objetivo del protagonista es alcanzar la belleza absoluta en un sentido platónico. La consigna que cruza el texto es «El Todo es Uno». En cambio en la segunda parte Hölderlin, o su *alter ego* Hiperión, sin abandonar del todo a Platón, tensa la cuerda trágica, y para hacerlo el filósofo antiguo de referencia es Heráclito. En ese momento está claro que Heráclito encarna mejor la noción de *pólemos* que guía su concepción del cosmos. El hombre no puede llegar a una belleza absoluta pues está sometido a una tensión continua por la que el destino del yo es el enfrentamiento perpetuo con la aspiración de totalidad o de perfección. Se empieza a descartar así la posibilidad de una síntesis, tanto en la historia colectiva

como en la individual, y se defiende la noción de una lucha perpetua que implicaría la esencia misma de la tragicidad.

El desenlace de *Hiperión* prepara intelectualmente la escritura del drama *Empédocles* y de las versiones sobre las tragedias de Sófocles. Quizá el texto básico para comprender la idea de lo trágico en el poeta sea el *Fundamento de Empédocles*. En este ensayo Hölderlin elabora una teoría que desmiente de manera nítida los postulados clasicistas. En lugar de entender la *Hélade* como la consecuencia final de una armonía estética que dominaba todos los campos, tal como habían expuesto Winckelmann y los clasicistas, Hölderlin mantiene que lo que llamamos *Grecia* fue la consecuencia de un combate continuo, de una tensión casi insoportable en el seno de la cual el hombre griego, y sus artistas y filósofos, enfrentaron la contradicción entre la aspiración al orden y a la luz y la presencia acechante e invencible de la oscuridad.

Esta nueva posición hölderliniana revoca todos los cánones intelectuales conocidos hasta el momento, pues lo griego, en lugar de ser identificado con lo luminoso, es visto más bien como el producto de la tensión continua entre la tiniebla y la luz. Ésta sería la quintaesencia de la tragedia ática, la cual a su vez sería el núcleo más sólido de la entera mentalidad griega. Cuando en el *Fundamento de Empédocles* habla de «el fuego sagrado de Apolo» Hölderlin sugiere que tan importante es la conformación escultórica-arquitectónica como el flujo musical, los dos elementos que tanto tiempo después Nietzsche identificaría como los principios apolíneos y dionisiacos que confluían en el juego trágico.

En definitiva creo que debemos a Hölderlin el hecho de que la tragedia se convirtiera a partir de un determinado momento del desarrollo de la modernidad en la raíz más profunda de nuestro tronco civilizatorio. Fue el poeta alemán quien supo extraer los jugos de los mitos antiguos depositándolos en imágenes de su mundo contemporáneo, y fue también él quien identificó la complejidad del *logos*, nunca reducible a una mera razón utilitaria, como un espacio de confluencia de múltiples planos de la realidad. Al no ser Hölderlin un autor sistemático que propusiera determinadas tesis, el desarrollo sinuoso de sus proposiciones ha dificultado con frecuencia la comprensión de las mismas. Pero, indudablemente, si somos capaces de sustentar sus polémicas versiones de Sófocles en *Hiperión*, *Empédocles* y en los ensayos de la época, podremos aislar también el papel revolucionario de Hölderlin en el transcurso de la modernidad. Es justo reconocer que fue Nietzsche, quizás por las propias afinidades con el poeta, quien comprendió mejor el alcance de la revolución hölderliniana.

Al excluir la síntesis en la belleza absoluta y al proclamar una dinamicidad trágica sin fin, Hölderlin proponía una de las más audaces visiones de lo sagrado en los tiempos modernos. Para él los dioses, los dioses de los hombres, no han muerto sino que aguardan en silencio el redescubrimiento que los mismos hombres deberán en el futuro realizar. Mientras tanto la función del poeta es esencialmente mediadora, alguien que está colocado entre el ruido de la vida cotidiana y el silencio de las

profundidades. A través de su palabra el poeta debe conservar el testigo y, caso de no poder entregarlo todavía, preservarlo frente a los saqueadores. El maravilloso poema *El archipiélago* es, ciertamente, la conclusión de la posición trágica de Hölderlin y la culminación de toda su poética:

Pero tú, inmortal, aunque ya no te festeje la canción de los griegos,  
como entonces, resuena a menudo, ¡oh dios del mar!,  
con tus olas en mi alma, para que prevalezca sin miedo el espíritu  
sobre las aguas, como el nadador, se ejercite en la fresca dicha de los fuertes, y  
comprenda el lenguaje de los dioses,  
el cambio y el acontecer; y si el tiempo impetuoso conmueve demasiado  
violentamente mi cabeza, y la miseria y el desvarío de los hombres estremecen mi  
alma mortal,  
¡déjame recordar el silencio en tus profundidades<sup>[2]</sup>!

## ALA CAZA DE UNA SOMBRA

*Dios*, el poema de Víctor Hugo, es una obra que fácilmente puede ser considerada como desmesurada. Quien así opine reforzará su juicio si sabe que el autor lo concibió como uno de los integrantes de un inmenso tríptico dedicado a la indagación del Ser, cuyas otras dos piezas serían *El fin de Satán* y *La leyenda de los siglos*. Y no le faltará razón. Sin embargo, las obras desmesuradas, tan difíciles de comprender y de aceptar, constituyen un capítulo esencial en la historia de nuestra cultura. Sus consecuencias atraviesan el arte y el pensamiento pero, por lo general, nos cuesta colocarnos en el territorio de quien las construyó. Parte de la admiración, y también parte del rechazo, que suscitan estas obras son la consecuencia de una dificultad casi topográfica: ¿desde qué lugar, mental y físico, alguien es capaz de emprender un proyecto de este tipo?

Podríamos idear una historia fantástica de este lugar, o lugares, a partir de los ejemplos que hemos heredado, no, quizá, muy numerosos, pero sí suficientemente representativos de distintas épocas y sensibilidades. Desde qué lugar, por ejemplo, Dante se lanzó a la aventura de la *Divina comedia*, o santo Tomás de Aquino, a la de la *Suma teológica*, desde qué mirador Miguel Ángel concibió el nunca realizado mausoleo de Julio II, su gran anhelo, o ejecutó el *Génesis* de la Capilla Sixtina, su indeseado desafío con el fresco pictórico; desde qué horizonte Goethe arrastró cincuenta años su *Fausto*, desde qué perspectiva Kant se adentró en sus tres Críticas, o Hegel, en *Fenomenología del espíritu*; desde qué paisaje Wagner pudo decidirse por *El anillo del nibelungo*. Para ir a un caso más reciente y, como barcelonés, más cercano, a menudo me he preguntado por el escenario desde el que Gaudí impulsa una construcción inabarcable como *La Sagrada Familia*. Esta historia fantástica nos ilustraría fehacientemente sobre las ansias y dudas de lo que en nuestra tradición hemos llamado «creador».

Víctor Hugo debería, necesariamente, protagonizar uno de los capítulos, con su extenso poema *Dios* como muestra privilegiada de un modo de entender el poder del arte. En este sentido la pretensión del poeta francés es, en nuestros días, casi inconcebible. No estoy seguro de que sea lo cierto —pues igual un *haiku* bastaría para expresarlo— pero, por lo general, pretendemos que nuestro mundo es demasiado complejo para ser aprehendido en un único conjunto. Tal vez, en su época, Lucrecio sí podía aspirar a encerrar el universo en *De rerum natura*. Y, con más rotundidad, aceptamos que Dante pudo atrapar la cosmovisión medieval en el engranaje cristalino de la *Comedia*. Sin embargo, tras la revolución renacentista, tenemos la impresión de que la dinámica centrífuga del mundo desmiente la posibilidad de una obra totalizadora como la que, de manera nada disimulada, intenta Víctor Hugo.

Éste es también, justo en la generación anterior a Hugo, el problema de Goethe.

*Fausto*, según la confesión de su autor, quiere ser un *De rerum natura* para la época moderna. Desde algún ángulo, lo es. El escritor alemán quería unir poesía y ciencia como dos formas de acercamiento a la naturaleza que, yuxtapuestas, debían adentrar al hombre en el enigma de la realidad. Así como la primera parte tiene todavía la forma del drama romántico, la segunda parte de *Fausto* es dotada por su autor de una singular estructura, casi operística, en cuyos escenarios debía concentrarse, no sólo el saber humano, sino también lo que Goethe y muchos de sus contemporáneos llaman el «Espíritu de la Época». El carácter casi irrepresentable que se otorgó a la obra, ya en su tiempo, guarda relación con esta ambición goethiana de hacerse poéticamente con el mundo, una tentativa paralela a la filosófica de Hegel. Cincuenta años después la *Gesamtkunstwerk* postulada por Wagner a través del drama musical, y encarnada en *El anillo del nibelungo* y en el proyecto teatral de Bayreuth, tiene un objetivo similar, aunque tomando como referencia la esfera del mito.

*Dios*, el poema de Víctor Hugo, se emparenta, en el esfuerzo, con estas colosales tentativas. También el escritor francés quiere «hacerse con el mundo» y, como Fausto, penetrar poéticamente el Ser. Una ambición de este tipo requiere, en consecuencia, un plan grandioso. La alternativa era el silencio. Un ajuste de cuentas con Dios te sumerge, creo, en un dilema poderoso: callar, o emprender una travesía de incierto recorrido e imposible final. Hugo, ante la encrucijada, opta por este segundo camino. Una elección peligrosa, incluso para un hombre tan bien dotado literariamente como él.

Dado que la meta es imposible, la incertidumbre del recorrido se percibe en los vaivenes de la nave y en las dudas que comporta la navegación. A Goethe, con quien Hugo tiene tantas afinidades, le ocurre lo mismo en el despliegue del *Fausto*. Incluso me atrevería a decir que también a Lucrecio le sucede algo parecido en el gran reto poético de *De rerum natura*: avances acompañados de retrocesos, vacilaciones, cambios de ruta. El único que escapa a estas alteraciones es Dante. Sin embargo, el poeta toscano tiene una ventaja suprema sobre los demás: «conoce» a Dios y, sobre todo, tiene una extraordinaria certeza acerca de la topografía y composición de la obra divina. Es gracias a esto que la visión dantiana, mística y fulgurante en la revelación, se traduce después poéticamente en pura geometría, en número perfecto. Pero ni Goethe ni Hugo, ni, en la Antigüedad, Lucrecio, están tan bien defendidos frente a Dios por una fortaleza teológica como lo está Dante. Éste no se pregunta por la fe, porque ésta se presupone desde el principio hasta el final de la *Comedia*. Los otros tres poetas no poseen esa fe ni están refugiados en ninguna fortaleza teológica.

El Dios de Dante es absoluto y, en consecuencia, la exploración que lleva a cabo es centrípeta: en el momento de emprender el viaje ya sabe dónde está el centro y la meta. Todo lo contrario le ocurre a Víctor Hugo, que llama *Dios* a un poema estigmatizado por la ausencia de Dios. Nada es más trabajoso, aunque también más apasionante, que apartar la pereza del ateo y olvidar la astucia racional del agnóstico para lanzarse, sin fe religiosa, a la caza de Dios. Lo más semejante a una singladura

con este empeño es la expedición sin tregua ni cuartel a la que se convoca el capitán Ahab para encararse a la Ballena Blanca. No pueden esperarse aguas calmadas en un mar que cobija este torneo.

Y el cazador, con frecuencia, sigue senderos erróneos, más frutos de su obsesión que consecuencias de una estrategia premeditada.

Lo que en Dante es arquitectura, y bien nítida pese a los tormentos que alberga, en Hugo es navegación entre tempestades. Esto es palpable en la propia morfología de *Dios*, y en el proteico escenario en el que se producen los abordajes del cazador de lo divino: voces, números, aves, espectros. Espectros, en particular, pues la larga meditación poética está toda ella impregnada de tonos espectrales. Quizá necesariamente, puesto que la interrogación humana sobre lo divino, vieja, con toda probabilidad, como el propio ser humano, parece requerir la presencia de la fantasmagoría. Aceptado esto, el camino de Víctor Hugo no es de tipo místico ni, tampoco, mítico, al modo de Hölderlin o Rilke, por poner dos nombres de poetas que se erigen, con sus obras, en poderosos interrogadores de Dios. En ambos casos la inmersión en lo numinoso exige una compleja construcción mítica en la que la deidad, aunque sea a través de la ausencia o del silencio, está sutilmente integrada. Así, con todo el esplendor poético, se resalta en *El Archipiélago* o en las *Elegías de Duino*.

La indagación mística lo apuesta todo a una suerte de gran salto mediante el cual el hombre se precipita en el seno de Dios, a veces una plenitud, a veces un puro vacío. Tanto si los peldaños son intelectuales, envueltos en una nube de abstracción, como en la obra de Meister Eckhardt, como si transcurren por las entrañas del cuerpo, sentidos como un erotismo anonadador, como en santa Teresa de Jesús o en san Juan de la Cruz, la escalera por la que sube el candidato conduce, en su tramo culminante, a la ejecución de aquel salto que deba procurar la unión mística.

No es, desde luego, el trayecto de Hugo. Como alternativa, el poeta francés se plantea interrogar lo divino con un proceso de preguntas tan exhaustivo que raya en lo inaudito. Sin confianza en la llama ardiente de un san Juan de la Cruz, o en la llama sagrada de un Hölderlin, ni en las hogueras subsiguientes que todo lo queman, Hugo pretende hacer subir a su escenario poético, como si se tratara de una ópera cósmica, a las fuerzas de la naturaleza, a los mitos de los dioses, a los pensamientos de los hombres. El balance es, con frecuencia, angustioso, pues, por omniabarcador que sea el despliegue de erudición, y por elevado que resulte el aliento poético, el objetivo esencial de la indagación, Dios mismo, siempre parece escaparse por un rincón del cuadrilátero o por una grieta que lleva a un suelo más profundo del que es capaz de pisar el hombre.

En esta tesitura toma relevancia el Víctor Hugo más genuino. El rebelde, el titánico. A medida que se acrecienta la sensación de la huida de Dios, siempre hábil para sortear las trampas que le tiende el intelecto humano, aumenta también la tenacidad del persecutor, el poeta, quien le trata de dar batalla con la ayuda de la

entera historia de la cultura, desde los mitos más arcaicos hasta la filosofía griega, y desde ésta hasta la Ilustración, que le era ya tan próxima. Esa alianza tiene algo de conmovedor pues, pese a su imponente exhibición, siempre acaba siendo un ejército de sombras que se desplaza, desorientado, por la tiniebla.

En algunos momentos de *Dios* Víctor Hugo se inclina hacia un panteísmo como el expuesto por Klopstock en Alemania o Wordsworth en Gran Bretaña. Las imágenes, entonces, poseen una enorme fuerza visual, de acuerdo con una estética arrebatadamente romántica. En otros momentos, los más serenos sin duda, aparece en el horizonte el Dios de Spinoza, una figura de extraordinaria influencia para la generación del poeta francés. Por unos instantes la indagación se vuelve tranquila, como si Dios y el hombre debieran llegar, por naturaleza, a un acuerdo cordial, armonioso.

Sin embargo, el talante de Víctor Hugo no es el de Goethe, el poeta que ha logrado expresar de manera más viva la teología racionalista y ataráxica de Spinoza. Para Goethe hay un espontáneo deslizamiento del hombre en el seno de lo divino, como, por otro lado, hay una lógica innata en la integración de lo particular en lo universal. Cuando el hombre consigue adoptar este punto de vista el conflicto tiende a diluirse: Dios y hombre son realidades complementarias, las dos caras del Ser. Esta conclusión es sumamente consoladora. También es probable que sea la que permite a Goethe hacer gala de olimpismo, y la que le sugiere la oportunidad de salvar a su Fausto del infierno, frente a la anterior tradición condenatoria del héroe en este mito procedente del Renacimiento. Fausto, al final, se salva porque consigue percibir a Dios en su interior, aunque sea un dios sin nombre. Y Goethe se salva a través de Fausto.

Pero no es el caso de Víctor Hugo, quien no logra aceptar un acuerdo ni imponer una tregua. La suya es una batalla campal, con todo en juego, incluso el sentido del hombre. Es una situación singularmente representativa de la conciencia moderna: sin Dios y sin auténtico deicidio, a pesar de lo que pueda decir poco después Nietzsche. Ahí radica la grandeza del poema.

El lector que se aventura en *Dios* no deja de sentir la fuerza, el tormento, el goce, el agotamiento que debió de experimentar Víctor Hugo durante los largos años de gestación del poema. No deja de participar en esa batalla campal en la que el hombre pone en marcha todos sus resortes intelectuales para ir a la caza de Dios. No deja de admirar el descomunal esfuerzo poético por expresar esa epopeya imposible. Y, al final, el lector no puede sustraerse a una honda melancolía pues, también él exhausto, debe reconocer una vez más que el enigma se resiste y que, por más que corramos el velo que lo cubre, se resistirá siempre. Porque el enigma de Dios somos nosotros, los hombres.

## EL PINTOR DESNUDO

En 1931 Ambroise Vollard publicó una cuidada edición del relato de Balzac *La obra maestra desconocida* con ilustraciones de Pablo Picasso. La parte gráfica del libro estaba integrada por sesenta y cinco dibujos realizados por Picasso en 1924, grabados por Aubert; trece aguafuertes, todos de 1927, a excepción de uno que correspondía al mismo año de la edición, 1931; y otra serie de dibujos intercalados en el texto que, en apariencia, nada tenían que ver con la narración de Balzac. Estos últimos, abstractos y puntillistas, respondían a una técnica de descomposición de las figuras que contradecía el figurativismo de los otros dos grupos. A su vez, los aguafuertes de 1927, los más decisivos sin duda, eran una concentración depurada de los dibujos de 1924.

Aunque hacía tiempo que Picasso se mostraba fascinado por el relato de Balzac no podemos saber hasta qué punto su ilustración pretende ser una meditación sobre el arte paralela a la del escritor. En algunos casos los motivos picassianos se ajustan mucho al argumento literario mientras que en otros, sin seguir un orden establecido, aparecen preocupaciones estéticas previas e, incluso, anticipaciones de rumbos futuros.

Como quiera que sea, ciertos motivos dominantes, tanto en los dibujos como en los aguafuertes, indican una explícita voluntad de reflexión sobre la pintura. Para ello Picasso recurre a ciertos elementos dramáticos que están presentes en la narración de Balzac pero, asimismo, a la escenografía con que tradicionalmente ha sido expuesta la auto-conciencia artística en la pintura occidental. Al igual que en los episodios balzaquianos, Picasso recrea el mundo del pintor o, más exactamente, *el mundo de la creación pictórica*, a través de sucesivas secuencias: la vida del pintor en el taller; el espacio de encuentro entre el artista y los visitantes; la dialéctica múltiple del pintor y la modelo; finalmente, la tensión y complementariedad entre esta última y la imagen que brota en el lienzo.

Continúa Picasso, de este modo, un sólido legado en el que el horizonte del pintor es la pintura misma. Así lo consideró, quizá como pionero, Jan Vermeer en 1666 con su extraordinario *El taller o la alegoría de la pintura*, representando la centralidad del triángulo formado por el artista, la modelo y el lienzo. Encerrados todos los protagonistas en el nuevo «lugar sagrado» identificado con el taller. Este lugar de génesis y de epifanía, autosuficiente y cultural, resurgirá en los momentos cruciales de la pintura europea. También *Las Meninas* de Velázquez, máxima disección del acto de pintar, introduce al espectador en este lugar sagrado a través de un juego casi ilimitado. En la misma estela, *El taller* de Gustave Courbet expone el triángulo creativo de Vermeer pero flanqueado de visitantes, tanto amigos como adversarios. Más despojado, el cuadro de Cézanne *Autorretrato con la paleta*, de 1879, recoge la



misma preocupación.

Picasso, que en 1906 pintó un cuadro con los mismos nombre y motivo que el de Cézanne, mostró una permanente inclinación hacia el análisis del acto creador partiendo, por lo general, de la iconografía enraizada en Vermeer, si bien alimentada por poderosas fuentes simbólicas y mitológicas. Las ilustraciones de *La obra maestra desconocida* serían, así, un interludio, particularmente puro, de esta continua recurrencia que, sumada a la inigualable capacidad proteica del pintor, vertebran un universo de *continua metamorfosis* mediante la que todas las obras acaban remitiendo al acto genético de pintar y al lugar sagrado del taller.

Esta dinámica, constante en Picasso, explicaría la inclusión en la serie de aguafuertes editada por Vollard de algunos temas, oscuros a primera vista, que tienen más relación con el conjunto de la poética picassiana que con el relato estricto de Balzac. En dos de los aguafuertes, y en varios dibujos, se olvida el triángulo artista-modelo-lienzo y se rompe asimismo con el marco del taller. En uno de ellos un toro embiste a un caballo; en el otro, emerge un caos de siluetas, figuras humanas, cabezas de caballos, patas y cabezas de toro: simbolización, tal vez, de la lucha entre instinto e intelecto, y, en cualquier caso, evidente anticipación de toda la indagación picassiana que culmina, a finales de la década de los treinta, con la *Minotauromaquia*.

Más enigmática es la razón por la que Vollard incluyó en la edición —y Picasso dejó que se incluyeran— los «dibujos puntillistas», radicalmente abstractos en primera visión aunque dejen entrever, observados con más detenimiento, la frecuente huella de la obsesiva forma picassiana de la guitarra. Dibujos formados por puntos y líneas que nos introducen en constelaciones o, con igual plausibilidad, en sistemas atómicos. Sea en el macrocosmos, sea en el microcosmos estos campos magnéticos parecen querer atraer aquello que todavía no está configurado o, por el contrario, que está más allá de toda configuración.

Y ésta es, probablemente, la causa de la inclusión de estos dibujos en la ilustración de *La obra maestra desconocida*: el convencimiento por parte de Vollard o de Picasso —o por parte de ambos— de que la reflexión balzaquiana sobre el arte derivaba necesariamente hacia la imposibilidad formal, hacia un *non-finito* esencial. La fragmentación sería, en consecuencia, el sacrificio que implicaría la búsqueda de lo perfecto, y el fragmento la única perfección rescatable.

Como quiera que sea, de lo que hay pocas dudas es que Picasso comprendió perfectamente la profundidad casi abismal de la meditación balzaquiana y sus intuiciones asombrosas sobre el destino de la pintura moderna. Pero no fue el primer artista, ni tampoco el último, que quedó hechizado por el fondo hermoso y terrible sobre el que se apoya el relato. Cézanne sabía páginas enteras de memoria y Giacometti se refiere a él con frecuencia. No sólo los pintores han sucumbido ante el encanto. También el poeta Rainer María Rilke o el músico Arnold Schonberg. Todos ellos, por supuesto, anclados en el mismo escenario en el que el protagonista de *La obra maestra desconocida* lucha por conseguir una pintura más perfecta que la vida.

No era, sin embargo, una cuestión nueva en la obra de Balzac. La pasión por la perfección y, más en concreto, por la *obra perfecta* ocupa un lugar privilegiado en las denominadas «novelas filosóficas» dentro del vastísimo mosaico de *La comedia humana*. En *La búsqueda del Absoluto* esta pasión se desarrolla alrededor de la insatisfecha exploración de un alquimista; en *Gambara* es la pasión de un músico lo que aglutina el relato de la misma forma en que el canto ocupa el centro de *Massimila Doni*.

*La obra maestra desconocida*, literariamente la más exquisita de estas novelas filosóficas, está protagonizada por la pasión de lo perfecto a través de los últimos años de la vida de un pintor, aunque propiamente podría afirmarse que el auténtico protagonismo corresponde a la pintura. La narración es simultáneamente un análisis de la creación artística, una disección del acto pictórico y una lección sobre la pintura europea.

Para ello Balzac pone en marcha un engranaje en el que se mueven diversos pintores, algunos históricos, algunos ficticios, confrontados en el escenario de la gran tradición iniciada en el Renacimiento. Nos encontramos, de una parte, a tres artistas extraídos de la realidad: Jan Gossaert, llamado Mabuse, pintor holandés que vivió entre 1535 y 1536; Franz Porbus, flamenco, cuya vida transcurrió entre 1570 y 1622; y finalmente, el coprotagonista Nicolás Poussin, el gran pintor francés nacido en 1594 y muerto en 1665. Frente a ellos, el protagonista es un maestro alemán llamado Frenhofer, en principio ficticio aunque dotado de rasgos procedentes, probablemente, de diversas fuentes biográficas.

Pero, más allá de estos pintores individuales, todo el texto está impregnado por la historia de la pintura, confirmando los notables conocimientos de Balzac. Llama la atención, a este respecto, el cruce de líneas estéticas por las que se asigna el dominio del color a los renacentistas venecianos —Tiziano, Giorgione, Veronese, Tintoretto— mientras se subraya el dominio del dibujo en los maestros nórdicos —Durer, Hans Holbein, Rembrandt—. Rafael Sanzio queda todavía como cúspide indiscutible de la pintura, síntesis de las distintas escuelas renacentistas, opinión generalizada hasta la época de Balzac y a la que tanto había contribuido el propio Nicolás Poussin.

Sobre esta materia prima *La obra maestra desconocida* se vertebra con un escenario argumental que atiende, también, a la concepción del taller como lugar *sagrado y sacrificial*. Balzac no deja en ningún momento que la trama se disperse en escenarios secundarios. El taller de Frenhofer, misterioso y prohibido, es el polo de atracción hacia el que revierten todos los elementos de la narración; y simétricamente, el taller del joven Poussin es un espacio, todavía en formación, de lucha, sacrificio y aprendizaje.

Si Picasso, siguiendo el camino de los Vermeer, Velázquez, Courbet o Cézanne, ilustró el texto de Balzac, bien podría decirse que éste facilitó anticipadamente su tarea al convertirse en albacea literario de la meditación del pintor sobre la pintura. Al elegir el taller como espacio dramático, también Balzac recurre al triángulo formado

por artista, modelo y lienzo. En igual medida la tensión entre arte y vida, entre naturaleza y perfección, genera una atmósfera que acerca *La obra maestra desconocida* a los ambientes especulares propuestos por Vermeer y, en otra dirección, por Courbet.

En su reflexión Balzac acepta la herencia de la tradición renacentista para orientarla hacia el rumbo de la modernidad e, incluso, más específicamente, de la vanguardia. Frenhofer, su protagonista literario, es un pintor obsesionado por la perfección. Los términos en que se manifiesta esta obsesión son, al mismo tiempo, «clásicos» y «modernos». Su ímpetu autodestructivo, por el que destroza sus propias obras, parece contagiado del mismo fuego exterminador expuesto por el viejo Miguel Ángel en sus sonetos; como éste, renunciaría a todo con tal de procrear una sola forma perfecta.

La «*lotta col divino*» de Miguel Ángel se transforma ya en pugna entre naturaleza y arte en los apuntes del Poussin «real», reencarnado luego en el Poussin balzaquiano.

Y esta pugna, retomada en los distintos frentes que abren la modernidad — Hölderlin, Goethe, Baudelaire—, acaba también traduciéndose en *deseo de perfección*; pero ya no de perfección de lo divino, como en Miguel Ángel, sino de perfección de la forma misma, modo de rescate salvador que el artista moderno atribuirá al acto creador y que dará origen a las rupturas formales permanentes de las vanguardias.

Frenhofer es, así, todavía renacentista pero, asimismo, es ya vanguardista. Es el exponente puro de la pasión por la perfección, y en calidad de tal es tan atrayente como destructor. Balzac hace girar la trama argumental a su alrededor, ciñéndose siempre a la centralidad sagrada del taller y al triángulo que encierra el acto pictórico. Descrito significativamente con el aspecto de Sócrates, Frenhofer ha seguido un camino de máxima ironía y máxima purificación hasta renunciar a toda su obra. Sólo un lienzo, con el que se ha encerrado los últimos diez años de su vida, entraña la apasionada persecución de la obra perfecta.

Frente al viejo Frenhofer, genial misántropo recluido con su misterio, el joven Nicolás Poussin, en el momento elegido por Balzac, es un talento provinciano recién llegado a París. Al poner la pintura sobre todas las demás cosas, no puede escapar al poder que causa el enigma Frenhofer en él, y paulatinamente va penetrando en el paraíso del que él mismo será prisionero: el sueño de la obra perfecta. Poussin, que ha llegado a tomar por Giorgione y Tiziano algunos cuadros desechados de Frenhofer, acaba contagiado por la obsesión de éste y, así, nada presupone más importante para su carrera de artista que llegar a contemplar la obra secreta del viejo maestro.

Entre ambos polos el mediador es otro artista, Franz Porbus, el pintor de María de Medici, al que Frenhofer se permite retocar un cuadro célebre, una *Santa María egipciaca*, ante la admiración del asombrado Poussin. Porbus es un personaje secundario en la trama pero, a su vez, es utilizado por Balzac para introducir retazos

de la historia de la pintura en su relato. De la mano de Porbus, Poussin se prepara para recibir la lección de Frenhofer, prueba iniciática imprescindible para su propia pintura. Sin embargo, junto al artista —Frenhofer y Poussin, con la mediación de Porbus— hay otras dos protagonistas que completan el triángulo simbólico del acto pictórico: la modelo y la figura del lienzo. Naturalmente, al continuar la indagación iniciada por Vermeer, Picasso estuvo atento a este doble protagonismo, tanto en los dibujos como en los aguafuertes con que ilustró e interpretó *La obra maestra desconocida*.

En la novela de Balzac la modelo, Gillette, suma, a su belleza y erotismo, la característica de ser ofrenda de sacrificio. Poussin, su amante, pese a sus celos, la cede como modelo a Frenhofer a condición de que éste le muestre su cuadro vedado. Gillette accede por amor. En ambas conductas la búsqueda de la perfección arrastra hacia el sacrificio. Paralelamente la otra protagonista, la figura que debe emerger en el cuadro tras diez años de solitario trabajo por parte de Frenhofer, es simultáneamente, una idea y una forma. En cuanto a *idea*, *La Belle Noiseuse* es la imagen misma de la perfección; en cuanto a *forma* es el fruto desesperado de la lucha que el arte de un pintor mantiene con la naturaleza.

Compuesto el triángulo, Balzac conduce la acción, como en otros textos suyos, hacia una apuesta con el Absoluto. Frenhofer es un *apostador del Absoluto*, y Poussin un aprendiz de la misma apuesta. Como en la pasión del amor perfecto, del crimen perfecto o del juego perfecto, la pasión de la obra perfecta entraña el cumplimiento de un entero ciclo: lo particular se hace universal, usurpando y vampirizando el resto de las dimensiones de la vida.

Balzac, a través de Frenhofer, describe con precisión este ciclo partiendo de un arranque casi platónico. La pintura perfecta de la mujer perfecta es, ante todo, la iluminación de la idea. Se mantiene fiel, por tanto, a la tradición occidental que vincula la pasión de la obra perfecta con una idealidad de raíz platonizante. Si bien la obra perfecta únicamente está en la mente, el artista, por su propia condición, trata de «encarnarla» en la realidad, dando origen a una tensión que sólo se atempera en el *non-finito*. La superioridad de la idea sobre su ejecución real es una constante del arte europeo: lleva al progresivo abandono de la arquitectura por parte de León Battista Alberti; al esculpido de imágenes atrapadas en el mármol de Miguel Ángel; a la fragmentación anatómica de Rodin, tan unido este último, sintomáticamente, al legado de Balzac.

A la iluminación le sigue la acción. Durante diez años Frenhofer renuncia a todo lo accesorio, es decir, todo aquello que quede al margen de su solitaria lucha en el taller. Está dispuesto, además, a descender al infierno, como Orfeo, si ésta es la prueba necesaria que se le exige para conquistar el ideal. Así se lo confiesa a Porbus: «Con tal de ver un momento, una sola vez, la naturaleza divina, completa, el ideal por fin, yo daría toda mi fortuna. ¡Te iría a buscar hasta estos limbos, belleza celeste! Como Orfeo, descendería en el infierno del arte para rescatar la vida<sup>[3]</sup>».

En realidad la obsesión por la obra perfecta es una forma apenas velada de búsqueda de una vida permanente. De allí la tenacidad de Frenhofer para que los cuadros tengan vida. A Franz Porbus le reprocha que su *María egipciaca*, siendo una pintura excelente, carece de vida: «Tu buena mujer no está mal conformada, pero no vive. ¡Creéis que lo habéis hecho todo porque habéis dibujado correctamente una figura y colocado cada cosa en su sitio de acuerdo con las leyes de la anatomía! [...] ¡Os imagináis ser pintores y haber robado el secreto de Dios! [...] La llama de Prometeo se ha extinguido más de una vez en tus manos y muchos rincones de tu cuadro no han sido tocados por la llama celeste<sup>[4]</sup>».

Como contrapartida, Frenhofer evoca la enseñanza secreta de su maestro Mabuse (Jan Gossaert) y su don de insuflar la vida a los cuadros, aconsejando al nuevo «aprendiz de brujo» Poussin: «Muchacho, lo que yo te muestro ningún maestro podrá enseñártelo. Solamente Mabuse poseía el secreto de dar vida a las figuras. Mabuse no tuvo más que un discípulo, que soy yo. Yo no tuve ninguno, y soy viejo. Tú tienes suficiente inteligencia para adivinar el resto<sup>[5]</sup>».

Balzac presenta, pues, a Poussin como el elegido por Frenhofer. Tiene el talento y la osadía suficientes pero, además de ser escogido como discípulo, debe ser iniciado por el viejo maestro alemán. Y la iniciación exige el sacrificio. El primer plano sacrificial, exterior al arte todavía, implica la «cesión» de su amante Gillette como modelo de Frenhofer; pero éste condiciona el futuro de su discípulo a un segundo plano sacrificial que implica a la propia naturaleza del arte: «¡La misión del arte no es copiar la naturaleza sino expresarla! ¡Tú no eres un vil copista sino un poeta!»<sup>[6]</sup>.

Esta visión del arte, que implica una neta ruptura con la mimesis y reivindica un sitio creador para el artista, obliga a un combate tenaz. Balzac insiste repetidamente en el tono sacrificial: «La belleza es algo severo y difícil que no se deja atrapar fácilmente. Es necesario respetar su tiempo, espiarla, presionarla y enlazarla estrechamente para forzarla a rendirse<sup>[7]</sup>». El artista es un cazador al acecho. Su función es la captura de formas. Sin embargo, la forma por excelencia, la forma bella o divina, la Forma, parece escapar siempre y, en palabras de Frenhofer, hace que el artista se convierta en un casi imposible *cazador de Proteo*: «La Forma es un Proteo más inasible y más fértil en repliegues que el Proteo de la fábula. Únicamente tras largos combates uno puede forzarla a que se muestre bajo su verdadero aspecto<sup>[8]</sup>».

El artista es, por tanto, un cazador de la Forma, un cazador de Proteo. Pero Proteo, el caprichoso dios de las metamorfosis, siempre escapa. A través de este mito Balzac enlaza la perspectiva renacentista con el horizonte romántico. Por su parte Frenhofer, su criatura en *La obra maestra desconocida* echa mano del transformista Proteo —que tanto debía gustar, también, a Picasso— para explicar su obsesión por la perfección, una perfección que se desliza continuamente, generando la *insatisfacción creativa* en la que tanto abunda la sensibilidad romántica, pero ya firmemente apuntada por el Renacimiento.

Si desde el lado del artista la sombra huidiza de Proteo conduce a la

insatisfacción, desde el de la obra lleva a la práctica imposibilidad. La obra perfecta es interminable y, por tanto, permanece siempre inacabada. Frenhofer, cautivo de esta idea, recurre continuamente al argumento de que una obra puede ser perfeccionada siempre: «¿Mostrar mi obra? —gritó el anciano muy emocionado—. No, no, todavía debo perfeccionarla<sup>[9]</sup>».

Frenhofer, dotado por Balzac con rasgos titánicos, se consuela enamorándose de su propio titanismo. Se ve como un gigante que lucha con la naturaleza de igual a igual, o asimismo como un Pigmalión aplicado tercamente en conseguir su creación absoluta: «Hace diez años que trabajo, muchacho; pero ¿qué son diez añitos cuando se trata de luchar con la naturaleza? No ignoramos el tiempo que debió emplear el señor Pigmalión para hacer la única estatua que funcionó<sup>[10]</sup>».

Claro está que Frenhofer, a pesar de su titanismo, se halla corroído por su propia indecisión. Para un perfeccionista de su talla las dudas engendran siempre dudas mayores. Porbus, que lo admira sin límites, lo pone de manifiesto ante el sorprendido Poussin: «Frenhofer es un hombre apasionado por nuestro arte, que ve más alto y más lejos que los otros pintores. Ha meditado profundamente sobre los colores, sobre la verdad absoluta de la línea. Sin embargo, a fuerza de investigaciones ha llegado a dudar del objeto mismo de sus investigaciones<sup>[11]</sup>».

Mediante esta formulación Balzac, con enorme intuición, enlaza el perfeccionismo renacentista con la insaciabilidad romántica, y a ésta con la *ironía* moderna. Como Miguel Ángel, Frenhofer está atrapado por su propia pasión de perfección, y en ello radica su furia y su melancolía. Es también un «nacido bajo el signo de Saturno» que pasa de la exaltación al refugio más taciturno. Pero es decididamente moderno, por su *exceso de conciencia*, por su autocrítica feroz, por su ironía brutal con respecto a sus propias posibilidades en cuanto artista. Según nos cuenta Porbus esta exagerada insatisfacción le conduce hasta los límites del silencio creativo.

También, consecuentemente, nos habla Porbus del *daimon* de Frenhofer: «¡Míralo en conversación con su *espíritu!*»<sup>[12]</sup>. Al haber adornado a su protagonista con las facciones supuestas de Sócrates no hay que descartar que Balzac quisiera hacer referencia al *daimon* socrático. Pese a esa posibilidad, las concepciones y actitudes de Frenhofer le aproximan mucho más al *daimon* defendido por Goethe en diversas ocasiones, pero especialmente en sus conversaciones con Eckermann: una fuerza indescifrable que actúa en determinados individuos y en determinados momentos, y que no puede ser explicada con la sola recurrencia a la razón. El genio de Frenhofer queda, pues, al amparo de una noción labrada en el Renacimiento tardío aunque llevada a su máxima radicalidad en la propia época de Balzac.

El desenlace de *La obra maestra desconocida* contempla, no sólo la confrontación entre el artista y el lienzo, sino también, completando el triángulo, entre éste y la modelo. Admirado por los encantos de Gillette, Frenhofer la exige a Poussin, y así la convierte en la modelo final que debe inspirar su caza de la Forma.

Sin embargo, en el tramo decisivo del relato la perfección de Gillette no puede compararse con la de su *Belle Noiseuse*:

Ella tiene alma, el alma con la que yo la he dotado. Enrojecería si otros ojos diferentes a los míos se detuvieran sobre ella. ¡Hacer que la vean! ¿Qué marido, qué amante es suficientemente vil para conducir a su mujer al deshonor? Cuando haces un cuadro para la corte, no le pones toda tu alma; vendes a los cortesanos maniqués coloreados. Mi pintura no es una pintura, es un sentimiento, una pasión<sup>[13]</sup>.

Gillette es inferior a la mujer del lienzo, aunque es Frenhofer mismo quien sucumbirá ante *La Belle Noiseuse*. En el excepcional capítulo final de su relato, Balzac hace que unos atónitos Porbus y Poussin entren en el taller prohibido para contemplar la obra maestra desconocida, el resultado de diez años de titánicos esfuerzos. Frenhofer, exaltado, canta su victoria: «¡No esperabais tanta perfección! Estáis ante una mujer cuando buscabais un cuadro. Hay tanta profundidad en esta tela, el aire es tan verdadero que no podéis distinguirlo del aire que nos envuelve<sup>[14]</sup>».

El viejo maestro ha conseguido su objetivo, según proclama. El arte ha vencido a la naturaleza, creando una nueva naturaleza. Sin embargo, en un primer momento, Porbus y Poussin no ven absolutamente nada. Luego, desconcertados, descubren un caos de formas y un amasijo de colores. ¡Diez años para crear un caos! El fracaso parece evidente. De repente, no obstante, destacándose en la confusión en un ángulo del cuadro, aparece un pie tan perfecto que es un *pie vivo*. Tras esta revelación, triunfo y fracaso del arte simultáneamente, Frenhofer está listo para su propio sacrificio en la muerte.

Son muchos los aspectos de la novela de Balzac que podían causar impresión en Picasso, como antes lo habían hecho en Cézanne. La misma *carnalidad* del relato, su espléndido erotismo, son próximos a las atmósferas picassianas. El continuo juego de espejos entre la vida y el lienzo, también. Estos ángulos realzan el argumento central de un texto que constituye, sobre todo, una meditación —evidentemente muy sensual— acerca de la creación artística. En este sentido la novela de Balzac recrea magistralmente una reflexión que está presente en la tradición europea pero que se radicaliza definitivamente en la modernidad pictórica.

Frenhofer puede ser visto con cierta facilidad como un pintor vanguardista *avant la lettre*, aunque recoja una herencia fuertemente renacentista. Si aceptamos que la médula de la modernidad es la *ironía*, y que ésta debe ser entendida como *exceso de conciencia* del artista con respecto al arte, entonces no hay duda de que el viejo maestro alemán de Balzac es plenamente ya un *artista moderno*.

Incluso, asimismo, un vanguardista. Como tal, Frenhofer emprende una búsqueda permanente, un continuo cuestionamiento lingüístico. Bajo el impulso del romanticismo, pero también alejándose de él, la época de Balzac perfila las líneas del arte moderno. La obcecada experimentación formal de Frenhofer, si bien responde todavía a un perfeccionismo platonizante, encaja bien en el talante del artista moderno. Picasso era él mismo un experimentador que, como el viejo pintor alemán,

estaba abocado a la metamorfosis formal.

Con mayor fuerza que muchos de sus contemporáneos, Picasso podía comprender las vicisitudes de Frenhofer, admirablemente condenado por Balzac a una tensa alternativa entre realismo y abstracción. La obra maestra escondida es al final tan realista como abstracta, y el lector no sabe si debe quedarse con el pie fragmentario o con el caos de líneas y colores. También Picasso vivió siempre en aquella alternancia, rompiendo todos los lenguajes figurativos pero sin inclinarse definitivamente por la abstracción.

Todavía más agudamente debió de sentir Picasso la cercanía del relato a sus incursiones en la «atmósfera del taller». En los aguafuertes y dibujos que ilustran *La obra maestra desconocida* esta atmósfera es primordial, singularmente en la relación simbólica entre el pintor y la modelo. Se produce, sin embargo, un cambio sustancial de perspectiva con respecto a la novela de Balzac. En ésta Frenhofer mira y desnuda a Gillette, la belleza corporal que debe ser puesta al servicio de la belleza ideal. En las ilustraciones de Picasso hay, en cambio, un intercambio de miradas y desnudeces. La modelo se desnuda ante el artista pero también el artista se desnuda ante la modelo: despojamiento progresivo del arte que siempre tentó a Picasso y del que se libró, recurriendo, cíclicamente, a antídotos barrocos.

En otro orden de cosas, la contraposición entre la «vida del arte» y la «vida de la vida», constantemente presente en la narración de Balzac, no sólo proyectaba una de las preocupaciones permanentes de la cultura moderna —a la que, por ejemplo, Thomas Mann dedicó toda su obra— sino que ponía de manifiesto la lucha, también peculiarmente moderna, entre arte y naturaleza. La superioridad del arte, defendida por Frenhofer, se hace explícita en uno de los aguafuertes de Picasso en los que la *mujer pintada* parece adquirir vida ante los ojos expectantes del artista. En el triángulo creativo propuesto originalmente por Vermeer, la figura del lienzo acaba por desbordar a la naturaleza —la modelo— y al propio artista. Esta conclusión, nítida en el relato de Balzac, también parece ponerse de relieve en las ilustraciones de Picasso.

El entrelazamiento de *La obra maestra desconocida* con algunos de los grandes artistas del pasado —Miguel Ángel, Giorgione, Tiziano, Poussin— y de la época moderna —Cézanne o Giacometti— podrá dar lugar a un nuevo relato sobre las fuentes artísticas de la literatura y sobre las influencias de las obras literarias en el arte. En el caso de Picasso la novela de Balzac reunía los ingredientes suficientes para provocar su propia creatividad, aunque igualmente es cierto que sus ilustraciones nos arrojan renovada luz sobre el significado de la narración balzaquiana.

Al parecer la simbiosis entre Picasso y *La obra maestra desconocida* alcanza la leyenda pues, según cuenta Palau i Fabre, podría ser que el taller de Porbus, donde empieza la historia, fuera el mismo ocupado durante treinta años por Picasso en la Rué des Grands Augustins de París.

Y, aunque sólo sea una conjetura, el dato revelaría una hermosa y enigmática coincidencia.



## LA PASIÓN DEL JUGADOR

Dostoievski ha adquirido en los últimos tiempos una inesperada vigencia: no sólo, según parece, es el autor más leído en Rusia sino que Rusia ha vuelto, asombrosamente, a encarnarse en sus páginas. Es verdad que a lo largo del siglo XX nunca ha sido olvidado, contando, en ciertos períodos, con públicos adictos muy amplios en Europa y América; lo sorprendente, sin embargo, es que ahora cobre *actualidad* como testimonio literario de nuestro siglo XXI e incluso haya gentes que se reclaman abiertamente «dostoievskianas».

Esta nueva influencia es doblemente sorprendente si tenemos en cuenta que Dostoievski, como si fuera un gigante con pies de barro, ha estado a punto de ser derribado de su pedestal. La Rusia estalinista, por razones fáciles de comprender, mantuvo el pico levantado, y si no descargó el golpe definitivo sí quiso erosionar gravemente su prestigio. El que no lo consiguiera se debió principalmente al efecto antagónico al deseado que acostumbran a conseguir los totalitarismos cuando se empeñan en una labor de negación o degradación. Un Dostoievski presentado como *degenerado* era inevitablemente demasiado atractivo para poder ser ignorado.

Pero la obra de Dostoievski ha estado rodeada de otro peligro, mucho más difícil de superar. Que un artista sea acusado de inmoral no tiene ninguna relevancia al lado de la verdadera acusación a la que puede ser sometido un artista: la de *no ser* artista. Y Dostoievski ha tenido una nutrida legión de acusadores, en vida y mucho después de su muerte. En realidad, con frecuencia, Dostoievski ha sido tenido, no tanto por un gigante con pies de barro, sino por uno que era monstruosamente cojo, falto de proporciones, deforme: un escritor ciertamente titánico, capaz de emprender retos desmesurados pero desprovisto de la *gracia* del arte. Ya en sus años creativos Dostoievski hubo de soportar constantes comparaciones de las que salía siempre perdedor: con Pushkin, con Gógol, con Lermontov, con Tolstói. A pesar de su éxito primerizo con *Pobres gentes* y de su popularidad final nunca pudo rozar la serenidad de ser considerado indiscutible y a menudo traspasó la tenue frontera que separa el purgatorio de los discutidos del infierno de los fracasados.

A medida que su obra fue conocida más allá de las fronteras rusas las comparaciones desfavorables se hicieron internacionales: no tenía el sentido narrativo de un Dickens, ni la capacidad psicológica de un Balzac, ni, desde luego, la exactitud estructural de un Flaubert. Aunque defendido por grandes escritores, los enemigos de Dostoievski han sido igualmente de envergadura, como lo demuestra el furibundo ataque que le dedicó Vladimir Nabokov en sus lecciones sobre literatura rusa. La posición de Nabokov, que tenía la ventaja de reunir las figuras del escritor de talla y del profesor incisivo, es ejemplar, pudiendo decirse que en la amplitud de su denuncia acoge buena parte de los argumentos antidostoievskianos. Procede, por otra

parte, de la orilla opuesta al estalinismo: el autor de *Lolita*, exiliado él mismo, era bien conocido por sus posiciones anticomunistas. Pero eso no le impide compartir con los detractores comunistas de Dostoievski su crítica al *decadentismo* de éste. A Nabokov se le hacen insoportables el «cristianismo neurótico» y la «ética del sufrimiento», advirtiendo en la obra de Dostoievski una auténtica escritura patológica, reflejo de las enfermedades del escritor o, cuando menos, de aquellas que morbosamente le atraían. Todo ello culminado, según Nabokov, por una forma literaria deficiente y una notable incapacidad artística.

A diferencia de muchos escritores modernos, Dostoievski opinaba que la vida era superior a la imaginación. Cuando una escritora novel le pidió consejo a este respecto su respuesta fue contundente: «Tome lo que la vida misma le ofrece. ¡La vida es infinitamente más rica que nuestras invenciones! ¡No existe imaginación que nos proporcione lo que a veces da la vida más corriente y vulgar!». Siempre insistió en esa misma dirección y no podemos dudar de su sinceridad. Sin embargo, el *culto* a la vida acostumbra a entrañar una mitificación de la vida, sobre todo de la *propia*. Dostoievski no tenía talante de cronista ni pretendía objetividad alguna sino que sometía las existencias que le rodeaban —psicológicas, morales, políticas— al *dictado* de su experiencia. Se apasionaba por lo que los alemanes hubieran llamado el «espíritu de la época», pero lo cierto es que, en su caso, éste no era sino la prolongación de sus íntimas vicisitudes espirituales.

Tal vez por eso sea tan difícil penetrar en las ideologías de Dostoievski y, al mismo tiempo, tan torpe tratar de encuadrarlas doctrinariamente. Dostoievski no ordena, no vertebra, no sistematiza; avanza siempre entre torbellinos de ideas y bellezas confusas. Pero quizá gracias a esa condición consigue convertirse, como ninguno de sus contemporáneos, en el gran receptor de desconciertos y contradicciones. En este sentido la Rusia de Nicolás I, el zar con mentalidad de «cabo de gendarmes» según Engels, tuvo mejores testigos literarios pero no un mejor interlocutor: Dostoievski dialogó con ésta en múltiples direcciones y luego, sin variar ya el registro, prolongó el mismo diálogo en la Rusia de Alejandro II. La sociedad rusa es un espejo deforme en el que se refleja de infinitas maneras la carencia de civilización y el exceso de fe. También la sociedad occidental es un espejo deforme, sólo que en éste las imágenes que se reflejan invierten las siluetas del anterior.

Dostoievski, instalado apasionadamente en la sala de espejos, polemiza con unos y con otros, pasando del idealismo a un muy particular socialismo y de la eslavofilia a la mística. Él daba mucha importancia a todo este ruido —a sus críticas a Belinski y Chernishevski, a sus declaraciones y proclamas— pero para nosotros, desde el punto de vista de su obra, no es sino rumor de fondo. Las ideologías de Dostoievski atraviesan caóticamente sus escenarios novelísticos, aunque en ninguno de los libros poseen fuerza suficiente como para erigirse en centro de gravedad. Es difícil para quien escribe «el mundo se salvará por la belleza» (*El Idiota*) llegar a creer que pueda salvarse ese mismo mundo por la intervención de una doctrina.

No es, desde luego, el orden de la existencia, al que de una u otra forma siempre aspiran los doctrinarios, sino el *acontecer* de la existencia lo que fascina a Dostoievski. No es improbable, por tanto, que en su literatura se dejara guiar, por encima de cualquier otra consideración, por sus *propios acontecimientos* y por las figuras, mitificadas, que éstos le proporcionaban. El ejemplo más relevante sería, sin duda, el del simulacro de fusilamiento que sufrió en 1849, y en especial los cuatro años de detención en Omsk: de esa experiencia decisiva no sólo surgiría uno de los textos capitales de la obra dostoievskiana, *Apuntes de la casa muerta*, sino también buena parte de la materia humana que luego se encarnaría literariamente en los Stavroguin, Raskólnikov, Karamazov. Aunque los escenarios puedan variar, hay una notable continuidad en las grandes novelas de Dostoievski que, al menos en parte, puede ser explicada por la directa participación de los acontecimientos experimentados por el autor como hilo conductor que cruza sus sucesivos escritos. Por eso es muy posible que su auténtica obra maestra sea el inacabado *Diario de un escritor*, al que podemos contemplar como la mejor transfiguración literaria de Dostoievski.

Pero éste es también un escritor del acontecer en otro sentido que se hace imprescindible para comprender su grandeza: las novelas dostoievskianas no sólo captan los movimientos de la existencia sino que ellas mismas son *movimiento*. Los mundos que alojan tienen respiración propia, y asimismo los personajes quieren ser escuchados por su propia voz, presentándose emancipados de la voz procreadora del autor.

Dostoievski, por supuesto, no oculta esta última, al modo inaugurado por Flaubert, pero, como contrapartida, concede una extraordinaria autonomía a sus personajes, hasta el punto de que éstos se confrontan, a veces ventajosamente, con el mismo autor. Esa *fuerza polifónica* a la que se refiere acertadamente Mijaíl Bajtín es la que provoca el contundente efecto penetrador de los caracteres dostoievskianos. Dostoievski no es buen ilustrador de atmósferas y es muy irregular en la creación de situaciones, si bien es insuperable en el momento de transmitirnos la vida interna de sus personajes. No posee la elegancia de Pushkin ni la sutileza de Chéjov ni el poder ordenador de Tolstói, pero está por encima de éstos cuando se trata de desarrollar hasta el límite las pulsiones de sus héroes.

De ahí que las novelas más extensas de Dostoievski (*Humillados y ofendidos*, *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios*, *Los hermanos Karamazov*) sean también las más irregulares, las más *monstruosamente imperfectas* y que, en cambio, sea en algunas breves donde encontramos un mayor equilibrio entre los personajes y el universo que los acoge. *El doble*, su segunda narración y su primer fracaso, publicada en 1846 tras el éxito de *Pobres gentes*, es posiblemente la novela con mayor armonía formal de Dostoievski, a la par que representa una anticipación genial de los presupuestos kafkianos. Tengo, sin embargo, una predilección especial por *El jugador*, originariamente llamado *Ruletenberg*, el relato nacido a la sombra de

*Crimen y castigo*, escrito sólo en veinte días, en 1866, bajo el agobio de un contrato leonino.

Cualquier lector puede constatar las insuficiencias y desequilibrios de un texto realizado en estas circunstancias, pero *El jugador* es una obra menor que se convierte en mayor cuando advertimos la nitidez con que se desarrolla en ella aquella tarea para la que Dostoievski estaba más dotado: la anatomía de una pasión. Todas sus novelas son, como sabemos, espacios asfixiantes donde se entrecruzan las pasiones humanas en conjuntos poderosos pero asimismo caóticos. *El jugador*, por el contrario, enfrenta a los lectores con una única pasión, la del juego, que emerge como matriz de todas las demás.

La atracción de muchos escritores modernos por el juego está bien atestiguada y en la propia literatura rusa encontramos ejemplos relevantes como el de Lermontov. Pero la incursión de Dostoievski quizá se acerque más a lo expresado por pintores que, como Munch y Bacon, creían hallar en los casinos de juego los talleres idóneos para estudiar descarnadamente las emociones humanas: el rostro del apostador tiene, para ellos, la virtud de contener en potencia las reacciones más extremas. Dostoievski se identifica repetidamente con esta posición. Va, sin embargo, bastante más lejos cuando tácitamente llega a concebir la sala de juego como una escuela de aprendizaje de caracteres. Aunque pueda parecer paradójico hay una estrecha relación entre la *casa muerta* y la *casa de la fortuna*: tanto presidiarios como jugadores están atrapados en un mismo círculo, culpables e inocentes al mismo tiempo, simultáneamente desesperados y llenos de una oscura esperanza.

Es muy probable que las figuras del presidiario y del jugador fueran las más vorazmente presentes en el ánimo de Dostoievski y en sus proyecciones literarias. El presidiario Dostoievski, incluso mucho después de dejar el presidio, se moverá siempre en términos carcelarios, generando mundos dominados por el delito, la culpabilidad y el castigo. El jugador Dostoievski, es decir, no sólo el hombre aficionado al juego sino el que reclama ansiosamente la intervención favorable de la fortuna, procrea numerosos personajes que, como Raskólnikov, quieren apostar todo a una sola carta.

Tal vez por eso la radiografía del jugador es la más desnuda de todas las emprendidas por el escritor ruso. Apenas importa en ella el decorado pues lo único que realmente tiene luz propia es la imagen del jugador sometido al devorador magnetismo del juego. Fuera de ella el resto son personajes fantasmagóricos que deambulan por el guiñol de Ruletenberg, traduciendo así la sensación que tiene todo apostador obsesivo ante el mundo que le rodea: que ese mundo no tiene consistencia alguna comparado con el auténtico mundo que emana de la rueda de la ruleta o del tapete verde que cubre la mesa. Incluso personajes tan bien caracterizados, como el de la abuela Antonida Vasilevna, o tan grotescos, como el del general, existen únicamente en función del protagonismo central que adquiere el jugador y, quizá todavía más, el juego.

Es notable, a este respecto, el paulatino eclipsamiento de la desgraciada historia amorosa entre Alexei Ivanovich, el jugador, y Polina, encarnación literaria de la amante de Dostoievski, Apollinaria Suslova. Durante buena parte de la novela creemos entender que las dos pasiones, el amor y el juego, se entrecruzan en la trama con similar importancia. Sin embargo, según comprobamos posteriormente, esto se convierte en imposible porque desde la óptica dostoievskiana la posesión pasional exige, por así decirlo, un monopolio de atención que excluye la intervención de fuerzas ajenas, por poderosas que éstas sean. La pasión amorosa es, por tanto, progresivamente sacrificada, de modo que la relación con Polina, fundamental al principio, palidece en la medida que se impone el vértigo del juego. A través de este proceso Dostoievski expone con enorme precisión los mecanismos del comportamiento pasional o, si se quiere, más radicalmente, de la obsesión, mediante los cuales lo *particular se hace universal*, abarcando el entero horizonte y expulsando cualquier presencia que obstaculice esta ocupación.

Para el jugador la ruleta es el universo, con sus leyes, con sus mitos e, incluso, con sus dioses. Dostoievski describe con brillantes pinceladas las sensaciones del hombre que va incorporándose en este universo omniabarcador: «También yo era jugador; lo sentí en aquel mismo instante. Las manos y las piernas me temblaban y la sangre me afluyó a la cabeza<sup>[15]</sup>». Tras la revelación el remolino se transforma en el medio natural de quien lo habita. Succiona su entera existencia: «Ya al acercarme a la sala de juego, con dos habitaciones de por medio, en cuanto oigo el tintinear del dinero que se desparrama, parece que me da una convulsión... El juego no me abandona ni en los sueños, pero me parece como si me hubiera insensibilizado, como si permaneciese hundido en una ciénaga<sup>[16]</sup>». Paralelamente Dostoievski pone de relieve el talante obsesivo del jugador que le lleva a excluir de su vida todo aquello que considera exterior a su pasión: «Desde el momento mismo en que, en la noche anterior, había llegado a la mesa de juego y empecé a amontonar dinero, mi amor parecía haber pasado a segundo plano<sup>[17]</sup>». Pero Alexei Ivanovich no relega únicamente a Polina sino, como le recuerda brutalmente *mister Astley*, el más atinado de los personajes de la novela, ha relegado todo aquello que no sea jugar: «No sólo ha renunciado a la vida, a sus intereses sociales, a los deberes de ciudadano y de hombre, a sus amigos, no sólo ha renunciado a cuanto no sea ganar en el juego: ha renunciado incluso a sus propios recuerdos<sup>[18]</sup>».

El jugador sabe que todo eso es cierto y cuando lo piensa se siente atormentado. A este respecto Dostoievski oscila, como en él es característico, entre el moralismo y la complicidad con su personaje. Sin embargo, por lo general el jugador rehúye estos pensamientos porque su mente se halla ocupada por una certidumbre, incomprensible para los demás, cuya fuerza es superior a las miserias que comporta. El jugador, como cualquier otro sujeto de pasión excluyente —sea ésta erótica, artística, mística o, incluso, criminal— vive una suerte de *estado religioso*: el juego, y sólo el juego, puede proporcionarle la *salvación*. El que los otros vean que va camino de la

perdición —y esto es también válido para los otros caminos pasionales— no cambia nada la secreta expectativa que él alberga. El sujeto de pasión, aunque se hunde en la angustia a menudo, tiene expectativas muy superiores a los demás hombres por la simple razón de que *ya no puede o todavía no puede* conformarse con sobrevivir: mientras dura su singladura pasional alimenta continuamente la esperanza de salvarse.

Cualquier buen conocedor del talante de los jugadores sabe que éstos no juegan para ganar. Lo que seguramente es menos conocido y aceptado es que juegan para salvarse. Pero precisamente es en este aspecto crucial donde brilla de modo particular el genio de Dostoievski. Como voz moral Dostoievski no evita pronunciarse sobre el infierno en el que se interna el jugador. Lo hace numerosas veces. Alguna de ellas con imágenes de lapidaria hermosura: «La persona que entra en este camino es como si se deslizara en un trineo por una montaña cubierta de nieve, cada vez más deprisa<sup>[19]</sup>». Desde luego, al otro lado únicamente le espera el precipicio. No obstante, esto es lo que *ven los demás*. Como voz cómplice Dostoievski mira con los mismos ojos del jugador expresando la íntima paradoja de éste: el hombre que los otros observan como el desmesurado amante del azar es en realidad el *gran enemigo del azar*.

El jugador, por encima de todo, quiere domesticar al azar, quiere vencer al destino. Por eso Alexei Ivanovich entiende cada una de sus apuestas como un desafío al destino («un deseo de desafiar al destino, de darle una bofetada, de sacarle la lengua») hasta llegar al final a considerarse más allá de sus «absurdos empujones». Por eso en algunas ocasiones está convencido de que una inspiración divina guía su juego y en otras, aferrándose a un racionalismo no menos asombroso, expresa la seguridad en el «método», en el «sistema», que ha de proporcionarle el triunfo.

En la *casa de la fortuna*, como en la *casa muerta*, cuanto más hermético con respecto a los otros mundos es el mundo del jugador más se realza su angustiosa soledad y su apremiante esperanza. Una pared delgadísima separa una de la otra, como corresponde a los hombres que, al igual que Alexei Ivanovich, «han apostado la vida entera». En este sentido el jugador es un perfecto representante de los demás héroes de Dostoievski.

## ENIGMA Y DESTINO

Friedrich Nietzsche fue el filósofo más citado en el siglo xx y posiblemente, de una forma contradictoria, el más influyente. En pocos casos, como en el suyo, la recepción de una obra ha estado determinada por las pasiones ideológicas de una época. La masiva utilización del pensamiento nietzscheano por parte del nacionalismo condicionó el sinuoso recorrido de la herencia del filósofo. Tras la segunda guerra mundial, Nietzsche —como Wagner— era un nombre sospechoso de pertenecer a la constelación de las fuentes intelectuales que habían inducido a los alemanes al Holocausto. La lenta rehabilitación de Nietzsche, emancipándolo de la manipulación nazi, fue fundamentalmente una tarea de filósofos franceses e italianos. Si bien a finales del siglo pasado los textos nietzscheanos eran estudiados con relativa naturalidad, en Alemania seguía acompañado por una estela sombría y en Israel —también al igual que Wagner— continuaba vedado.

La herencia de Nietzsche estuvo marcada por la controversia, incluso mucho antes de la irrupción nazi. Muerto en 1900, había dejado de escribir desde una década antes, en 1890, a raíz de su derrumbamiento mental, acaecido en Turín, y de su posterior internamiento en un manicomio. Fue precisamente a lo largo de este decenio de oscuridad cuando, paso a paso, se fue acrecentando el prestigio del filósofo cuyas obras, en plena vida intelectual, sólo habían sido conocidas por un puñado de amigos. Elocuentemente la importancia de las tesis de Nietzsche fue detectada antes en los círculos literarios y artísticos que en los académicos. Poco antes de la caída en la locura, Friedrich Nietzsche pudo informarse del creciente aprecio de su obra en Francia y en los países nórdicos. Taine y Strindberg figuraban entre sus corresponsales más fervientes.

En la década de ostracismo mental empieza a ser un referente para los jóvenes artistas que alientan el expresionismo, como lo demuestra el magnífico retrato —a partir de una fotografía— que le hace Edvard Munch en 1895. Tras su muerte, con el inicio del siglo xx, el nombre de Nietzsche está en boca de todos los que defienden una opción radical para el porvenir. Antes de la primera guerra mundial, y aun después, cuando Europa marcha aceleradamente hacia el segundo conflicto, las páginas del autor de *Así habló Zaratustra* son leídas indistintamente por revolucionarios de izquierda y de derecha, por anarquistas, por fascistas, y, en el campo estético, junto a los expresionistas, por futuristas, dadaístas y surrealistas. Tras cada apocalipsis, así como tras cada utopía, parece estar Nietzsche.

Sin embargo, al lado de Nietzsche está asimismo, siempre, el «equivoco Nietzsche». Ese equivoco empieza en el momento mismo de la edición de las obras no publicadas bajo la supervisión del filósofo; es decir, de los denominados «papeles póstumos», supervisados por la hermana. Estos textos, en los que supuestamente

Nietzsche formulaba sus conclusiones definitivas acerca de conceptos tan enigmáticos como el Superhombre, la Voluntad de Poder o el Eterno Retorno, fueron editados con censuras y tergiversaciones, y puestos de inmediato bajo el foco de la sospecha. No ayudó que la hermana, albacea de Nietzsche, estuviera casada con un notorio pangermanista y antisemita al que el propio filósofo detestaba. En realidad, los investigadores no tuvieron un libre acceso a los escritos y notas de Nietzsche hasta muchos años después, cuando la familia ya no ostentaba los derechos de autor y la capacidad de intervención espuria.

Sería, no obstante, injusto otorgar el equívoco exclusivamente a los editores póstumos. Nietzsche mismo, que se consideraba un *enigma* y un *destino*, como escribe en *Ecce Homo*, su irónica y delirante autobiografía intelectual, se esforzó toda su vida en tejer una telaraña de caminos ambiguos que conducían a ideas de difícil acceso y a territorios moralmente limítrofes.

La telaraña empezó con su primer libro, *El nacimiento de la tragedia*, publicado en 1872, cuando sólo tenía veintiocho años. Era un texto genial, en el que estaban contenidos embrionariamente casi todos los futuros desarrollos intelectuales del filósofo, pero fue recibido en los círculos académicos, y en particular en la Universidad de Basilea, donde Nietzsche, pese a su juventud, ejercía como catedrático de filología clásica, como una auténtica provocación. Según los detractores, incluso el ámbito del libro era incomprensible pues no se sabía si era la filología, la filosofía o la pura ficción literaria. Uno de los más brillantes filólogos alemanes, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, machacó despiadadamente el libro, y aunque Erwin Rohde, amigo de Nietzsche, lo defendió con fervor, la carrera universitaria del filósofo quedó definitivamente amenazada.

Naturalmente, entre los defensores de Nietzsche, sobresalió Wagner —con el que aquél había trabado una desigual amistad en tierras suizas— pues *El nacimiento de la tragedia*, además de una brillante y polémica indagación en el mundo de la cultura griega, era también una defensa apasionada del drama musical wagneriano. Para el joven Nietzsche, Wagner, continuador de Bach y Beethoven, era el gran profeta del arte del porvenir y su *Gesamtkunstwerk* («obra de arte total»), la promesa de instauración de una nueva tragedia griega en el horizonte moderno.

Pocos años después, y tras asistir en Bayreuth a la primera representación de la Tetralogía wagneriana, la posición de Nietzsche había cambiado profundamente. Ya no era una joven promesa de la universidad alemana sino una especie de desterrado itinerante que empezaba su agónica travesía, de pensión en pensión, en busca de una «salud» que nunca alcanzaría. Distanciado radicalmente de Wagner, con el que finalmente rompería, Nietzsche ya no confía en el poder metafísico del arte para la renovación del hombre, sino que encauza sus expectativas hacia el conocimiento científico. El principal libro de este período de ruptura con Wagner es *Humano, demasiado humano*, una excepcional colección de aforismos en la que Nietzsche trabaja la lengua alemana con maestría única. El subtítulo de este volumen publicado



en 1878, *Un libro para espíritus libres*, informa bien a las claras que en este tramo de su periplo intelectual Nietzsche ya ha situado a la revolución moral que quiere emprender en el centro de sus expectativas. Las obras inmediatamente posteriores, *Aurora* y *La gaya ciencia*, en las que se afila el magnífico estilo aforístico, confirman el nuevo rumbo del filósofo.

Sin embargo, Nietzsche, cada vez más aislado personalmente mientras se consolida su figura de filósofo errante, parece necesitar pronto una vuelta de tuerca en el lenguaje que facilite su proclamado oficio de visionario. Así, tras larga preparación y supuestamente rápida ejecución, surge el más famoso y carismático de sus libros, *Así habló Zaratustra*, que para muchos es también el más peligroso y antipático. Con *Zaratustra* Nietzsche alcanza momentos poéticos de extraordinaria intensidad, aunque a menudo se enfanga en farragosos párrafos proféticos en los que asoman ecos de las revelaciones bíblicas. Clara y enfáticamente es el libro que Nietzsche se plantea como «testamento para la humanidad» y, pese a que está sobrecargado de metáforas, hay una que probablemente domina sobre las demás: la del camello, el león y el niño. El camello es el ser aplastado por sus propias responsabilidades y prejuicios morales; el león es la descarga violenta contra tales prejuicios; y el niño, el ser libre de cortapisas, el nuevo inocente para una nueva época. Es muy posible que el oscuro y manipuladísimo *Übermensch*, el Superhombre, de tan nefasta evocación, fuera en realidad ese niño metafórico.

Después de publicar las dos partes de *Zaratustra*, a mediados de la década de los ochenta, Nietzsche informa a sus amigos de que se tomará un largo período de silencio, sin publicar. No obstante, como es habitual en el filósofo, ocurre lo contrario y los cuatro últimos años de vida mental activa están marcados por un extraño frenesí de escritura y publicación. En esta etapa, ahondando en el problema del nihilismo y, anunciando la «transvaloración de todos los valores», edita *Más allá del bien y del mal* y *La genealogía de la moral*. En ambos textos Nietzsche arremete contra la mala conciencia y el sentimiento de culpa como los máximos obstáculos para alcanzar ese hombre nuevo «de espíritu verdaderamente libre». La cima del paroxismo nietzscheano es el año 1888 en el que, trabajando infatigablemente en medio de penurias crecientes, publica sucesivamente *El crepúsculo de los ídolos* — significativamente subtítulo *Cómo se filosofa a martillazos*—, *El Anticristo* y dos ajustes de cuentas con el odiado y amado Wagner, *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*. Acompañando a esos títulos aún tiene tiempo de completar numerosas anotaciones que luego se recogerán, tan polémicamente, en los «papeles póstumos». Sin embargo, antes del derrumbe, ya sólo queda un libro enteramente preparado por Nietzsche, *Ecce Homo o Cómo se llega a ser lo que se es*, que puede leerse como el desvarío de un paranoico o como un magistral compendio de autoironía.

Lo que llegó a ser Nietzsche sólo él pudo saberlo. Sus lectores, creo, debemos intentar ante sus páginas un difícil equilibrio entre la preocupación y la pasión. Como todos los grandes seductores intelectuales, Nietzsche exige al lector una triple actitud,

que a menudo se da en edades sucesivas: el entusiasmo amoroso, el escepticismo crítico y finalmente, si es posible, el disfrute inteligente.

## EL «VIAJE DE VIAJES»

El día 31 de octubre de 1912 Rainer María Rilke deja Bayona rumbo a la frontera española. Dos días después, coincidiendo con el día de Difuntos, llega a su gran objetivo, Toledo, donde permanece a lo largo de un mes. A principios de diciembre visita Córdoba y Sevilla. Tras abandonar esta última ciudad, disgustado ante lo que le parece una falta de gravedad espiritual, llega a Ronda el 7 de diciembre del mismo año, y se instala en el Hotel Reina Victoria. El 19 de febrero de 1913 lo encontramos en Madrid, aunque sólo con el propósito de contemplar las obras de El Greco y de Goya. Por fin, sabemos que una semana más tarde escribe a sus amigos ya desde París.

El viaje español de Rilke dura, por tanto, algo menos de cuatro meses. A pesar de ello es un viaje «ejemplar», en el que se concentran, como herencia, buena parte de las sucesivas perspectivas de la cultura alemana con respecto al «alma española». Por encima de todo llama la atención el escaso impacto del viaje real del poeta por tierras españolas sobre el viaje ideal concebido de antemano. Rilke abandona España, tras visitar físicamente varias de sus ciudades, con una visión que se aproxima mucho a la que durante los años previos a la visita ha construido en su mente. Su España mental apenas se ve alterada por el viaje. Sigue siendo aquello que previamente le ha otorgado: un paisaje límite de la existencia en el que es posible realizar un aprendizaje iniciático y catártico. Rilke va a España en busca del propio viraje espiritual (la «*nouvelle operation*») y se marcha de España con el convencimiento de que este viraje se ha producido.

Si atendemos a sus palabras la fase de curación espiritual se inicia en Ronda, donde la fascinación por el escenario le facilita una nueva intuición poética de la que encontramos una resonancia inmediata en la *Trilogía española*. Pero más elocuente es el caso de Toledo, la ciudad que el poeta ansia conocer desde los años juveniles. Al cabo de un mes de estancia toledana la ciudad se hace a Rilke, según sus propias palabras, insoportable. Tiene que escapar de ella. Esto, sin embargo, no es razón para que Toledo deje de cumplir la misión fijada por Rilke, constituyéndose en «viaje de los viajes». El paisaje de Toledo «se hace mundo, creación, montaña y abismo, Génesis. En este paisaje no puedo menos de pensar en un profeta, en un profeta que se levanta del ágape, del convite, de la reunión, y ya entonces, todavía en el umbral de la casa, se cierne sobre él el don profético, la profecía inmensa de implacables visiones: tal es el ademán de la naturaleza en torno a esta ciudad».

Toledo es la «montaña de la revelación» donde lo invisible se torna visible y el paisaje interior del poeta se comunica con el paisaje castellano en una comunión mística de tipo cósmico-existencial. Rilke, en realidad, había previsto, ya anteriormente, esta comunión, como atestiguan varias anotaciones en las que se

reflejan sus deseos de conocer España. La España de Rilke, antes y después del viaje, es la España supuestamente barroca en la que Velázquez y, sobre todo, El Greco ocupan un lugar privilegiado al lado de los místicos y del teatro del Siglo de Oro. Por eso si su viaje es «ejemplar» la actitud de Rilke también, en cierto modo, lo es cuando se erige en receptor de una imagen del «alma española» que se ha venido acuñando en la cultura alemana desde finales del siglo XVIII. Rilke es, todavía, enteramente deudor de la imagen de España configurada en la época del romanticismo alemán.

A finales del siglo XVIII el «alma española» sirve, en Alemania, como referencia frente a la hegemonía racionalista e ilustrada de la cultura francesa. Al tiempo que aumenta el interés de los viajeros alemanes por la península ibérica, Lessing y Herder actúan como auténticos redescubridores de la literatura española. En la *Dramaturgia de Hamburgo* Lessing recurre a la tradición dramática española para desmarcarse del clasicismo francés. Le atrae la libertad creativa de aquélla, así como su capacidad para lo tragicómico. Para Lessing el drama español, con su desprecio de reglas y normas, es el mejor apoyo para el futuro desarrollo del drama moderno. Más rotundo es todavía Herder, que contempla a España como «el aislado país romántico del entusiasmo» que se sustrae al nivelador cosmopolitismo racionalista. Contra la leyenda negra difundida por la cultura ilustrada, Herder trabaja a fondo el tópico del «alma española» rescatando, para sus propios propósitos en relación con Alemania, una imagen heroico-caballeresca de la que la literatura será la mejor forma de transición. Según esta óptica el *Poema del Mío Cid* o el *Romancero* reflejarían la plasmación del «genio del pueblo» y del «espíritu popular» (*Volksgeist*), de la misma manera que el *Don Quijote* se erigiría, mediante los trazos dibujados por Cervantes alrededor del protagonista, en una muestra extraordinaria de aquel *carácter nacional* del que todavía estaba desprovista la civilización alemana.

España como expresión del fanatismo religioso o España como «país del entusiasmo» heroico y místico: la balanza de la percepción literaria alemana va decantándose hacia esta última visión, si bien la impronta de la leyenda negra, originada por las luchas religiosas sucesivas a la Reforma y alentada, luego, por la Ilustración, aún está presente en obras tan importantes como *Don Carlos* de Schiller o *Clavigo* y *Egmont* de Goethe. Aunque, con respecto a este último, no hay que descartar una creciente influencia del teatro del Siglo de Oro español, y en particular del «drama mitológico universal» de Calderón, en su concepción definitiva del *Fausto*. Así, con pocas probabilidades de error, es posible encontrar abiertas resonancias calderonianas en la segunda parte de la obra maestra de Goethe.

No obstante, es en la primera década del siglo XIX cuando el apogeo de «lo español» llega a su máxima manifestación, hasta el punto de que se haya podido hablar de un auténtico «decenio español». El camino estaba preparado desde Lessing y Herder pero, a su vez, contribuye poderosamente a cristalizarlo la admiración política desatada por la Guerra de la Independencia. A la componente política se le

superpone una componente literario-intelectual: el «alma española» es identificada bajo el prisma cervantino-calderoniano. Cervantes y Calderón constituyen polos de referencia, ya no sólo para entender la tradición española, sino para impulsar las posibilidades de una nueva literatura alemana.

Cervantes, sometido a la orfebrería romántica, proporciona el prototipo del héroe moderno individualista y antirracionalista. Las tomas de posición son, en este sentido, muy abundantes. Para Friedrich Schlegel *Don Quijote* es el perfecto ejemplo de novela romántica mientras, atendiendo más al arquetipo, Hegel encuentra en el mismo Quijote la quintaesencia del individuo romántico. Por su parte Schelling, ampliando la perspectiva, observa al héroe, cervantino como verdadero mito de la condición humana. Tieck, Hoffmann, Novalis...: las siluetas del Quijote, con su continuo intercambio de realidad e imaginación, son particularmente idóneas para que la conciencia romántica recree nuevas siluetas.

En Calderón, de otro lado, se quiere identificar una especial capacidad metafísica del «alma española». Los Schlegel romantizan el drama calderoniano hasta elevarlo, junto al de Shakespeare, a máxima referencia de la poesía romántica. August Wilhelm Schlegel, continuando a Herder, ve en las obras de Calderón el reflejo del «carácter nacional» y del «genio nacional» españoles. Con respecto a las mismas obras Friedrich Schlegel elogia la glorificación del hombre interior, la potente penetración en los misterios de lo inefable y la «poesía de lo invisible» que recorre la dramaturgia calderoniana. *La vida es sueño* se convierte en uno de los textos favoritos de la época, capaz de suscitar múltiples tentativas de readaptación. Baste citar la obra maestra de Kleist *El príncipe de Homburgo*, cuyo paralelismo con el Segismundo de Calderón es indiscutible. Schelling resume perfectamente este clima al escribir en su *Filosofía del arte* «España produjo el genio que, si bien por su materia y su objeto ya significaba un pasado para nosotros, es eterno por su forma y su arte, y ya presenta alcanzado y materializado lo que la teoría sólo parecía poder pronosticar como misión del arte futuro. Me refiero a Calderón».

La imagen romántica e idealista de España, esencialmente literaria, aunque también pictórica, se sigue remitiendo a una determinada interpretación de la España medieval y, sobre todo, barroca. Cien años después Rilke sigue bebiendo de la misma fuente al emprender su «viaje iniciático».

Contra el periplo español de Rilke se ha argumentado su escasa percepción del país «real» que estaba visitando. Sin embargo, eso es únicamente cierto desde una mirada sociológica. Y Rilke, como se puede suponer, está en las antípodas del sociólogo. Su viaje debe ser observado desde una perspectiva completamente diferente que nos informa de los auténticos motivos del escritor-viajero. Rilke asume con particular radicalidad esta figura —o, quizá, máscara— si bien, al *actuar* así, no hace sino adoptar una de las opciones intrínsecas al escritor. Incluso podría afirmarse que, en un determinado sentido, resulta redundante hablar de escritor-viajero pues, aunque sea de un modo inconsciente, todo escritor es esencialmente viajero.

Lo que denominamos literatura es la metaforización ilimitada del viaje —limitado— de la vida. No importa que esta proyección metafórica se realice desde un escenario inmóvil ni, tampoco, que su artífice renuncie a todo desplazamiento físico: en todos los casos el escritor viaja bajo el impulso del imprescindible motor de la imaginación. Sin ese motor no existe posibilidad alguna de creación artística. Todos podríamos estar de acuerdo a este respecto. Recordemos, no obstante, que cualquier tentativa de iluminar el significado de la imaginación se ha realizado siempre, obligadamente, en términos viajeros y, más en concreto, recurriendo al contraste entre la realidad empírica, cotidiana, del hombre y «otra realidad» cruzada por infinitud de trayectos que conducen a todas partes y, simultáneamente, a ninguna. Imaginar es recorrer, a la deriva, algunos de esos trayectos. Escribir es tratar de superar la deriva tras la ilusión de un rumbo.

No puede extrañar, por tanto, que nuestra herencia y nuestra conciencia literarias se enrosquen alrededor de un perpetuo viaje. Homero emprendió el viaje con Ulises, Apolonio con Jasón, Virgilio con Eneas. Dante, más explícito, viajó él mismo por el infierno, el purgatorio y el cielo mientras *caía* en el profundo sueño del Viernes Santo de 1300. Paralelamente muchos otros escritores alimentaban otros rumbos y después, con el transcurrir de los siglos, los renovados esfuerzos de renovados navegantes se topaban, por enésima vez, con las estelas que Homero, Apolonio, Virgilio o Dante habían dejado tras de sí. Nosotros aún oímos el canto de las sirenas, buscamos el vellocino de oro o nos estremecemos con el lamento de los condenados. La literatura es un único viaje al que retornamos constantemente, no para alcanzar un determinado país sino para atesorar miles de mapas de un país inexistente.

Por eso no se puede juzgar al escritor-viajero desde la óptica del turista. Éste sabe, en el mejor de los casos, porque va; aquél va, incluso sin salir de su casa, porque sabe. En el escritor-viajero prevalece la dimensión mítica sobre lo real, por más que las experiencias físicas del viaje puedan modificar elementos esenciales de su percepción. La pre-valencia del mito es lo que, en gran medida, excita el juego de correspondencias entre los deseos generados por la sensibilidad y los espacios concebidos por la imaginación. Surge, de esta manera, la auténtica geografía a la que se enfrenta el escritor-viajero: una *geografía mítica* cuyas coordenadas alteran poderosamente el significado del itinerario. El eje de la brújula se orienta según el magnetismo que le dicta el espíritu.

Baudelaire creía que el verdadero viajero es aquel que «viaja por viajar», y en los últimos versos de su poema «El viaje» escribió: «Cielo o infierno, ¿qué importa?, con tal de alcanzar lo nuevo». Para Hölderlin el viaje más decisivo era el retorno al origen. Ambos tenían razón: perseguimos lo nuevo, lo desconocido, como único camino de regreso. Buscamos nuestro pasado en el futuro guiados por el afán de trascender ese presente que, si bien es nuestro único territorio de posesión, es al mismo tiempo nuestra cárcel, nuestra limitación. Hacemos camino para deshacer el cerco que aprisiona nuestra cotidianidad, para desvertebrarlo que aparece como

excesivamente vertebrado y, en consecuencia, como peligrosamente asfixiante. En esta tarea literatura y viaje vuelven a coincidir.

Éste es, en definitiva, el sentido de la *geografía mítica* que anticipa la posibilidad de ulteriores aventuras en las geografías de la realidad. De ahí que todos los itinerarios del escritor-viajero impliquen, en primera instancia, una componente *iniciática*: un aprendizaje, una prueba, un conocimiento. También, como complemento, una *voluntad de cambio* que se manifiesta en la suposición de que el viaje entrañará, para su protagonista, una alteración de la existencia. En la medida en que esos móviles desempeñan una función fundamental se comprende el carácter esencialmente *utópico* de los lugares hacia los que se orienta el viajero. Naturalmente esos lugares pueden tener, y tienen en una inmensa mayoría de casos, un *topos* nada irreal, pero lo que cuenta decisivamente es la carga *u-tópica* que los ha transfigurado, convirtiéndolos en *regiones del deseo*.

El mar, el desierto, la selva, las montañas siguen siendo el mar, el desierto, la selva y las montañas. Sin embargo, son mucho más que eso cuando son el fruto de proyecciones simbólicas que identifican los rasgos físicos de la naturaleza con fenómenos de la sensibilidad. Igual ocurre con ciertas ciudades cuya presencia real queda desbordada por las creaciones del sueño. Alimentando un proceso paralelo las coordenadas del mundo poseen, con extraordinaria frecuencia, una vida simbólica propia: norte y sur, occidente y oriente, están muy lejos de indicar tan sólo una dirección, o una zona del planeta, para convertirse en grandes metáforas construidas por la imaginación. Lo común, en todas las geografías de alcance mítico, es su promesa de alteración vital y, junto a ella, su oferta de libertad.

Desde sus inicios la literatura está impregnada del aroma excitante que emana del viaje mítico. Pero, sin duda, en la literatura moderna este aroma es más fuerte, más penetrante, porque se halla vinculado a una mayor conciencia de asfixia en la relación del escritor con su vida cotidiana. El siglo ejemplar, a este respecto, es el XIX, escenario de máxima eclosión de viajes míticos y topografías simbólicas. La larga tradición del «viaje al sur» o del «viaje a oriente» —a menudo yuxtapuestos— no es sino la expresión espectacular de ese *deseo de lo otro*, y de *ser otro*, que invade la literatura europea.

Rainer Maria Rilke es un exponente, particularmente explícito, del escritor-viajero perfilado desde el romanticismo. Su nomadismo vital le lleva, como es sabido, a cambiar frecuentemente de país y de residencia. No obstante, lo auténticamente decisivo es que este nomadismo se halla en íntima conexión con el desarrollo de su obra literaria, de modo que una de las claves más seguras para la lectura de Rilke nos conduce a su propia condición de viajero en la realidad y, por supuesto, en la imaginación. Con especial énfasis el poeta vincula sus viajes —y sus proyectos de viaje— a una *voluntad de cambio*, a un permanente anhelo de *vita nuova* cuyos efectos primordiales se dejan sentir en su poesía. Obsesionado por la esterilidad, el cambio, para Rilke, está siempre orientado hacia la fecundidad

creadora. Más que el hombre necesita viajar el poeta.

En la *geografía mítica* rilkeana aparecen dos franjas extremas que, aunque aparentemente contradictorias, se complementan entre sí: Rusia y España. La simbología de ambos es relativamente transparente si se tiene en cuenta el hermetismo habitual del poeta. Tienen en común su carácter *extremo* en relación con un *centro* ocupado por la tradición europea y, más específicamente, alemana. Participan de una dimensión abierta, exógena en cierto modo, frente a la presión excesivamente estructuradora del núcleo central. Son, por razones diferentes, polos de tensión que proporcionan magnetismo a un tejido, el de la civilización europea, que parece sucumbir bajo el peso de su propia gravedad racionalista. Una y otra significan, para Rilke, *fuentes de otredad*.

Los motivos son, lógicamente, distintos. Rusia atrae al poeta por su raíz eslava, por su religión ortodoxa, por su dimensión esteparia. De todo ello deduce una espiritualidad especial, decantada —como la española— hacia la mística, en la que se reúnen dinámicamente violencia y profundidad. La estepa es el espacio idóneo para que se rompan los diques de contención que encierran opresivamente al hombre europeo. Es el paisaje por donde el viajero puede errar como náufrago provisional a la espera de una tabla de salvación.

España implica un horizonte simétrico, igualmente atractivo pero sin duda más complejo. Rilke, según hemos visto, hereda un sólido legado de la cultura alemana respecto a la interpretación del «alma española». Asumiéndolo, él le da, no obstante, una impronta personal, llena de sutilezas en relación con los tópicos más frecuentes. También España, como Rusia, es exógena respecto a la presión endógena del centro europeo, pero en su caso lo es primordialmente en cuanto representa un cruce de civilizaciones que para el poeta resulta enriquecedor. Es el triple substrato cristiano, judío e islámico de la cultura española lo que conforma un escenario espiritual específico. Si Rusia es el país del naufragio caótico, España es el país donde el peregrino puede esperar la redención.

Esta convicción explica el balance del viaje de Rilke por España. Es seguro que su conocimiento empírico de las tierras que recorrió fue muy escaso. Incluso es bastante probable que, con la excepción de Ronda, las ciudades visitadas lo defraudaran y que ésta fuera la razón de que abreviara su estancia. Pero visto desde otro ángulo no hay duda de que Rilke fue el peregrino que deseaba ser y que, obtenida la revelación, el «viaje de viajes» había alcanzado su objetivo. Nunca sabremos el peso real de lo que vio en comparación con lo que ya había «visto» antes de emprender su travesía y con lo que su imaginación le hizo ver después de ella. Esta ignorancia, no obstante, nada tiene de sorprendente: todo auténtico viajero emprende el viaje con la esperanza de confundir lo vivido con lo soñado.



## EL GRAN HECHIZO

Han transcurrido casi nueve décadas desde que en 1924 Thomas Mann publicó *La montaña mágica* y no es seguro que en la actualidad el prestigio del título se vea acompañado por el éxito de su lectura. Me temo que ésta es una novela cuyo ritmo narrativo sea profundamente contrario a lo que esperan los lectores de nuestra época. Supongo que algo similar ocurre con otras obras de elaboradísima arquitectura, como *En busca del tiempo perdido* de Proust o *El hombre sin atributos* de Musil, cuya evocación está mucho más extendida que su conocimiento. En todos estos casos el *tempus* lento de su desarrollo interno parece chocar con la sensibilidad —o, quizá, con la falta de sensibilidad— de los públicos actuales, demasiado adiestrados en la velocidad y superficialidad de un mundo dominado por las imágenes.

Thomas Mann narra de la manera exactamente contraria a lo que hoy día editores, críticos, medios de comunicación y lectores esperan de una narración: con un estilo parsimonioso que quiere engarzar escenarios e ideas, con una mirada microscópica que dilata exhaustivamente cada detalle, cada acontecimiento. Algo provocativo y exasperante, por tanto, para el estilo y la mirada contemporáneas. Pero quien desee adentrarse en las grandes novelas de Mann debe ser consciente de la dificultad de introducirse en una navegación intrincada y, con frecuencia, laberíntica. Así ocurre en la primera de sus obras capitales, *Los Buddenbrook* (1901), y asimismo en la última, *Doktor Faustus* (1947). En el centro de su trayectoria literaria *La montaña mágica* es tal vez el experimento más duro, pues si todas las novelas de Thomas Mann tratan directa o indirectamente del tiempo en este libro el tiempo se convierte, tanto en la forma como en el argumento, en el protagonista absoluto.

El principal personaje, el joven ingeniero de Hamburgo Hans Castorp, realiza una visita de tres semanas a su primo Joachim, internado en el Sanatorio Internacional Berghof, una institución para tuberculosos situada en la localidad suiza de Davos. Sin embargo, el espíritu de la montaña mágica va a atraparlo a lo largo de siete años de manera que sólo logrará escapar en 1914, justo en el momento en que es enrolado para combatir en la primera guerra mundial. Durante este período se teje a su alrededor una tupida red de emociones, pensamientos y acciones. Pero la araña que la construye es el tiempo. El tiempo es el omnipotente mago de la montaña. Todo y todos ceden a su sortilegio impregnándose de sus encantamientos: un tiempo tiránico, un tiempo detenido, un tiempo transfigurándose continuamente para acabar siendo siempre igual a sí mismo. El tiempo es el contenido de la acción, y también su forma. Mann lo refleja con voluntaria premeditación en el *espacio* de la novela: el primer día de la estancia de Hans Castorp en el sanatorio «dura» más de cien páginas, las tres primeras semanas doscientas páginas, el primer año trescientas; luego se produce una disolución de las fronteras del tiempo, y al final se precipitan lo que el narrador llama

«esos breves años», que ocupan las cien páginas últimas, es decir, lo mismo que el primer día. En la montaña mágica queda encantado el tiempo de los personajes pero, en un ejercicio de maestría literaria, también el tiempo de la narración.

Para conseguirlo Thomas Mann recurre a la representación del mundo como inmovilidad espacial. No es, desde luego, un recurso nuevo. Lo que consideramos como «literatura occidental» se desarrolla, desde sus orígenes, entre dos polos de tensión: el escenario inmóvil que produce los movimientos en su interior y el viaje como sucesión de escenarios a través de los que se certifica una identidad. La *litada* y la *Odisea* son buenos ejemplos fundadores, así como el universo glacialmente estático del *Prometeo encadenado* frente al dinamismo viajero de los *Argonautas*. Las tragedias griegas, y en especial *Antígona* y *Edipo rey* de Sófocles, acostumbran a permanecer bajo la órbita del primer polo, el de la inmovilidad. Los hombres son encerrados en un territorio acotado para diseccionar la condición humana. Por el contrario, siguiendo la senda de la *Odisea*, la tradición nos proporciona ejemplos clásicos de viajes de iniciación o experiencia como *La Eneida* y *la Divina Comedia*. En la literatura moderna abundan las ramificaciones del «viaje de conocimiento», siguiendo sobre todo el modelo simbólico del poema dantiano. Buena parte de los *Bildungsroman* alemanes y de los «relatos marineros» anglosajones pertenecen a este grupo. Pero también son numerosas las obras que entrañan la dinámica opuesta: el *Maelstrom* de Poe, varios textos de Kafka, *La peste* de Camus, *El desierto de los tártaros* de Buzzati. Algunos autores echan mano alternativamente de ambos polos. Así ocurre con Joseph Conrad, dominador como nadie de los arquetipos del viaje y capaz, no obstante, de escribir una obra maestra de la inmovilidad como *La línea de sombra*.

Thomas Mann había ensayado un argumento mixto en *La muerte en Venecia* de 1912. El protagonista Gustav von Aschenbach viaja al sur, según un propósito de huida que se confunde con una voluntad de reaprendizaje. Sin embargo, llegado a Venecia, queda magnetizado por el «espíritu de Venecia», rompiéndose su equilibrio moral y experimentando la doble sensación del eros y de la destrucción.

La atmósfera de Venecia bajo la epidemia, una atmósfera claustrofóbica, voluptuosa, disolvente, parece, desde la perspectiva de *La montaña mágica*, una preparación de lo que sucederá en el Sanatorio Internacional Berghof. Ya en Venecia los círculos de la enfermedad y de la belleza se estrechan sobre el protagonista hasta dejarle sin escapatoria.

Hans Castorp sí tendrá escapatoria pero únicamente tras pasar siete largos años de prueba y hechizo. Porque, precisamente, desde el principio su estancia se plantea como prueba y como hechizo: vencer la prueba del hechizo, si se quiere. El ascenso de Castorp hasta el «Monsalvat de los moribundos» de Davos es un auténtico descenso al Hades, tal como Thomas Mann se apresura a aclarar cuando compara la situación de su personaje a la de «Ulises en el reino de las sombras». El que el Sanatorio Berghof sea un Hades sofisticado y cosmopolita no disminuye su poder de

atracción y debilitamiento. Quien queda encerrado en él va cortando todo vínculo con la vida exterior —simplemente: con la vida— hasta que se produce la radical separación entre «los de la montaña» («nosotros los de arriba») y «los del llano». A partir de este momento la montaña mágica, excluida del resto de humanidad, se transforma en un territorio autosuficiente, con sus propias leyes y su propia moral. Es un mundo aparte.

Es también un mundo mítico sometido a la magia del tiempo. Por eso la realidad que se describe es una realidad atravesada por lo onírico hasta el punto en que el estado permanentemente febril de sus habitantes se traduce, a menudo, en alucinaciones fantasiosas y grotescas. Lo que ocurre en el sanatorio es, en consecuencia, real y mítico simultáneamente. Un Hades moderno en sus comodidades, terapias y costumbres pero también un Hades primigenio en el que los hombres se metamorfosean en sombras preservadas por poderes ocultos. De ahí que las alusiones mitológicas sean continuas. Behrens y Krakovsky, los médicos del sanatorio, son identificados con Minos y Rhadamante, guardadores del Hades y funcionarios de las potencias invisibles. Hans Castorp, Ulises siempre, a veces es emparejado con su primo Joachim, transformándose ambos en Cástor y Pólux, los dos Dioscuros. Claudia Chauchat, la mujer ansiada por Castorp, en ocasiones es Helena y en otras ocasiones es la bíblica Lilith. Incluso no es difícil convertir a los dos grandes antagonistas ideológicos, Settembrini y Naphta, en las dos caras de un idéntico Jano bifronte en el que se manifiestan las corrientes contrapuestas de la época.

Atrapado el mundo, o al menos *un mundo*, en la montaña mágica Thomas Mann desencadena una vasta operación de cirugía en la que el cuerpo de la civilización occidental va a ser intervenido y analizado con morboso detenimiento. En *La montaña mágica* Mann intenta llevar a cabo un profundo ajuste de cuentas con la tradición, la cultura, la sociedad y, con particular énfasis, consigo mismo. De ahí que en la acción narrativa, bajo el dominio de una obsesiva meditación sobre el tiempo, auténtico *leitmotiv* de la novela, se vayan desgranando los temas nucleares que predominan en el conjunto de su obra. Thomas Mann siempre insistió en el carácter global, único, de su recorrido literario, en el cual *La montaña mágica* representaría un monumental momento de síntesis. Esta afirmación ilumina el *tono* intelectual de toda la novela.

No obstante, las fuentes inmediatas de ese tono hay que buscarlas en la evolución del pensamiento de Thomas Mann. La acción de *La montaña mágica* está situada inmediatamente antes de la primera guerra mundial mientras la escritura de la novela corresponde a los años inmediatamente posteriores. En medio, con el enorme trauma bélico, Alemania y Europa se han adentrado en una drástica crisis de identidad que Mann asume modificando sus concepciones en aspectos esenciales. Sin confesarlo abiertamente el escritor se va alejando de sus posiciones anteriores, afines a un sinuoso conservadurismo granburgués, y en especial del alegato en favor del

nacionalismo y del autoritarismo que en plena guerra le llevó a publicar el polémico ensayo *Consideraciones de un apolítico* (1915). Desde el momento en que inicia la redacción de *La montaña mágica* Thomas Mann se va decantando paulatinamente hacia un «humanismo democrático» que implicará, junto con la defensa de la República de Weimar, la revisión de su propia concepción del mundo.

Como era de suponer, sin embargo, el cambio de posición no es diáfano sino que transcurre a través de caminos tortuosos que a menudo aparecen como equívocos. Hay dos razones de peso que explican esta aparente ambivalencia. En primer lugar, la preocupación por la coherencia y unidad de su itinerario intelectual: Thomas Mann quería expresar sus nuevos puntos de vista sin que esto pudiera ser observado como una ruptura neta con su etapa anterior. De ahí que aunque fuera evidente su cambio de actitud política, como no tardarán en advertir sus nuevos adversarios pangermanistas, el novelista desmintiera cualquier tipo de renuncia a sus obras precedentes, incluida *Consideraciones de un apolítico*. Mann trataba de dar una imagen de evolución dentro de una básica continuidad interna. La segunda razón, sin duda vinculada a la primera, está referida a la propia personalidad del escritor, a su aversión ante las simplificaciones ideológicas, a su mente inclinada hacia lo complejo y contradictorio, a su búsqueda de un equilibrio moral siempre amenazado. Thomas Mann intenta salvaguardar un credo luminoso contra demonios exteriores pero también interiores. Con la seguridad, por tanto, de que el tentador al que se enfrenta se halla alojado en él mismo.

En *La montaña mágica* estas circunstancias se hacen continuamente explícitas mediante la insistencia en la «seducción», el «hechizo», el «encantamiento», la «tentación» con que obran las fuerzas malignas en todas las esferas de lo humano: en lo político, lo moral, lo corporal, lo meta-físico, e, incluso, lo cósmico. Hay una palabra, y al mismo tiempo, una gran metáfora que abraza y resume la inestabilidad de los distintos órdenes humanos: la *enfermedad*. La enfermedad todo lo domina y a todos acecha, y es ella, en definitiva, la que con sus poderes maléficos y atractivos, debilitadores y voluptuosos, genera el encantamiento de los hombres. Frente a ella sólo cabe la resistencia, problemática y siempre insegura, que se pertrecha en el humanismo, en la claridad, en la armonía. Enfermedad y resistencia combatiendo en todos los campos: este binomio sería suficiente para sintetizar el corazón mismo de la obra y los personajes mannianos. Así lo comprobamos ya en las vicisitudes de Hanno Buddenbrook, de Tonio Kroger, de Gustav von Aschenbach, y, más tarde, en el ambiente magnéticamente patológico de *Mario y el mago* (1929), hasta llegar a la grandiosa desgracia de Adrián Leverkühn en el *Doktor Faustus*. De una punta a otra de su arco literario el enfrentamiento entre enfermedad y resistencia adquiere caracteres épicos: desde la caída de una saga burguesa hanseática en su primera novela hasta la caída brutal, abrumadora, de Alemania entera en la última.

En el gran encierro de *La montaña mágica* este enfrentamiento llega al paroxismo. En ninguna otra novela de Thomas Mann el peso de la enfermedad es tan

ostentoso, tan devorador, tan grotesco. De la primera a la última página la enfermedad planea sobre el horizonte, contagiando a los cuerpos y a los espíritus. Sin embargo, tampoco en ninguna otra novela del escritor de Lübeck la resistencia es tan tenaz, tan rica en análisis y consecuencias. Mann quiere llegar al fondo de la cuestión que le obsesiona, pero también quiere salvar a su personaje, un «hombre común» a diferencia de la mayoría de sus héroes: tal vez sea precisamente esta condición de «hombre común» la que le salve. Y, en efecto, Hans Castorp se zafará de los tentáculos de la enfermedad, no sin antes pasar una dura y prolongada prueba en la que, como Ulises tratando de regresar a Itaca, deberá superar todo tipo de escollos.

La prueba a la que se somete el joven Castorp implica la intervención de un amplio espectro de factores situados entre una mirada microscópica que alcanza los más recónditos rincones de lo corporal y una mirada macroscópica que pone de relieve las grandes controversias del espíritu: y así por la montaña encantada desfilan lo fisiológico, lo erótico, lo estético, lo moral, lo político o lo sagrado como si fuera un cortejo de máscaras que representan su carnaval en una permanente dualidad de peligro y conocimiento. El cuerpo se mueve entre la enfermedad y la resistencia, lo erótico implica la belleza y la muerte, el progreso bascula entre el bien y el mal, la razón convive con las criaturas del sueño, el espíritu se enriquece entre precipicios. Sobre el Sanatorio Internacional Berghof reina un monstruoso claroscuro en el que Hans Castorp se sumerge, siendo arrastrado sin saberlo. Sólo cuando llega a la entraña de ese claroscuro, y cree que la montaña mágica *ya* es su vida, Castorp se dará cuenta, como bajo el estruendo de un «trueno», de que la vida está en la *otra parte*.

Antes, no obstante, habrá pasado por todos los grados de la tentación corporal y espiritual de la enfermedad. El gran hipocondríaco que fue Thomas Mann, según atestigua en sus *Diarios*, nos introduce milimétricamente a la presencia y al «placer» de la enfermedad del cuerpo: el gozo de sentirse y *saberse* enfermo. Al gran peligro, por tanto, de la autocomplacencia y el debilitamiento. Decenas de páginas están dedicadas a exponer, con suma precisión enciclopedista, los atributos de la enfermedad, la complicidad de los procedimientos terapéuticos, la dependencia activa y satisfecha de los enfermos. Las escasas rebeliones, como la del primo militar Joachim, están condenadas de antemano al fracaso ante el férreo dominio de la cadena de la enfermedad. Nadie, excepto Castorp, logrará romper esta cadena.

Paralelamente el Thomas Mann volcado en discernir las claves de la enfermedad espiritual, el Thomas Mann que indaga en su propia trayectoria, coloca a su personaje ante las espinosas encrucijadas de la civilización occidental. Para ello se vale de la confrontación filosófica entre el humanista italiano Settembrini, que goza de su simpatía crítica y distante, y el jesuíta Naphta, ante el que no disimula su repugnancia pero en el que ve una siniestra sintonía con las corrientes de la época: razón contra fe, luz contra oscuridad, defensa de la salud frente a elogio de la enfermedad, «cultura de la vida» frente a «cultura de la muerte».

Castorp escucha a ambos, aprende de ambos, a veces cree que ambos llevan razón, a veces que ambos están equivocados. Para fortalecerse y decidir el espíritu debe adentrarse tanto en las tinieblas como en la luz. Hans Castorp aparenta ser neutral: escucha, aprende, se fortalece inconscientemente. Está iniciándose para elegir. Pero, a pesar de esta aparente neutralidad, el narrador, es decir Thomas Mann, le echa una mano porque él, aun consciente de la extrema complejidad de la tradición heredada y del momento histórico que está viviendo, ya ha decidido. Por eso es precisamente en *La montaña mágica* donde Mann hace su principal ajuste de cuentas y donde, agarrándose al ejemplo de Goethe, busca decantarse hacia un orden, si no luminoso, orientado, al menos, por un esperanzador humanismo que se oponga a la sinrazón. Por eso, a sabiendas de los poderosos influjos de la «cultura de la muerte» tanto en el pasado como en el previsible porvenir, Mann aboga por una moral de la resistencia frente a la enfermedad. En *La montaña mágica* Thomas Mann empieza una cruzada contra el desastre que entrevé, esa cruzada que continuará hasta el fin de su vida, cuando el desastre, a través de Alemania, se haya ya consumado.

Entretanto, tras sujetarlo al encantamiento de siete años, libera a su personaje Hans Castorp, de modo que éste puede volver a la «llanura», a la vida, fortalecido con la experiencia iniciática pero obligado a internarse en el nuevo riesgo de la guerra. Thomas Mann constata este destino contradictorio y genuinamente humano: «Las aventuras de la carne y del espíritu, que te han elevado, te han permitido vencer con el espíritu lo que no podrás sobrevivir con la carne». Al fin y al cabo un eco de lo que su maestro Goethe, en el final de *Fausto*, consideró propio del estado humano: libre pero rodeado de peligros.

## LA MODERNIDAD ESPECTRAL

Acostumbramos a tener una imagen revolucionaria, abrasadora, disolutiva de la pintura moderna que se incubaba en la obra de Goya, alcanza su tono más violento en la hoguera expresionista y se precipita finalmente en el pozo sin fondo de la abstracción. Frente al orden *clásico* de la tradición tendemos a vislumbrar lo moderno como desorden y descomposición; a la rigidez del canon se opone el fecundo caos de la libertad formal. La persecución de lo *nuevo* exige un fuego permanente que devore los modelos y desate las energías creativas.

Aún en nuestro tiempo, época de balances, identificamos la modernidad con el ardor rebelde y con el movimiento. Pero hay asimismo un cauce frío, espectral que atraviesa el orden moderno. Hay una *modernidad espectral*, no menos importante que la dinámica y revolucionaria, cuyas señas de identidad son la inmovilidad y la introspección. Es una modernidad poco confiada en el progreso, históricamente descreída y escéptica ante la capacidad de transformación ética del arte. Ha podido ser falsamente considerada, en consecuencia, como antimodernidad.

Es preciso recordar este hecho si queremos calibrar apropiadamente la posición de Giorgio de Chirico (1888-1978), quizá el mejor ejemplo pictórico de esta *modernidad espectral*. Las razones por las que un artista de su envergadura haya debido enfrentarse al calvario crítico al que fue sometido son, desde luego, varias. La más invocada es la irregularidad de su trayectoria y su declive, para muchos fulminante, como pintor: De Chirico habría tenido, en su juventud, nueve o diez años importantes (entre 1910 y 1920, años de la llamada pintura metafísica), para ser luego un mediocre epígono de sí mismo.

De ser esto cierto, y no hay duda de que en parte lo es, Giorgio de Chirico demostraría un rasgo indudable del artista moderno. Apenas podemos imaginar a un pintor de la Antigüedad en una situación semejante y, por lo que sabemos, ningún pintor renacentista fue acusado por ello. No formaba parte de sus mundos la posibilidad negativa de ser repetitivos o, si se quiere, de dejar de ser *originales*.

Desde una estricta observación moderna es muy improbable que un artista pudiera tener una entera vida creativa original. El único que ha conseguido desempeñar esta misión, gracias a su capacidad osmótica para absorber las sucesivas rupturas estilísticas, ha sido Picasso. Pero, por lo general, a los artistas modernos se les ha atribuido, a lo sumo, un momento de radical fuerza innovadora. Más allá de este momento asomaba el silencio, como en los casos de Rimbaud o Duchamp, o simplemente la decadencia, como en el de Dalí.

En algunos artistas este momento o período iluminativo alumbraría tenuemente el resto de sus vidas. Así ha sucedido con la mayoría de los expresionistas y de los surrealistas. Un ejemplo sumamente elocuente es el de Edvard Munch, que prolonga

obsesivamente durante varias décadas los hallazgos realizados en el conjunto *El friso de la vida* a lo largo de pocos años.

Imposibilitado de rivalizar con el poderío camaleónico de su gran competidor cronológico Picasso, y poco dado al silencioso retiro, el destino de De Chirico se desarrolla a medio camino entre las actitudes de Dalí y Munch: como éste, retorna reiteradamente a los frutos de su década prodigiosa; como aquél, sin embargo, se pierde con frecuencia en la errancia del oportunismo y la mediocridad. Parece probado que Giorgio de Chirico fue incapaz de sobreponerse, con posterioridad, al exitoso impacto de su *pintura metafísica*, si exceptuamos sus últimas obras, «neometafísicas», que entrañan un estricto retorno a su momento de auge.

Sin embargo, la incómoda situación de De Chirico ante la *ortodoxia moderna* no se debe tanto a los juicios sobre su decadencia cuanto a las incomprendiones suscitadas por su plenitud. Es verdad que la recepción europea de su *pintura metafísica* fue amplia y profunda, preludiando en parte la explosión surrealista, pero desde el principio las concepciones estéticas de De Chirico, presentes en sus cuadros y apasionadamente defendidas en sus numerosos escritos, chocan con los presupuestos ideológicos sobre los que se sostiene la corriente principal de la vanguardia.

En sólo dos años Giorgio de Chirico sienta las bases de su «metafísica» en el extraordinario cuarteto formado por *Enigma de una tarde de otoño* (1910), *Enigma del oráculo* (1910), *Enigma de la hora* (1911) y *La meditación matutina* (1911). Es, al mismo tiempo, una declaración de principios inquietante para todos aquellos que conceden al arte un poder de renovación moral e histórica.

Para De Chirico el arte apenas guarda relación con la realidad, a no ser que se le considere un receptáculo de sus escombros. Algo parecido ocurre con la historia, material arqueológico, conjunto de ruinas igualadas por el tiempo y la distancia. Frente a la posición historicista de la conciencia moderna ésta es una de las claves de la *modernidad espectral* en la que se sumerge De Chirico, y que tan irreductible hace su obra al juicio de los críticos. Surge, así, la exigencia de un lenguaje objetivo, desolado, gélido, cuyo predecesor, probablemente desconocido para él, es Caspar David Friedrich y cuyo antecedente más próximo es Arnold Böcklin.

Alberto Savinio, el hermano de De Chirico, nos ha dejado descrita la veneración que despertaba Böcklin en Florencia, ciudad en la que había vivido treinta años y donde había pintado *La isla de los muertos*. No hay duda de que este pintor y, en menor medida, Max Klinger eran las referencias más inmediatas de De Chirico, cuyos cuadros anteriores a la época *metafísica* son abiertamente bócklinianos. *La isla de los muertos*, con su melancólica atmósfera de muerte y oscuridad, con su imponente estatismo, era el cuadro favorito de los jóvenes artistas metafísicos: Carra, Savinio y el propio De Chirico.

Este integra en su obra la poética de la inmovilidad y del silencio que ha observado en Böcklin, pero se aleja paulatinamente de los presupuestos del



simbolismo. Resulta desconcertante que De Chirico se niegue a las correspondencias simbólicas que interpretaban el presente desde el pasado. Para él la materia prima de su pintura es toda la historia de la civilización occidental, pero no en su herencia simbólica, como pretendía el simbolismo de finales del siglo XIX, sino como sucesión de objetos o fragmentos que emergen ante nosotros como aparecidos en un sueño.

El lenguaje del arte es, de este modo, el producto de la disolución de la lógica cotidiana y de la recomposición onírica. Como en tantos otros puntos De Chirico cree acercarse a la filosofía de Schopenhauer cuando insiste en la concepción sonambúlica del arte: el artista *escondido* —interior, oculto— que, si remite a Schopenhauer, también nos conduce a Novalis, Jean Paul y, entre los pintores, a Friedrich.

La diferencia con los románticos, y también con lo que más tarde formularán los surrealistas, estriba en la *arbitrariedad* absoluta del universo onírico y, en consecuencia, según De Chirico, de la obra de arte. En ella se depositan arbitrariamente la historia y la realidad, sin que podamos desentrañar el significado de la nueva construcción nacida de este depósito. Quizá por esto, pese a ser un calificativo muy discutible, pueda aludirse a un arte *metafísico*, voluntariamente desgajado del escenario en el que nace, sin una determinada carga simbólica ni psicológica, sin el odio al pasado del expresionismo y sin la fe en el porvenir del futurismo.

Una concepción espectral, gélida, como las obras a las que dará lugar. El intelectualismo de De Chirico se hace evidente cuando defiende la imprescindible revelación que antecede a toda obra. Al referirse a su primera pintura metafísica, *Enigma de una tarde de otoño*, escribe: «Tuve la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez, y la composición del cuadro se reveló al ojo de mi mente» {*Manuscritos de 1911-1915*).

Un siglo antes C. D. Friedrich se había referido en términos similares al hablar de un «ojo espiritual» que guiaba la pintura. Pero De Chirico excluye explícitamente la dimensión mística. Para él, el *ojo de la mente* abre la visión de un universo pavorosamente deshabitado por hombres y por dioses. Su lenguaje llega a ser tan desconcertantemente objetivo porque expresa el triunfo de los objetos sobre las emociones. Es una elección extrema en la que dice seguir el «método de Nietzsche»: «Ver toda cosa, incluido el hombre, en su cualidad de cosa» (*Manuscritos*).

La cosificación del mundo explica una parte de la fuerza insólita que contienen las imágenes dechiriquianas. Pero más que del de Nietzsche se trata del método del propio De Chirico: todo —hombres, pensamientos, mitos, sensaciones— se cosifica en una suerte de eternidad de hielo. En este ciclo perpetuo e indescifrable es inútil buscar significados porque sus habitantes se han vaciado de contenido. La vida se reduce a objetos.

Como contrapartida los objetos adquieren vida. Posiblemente De Chirico admiraba en Max Klinger su capacidad para convertir lo común en insólito y lo cotidiano en mágico. El sigue la misma senda. Cada objeto tiene su epifanía

particular en el seno de un mundo petrificado. Como ha sido apreciado a menudo, De Chirico propone visualmente los espacios que pueblan, por aquellos mismos años, las pesadillas de Kafka.

Sin embargo, por encima de todo, la cosificación del mundo es la consecuencia de enfrentarnos a un mundo deshabitado: «Intuimos todo un mundo que nadie conoce, un mundo del que quizá seamos nosotros los únicos habitantes» (*Manuscritos*). Es una de las anotaciones de De Chirico más válidas para entender su pintura. El hombre no sólo es desplazado de aquel centro que le habían otorgado los renacentistas sino que es expulsado más allá del reino de las sombras constituido por objetos.

Un mundo deshabitado se corresponde necesariamente con un tiempo suspendido. Excluido el hombre queda excluida también la medida del tiempo que éste ha introducido: el progreso, la historia, la cotidianeidad. Los cuadros de De Chirico exhalan el silencio insuperable de la detención del tiempo. Hay en esta circunstancia un rasgo decididamente angustioso que aproxima una vez más su pintura a las descripciones kafkianas sobre el anonimato y el automatismo de la sociedad moderna. No es raro que los decorados del teatro del absurdo hayan tenido mucho de dechiriquiano, así como, desde luego, muchas escenografías cinematográficas, a la manera de Antonioni. Desde este ángulo De Chirico extremaría la percepción romántica de la ansiedad del hombre moderno.

Hay, no obstante, superpuesto al anterior, otro rasgo, nada psicologista, que neutraliza la sensación de angustia bajo el arbitrio de un destino ajeno por completo a nuestras vicisitudes: un universo imperturbable, objetivo y objetual, se abalanza sobre pétreas plazas deshabitadas o, como máximo, habitadas por sombras o maniqués. En esa ausencia de tiempo todo es ajeno al hombre. Entre una y otra dimensión, entre la angustia del tiempo y su ausencia absoluta, se hallan las ambiguas zonas oraculares, las horas de la incertidumbre, el territorio secreto de los augurios: oráculos, horas, augurios se suceden en los títulos que Giorgio de Chirico da a sus obras de la época «metafísica» como claro exponente de la *eternidad amenazadora* que recorre su pintura.

Más allá de la angustia humana y de la imperturbabilidad cósmica destaca, en algunos cuadros, una calma majestuosa que nos acerca a los versos de Paul Valéry en *El cementerio marino*: el mundo parece detenido, inmóvil, penetrado por el eje del mediodía. Las *piazze* italianas, pintadas por De Chirico depurando los paisajes urbanos de Ferrara, Florencia o Turín, nos introducen a ese escenario majestuoso. Pero la quietud de esos espacios, al igual que la del mar de Valéry, es una quietud tensa, explosiva: «Toda actitud espasmódica, todo movimiento forzado, tendrá que ser retirado. Calma, tranquilidad, incluso serenidad, pero en esta serenidad estará comprendido, como en un incesante lamento, todo el *pathos* hasta ahora conocido» (*Manuscritos Eluard-Picasso, 1913-1914*).

A cada instante la ciudad fantasmal puede llenarse de sombras trágicas. Esta actitud de De Chirico le conduce más cerca de Nietzsche que de Schopenhauer, pese

a que él apenas encuentre fisuras entre ambos. No hay duda, a juzgar por sus escritos, de que una de sus principales aspiraciones es llegar a expresar el «nirvana estático», el vacío que postuló Schopenhauer; y, ciertamente, puede asegurarse que De Chirico *pinta el vacío* con una radicalidad poco frecuente en la tradición occidental (si bien en concordancia con una sólida línea moderna que transcurre desde Friedrich y Turner hasta los abstraccionismos). En la práctica, sin embargo, su *vacío* se inclina más por la visión trágica de Nietzsche que por la supuesta serenidad oriental que fascinaba a Schopenhauer.

Gran parte de las opciones lingüísticas e iconográficas de De Chirico ponen al descubierto la tragicidad de su poética espectral. Casi todas ellas son la consecuencia de su personalísimo diálogo con los maestros de la pintura occidental.

Giorgio de Chirico alardeaba de su doble condición de italiano y de griego —por nacimiento— siendo, incluso en sus momentos más vanguardistas, uno de los pintores modernos que ha defendido con más ahínco la clasicidad. De Chirico es «clasicista» mucho antes de su epigonal y poco afortunado período clásico, pero lo es de un modo absolutamente revolucionario: reinterpretando las formas antiguas de acuerdo con las necesidades de la sensibilidad que le era contemporánea.

Así, por ejemplo, su uso sutil y misterioso del color se remite a su amado Tiziano, aunque no menos a Giorgione, cuyos tonos bajos incorpora a sus pinturas, urbanizándolas. La concepción escultórica de sus figuras parte, confesadamente, de Miguel Ángel y de Mantegna; mientras en Piero della Francesca cree encontrar la luz y la atmósfera conveniente para sus propias tentativas. La capacidad de diálogo con la pintura anterior es en De Chirico tan grande y fluida que no duda en yuxtaponer a los artistas renacentistas con aquellos modernos que más directamente inciden en su obra: Van Gogh, Gauguin, Renoir, entre los destacados.

En ningún momento, no obstante, el De Chirico de la *pintura metafísica* imita académicamente a los clásicos. A este respecto es interesante comprobar que su empleo distorsionado de la perspectiva —rota, sesgada, abrupta— añade una violenta tragicidad a las composiciones renacentistas. Lo que en éstas servía, de modo preciso, para realzar la centralidad atribuida por los humanistas al hombre, en De Chirico manifiesta el carácter espectral de los espacios humanos.

En este contexto no debe sorprendernos la importancia que De Chirico otorga a la arquitectura —a la «metafísica arquitectónica»— en su pintura: las sombras, las estatuas y, a partir de 1915, los maniqués siempre se hallan envueltos por una gélida arquitectura hecha de plazas, arcadas, chimeneas, torres, canales, naves y, como elementos más actuales, locomotoras y fábricas. También la pintura renacentista dio una enorme importancia a la arquitectura y algunos de los maestros de De Chirico, como Piero della Francesca y Mantegna, son admirables exponentes de esta preferencia.

De Chirico sigue sus pautas, pero realizando una curiosa operación: primitiviza el lenguaje renacentista. Los artistas del *Quattrocento* son, en cierto modo, desplazados

por los del *Trecento*, en especial por Giotto, cuyos marcos arquitectónicos son seguidos con extrema fidelidad. Probablemente este retroceso histórico se deriva del interés de De Chirico por un espacio más plano y, en definitiva, más inquietante que la tranquilizadora ventana formada alrededor de la perspectiva central.

El predominio arquitectónico implica, además, la expulsión de la naturaleza, ignorada por entero en las obras de De Chirico: «El amante de las estatuas y enemigo de los árboles», decía de él Apollinaire. Todo es piedra, cemento, ciudad bajo los cielos oníricos. En este espacio cerrado, en este tiempo suspendido, ni siquiera hay memoria sino tan sólo recuerdos que vagan, como fósiles, en una atmósfera irreal.

Una propuesta estética tan rotunda en su indiferencia y en su amnesia, tan *espectral*, tan negadora de cualquier identidad requiere un punto de apoyo, por ambivalente que sea, para evitar el total desprendimiento con respecto a su autor. De Chirico se refugia en el juego de espejos, genuinamente moderno, del *doble*, del desdoblamiento de planos identificadores. Antes o después los diversos vanguardismos juegan este juego, muy extendido también en la literatura y en el naciente cinema. De Chirico recurre a él múltiples veces y en diferentes modalidades.

En su primer cuadro «metafísico», *Enigma de una tarde de otoño*, aparece una plaza directamente inspirada en la de la Santa Croce de Florencia. La estatua sin cabeza es, al parecer, Dante, pero en el pedestal están inscritas las iniciales del propio pintor, principio de un duelo apasionado con el gran poeta que se prolongaría a lo largo de toda su obra. En el *Retrato de Guillaume Apollinaire*, de 1914, alguien, una silueta oscura, acecha desde la ventana oblicua al busto situado en el primer plano. El acecho se alterna con la complicidad en esta gélida mascarada que une a los Antiguos con los Modernos a través, siempre, de la presencia, más o menos explícita, del pintor. Más tarde, cuando perderá sutileza, De Chirico se pintará a sí mismo como busto o, en el *Autorretrato* de 1924, como personaje desdoblándose en busto.

A este propósito no debe olvidarse que Giorgio de Chirico tiende a vislumbrarse como héroe, explícito u oculto, de su misma pintura, un héroe altivo y sufriente a la manera de Nietzsche en *Ecce Homo*. Resulta difícil saber si incorpora también la ironía de éste, pero lo cierto es que nada entusiasmaba tanto a De Chirico como la posibilidad de compararse con el que él denominaba «filósofo polaco»: de este modo, Turín, ciudad de «la locura de Nietzsche», fue convirtiéndose en su ciudad favorita, modelo de clasicidad, gravedad y secreto.

Junto al héroe se halla el vidente, el profeta, la figura agrandada también por Nietzsche, a los ojos de De Chirico, con el libro dedicado a Zaratustra. En el espacio vacío, en el tiempo detenido, bajo el flujo errático de recuerdos petrificados, se expresa la única fe posible, aquella que hace del arte canto oracular, videncia o, más afiladamente, *clarividencia*.

Podemos entender, entonces, que una obra tan cerrada, hermética, como la de De Chirico se rige por la potente convicción del pintor acerca de la misión visionaria del arte. El arte vela y revela al mismo tiempo la *verdad de las cosas*, el enigma. No

son gratuitos los títulos de los primeros cuadros decisivos, pues hacia el enigma conducen las líneas maestras de la pintura de Giorgio de Chirico. Enfrentarse al arte es, en sentido pleno, adivinar. Y muy particularmente cuando nos enfrentamos a la obra de un artista que pudo declarar: «Todo lo que existe en el mundo está pintado como un enigma».

## FIERAS Y ESFERAS

Desde que la leí, no sabría decir dónde, me resultó deliciosa una anécdota contada por la madre de Schopenhauer, escritora ella misma, sobre los gustos de la buena sociedad a finales de siglo XVIII: al atravesar los Alpes las damas alemanas que se dirigían a Italia para pasar el verano cerraban las cortinas de sus carruajes para no tener que contemplar los agresivos perfiles de las montañas. Los Alpes eran de mal gusto. Sin embargo, únicamente una generación después, a principios del siglo XIX, el arte europeo se llenaba de agrestes cordilleras y recónditos valles. Los pintores querían enfrentarse directamente, *a plein air*, a los paisajes más abruptos; los poetas exaltaban la comunión con la tierra; los músicos se lanzaban a una escalada de sonidos que duraría un siglo largo. Sería interesante saber, por ejemplo, qué hubieran opinado las recatadas damas alemanas, que evitaban la visión de los Alpes, sobre una obra como la *Sinfonía alpina* de Richard Strauss.

En cualquier caso la actitud de estas damas es mucho menos extravagante y frívola de lo que ahora pueda parecernos, acostumbrados a dos siglos de exaltación de la «naturaleza». Esta exaltación, bien reciente, es una consecuencia directa del asentamiento de una civilización urbana que proyecta sus carencias y sus malas conciencias en el espacio que aparece como más antagónico al de la propia ciudad. Cuanto más indomable se suponga este espacio mayor es el grado de catarsis con el que fantaseará el habitante de la urbe. Así nace la sensibilidad romántica europea: una cultura ya urbana que, como tal, expresa una nostalgia sin precedentes por un ámbito que se considera perdido o extraordinariamente alejado de la vida cotidiana.

Las damas a las que se refiere la madre de Schopenhauer participan todavía de una atmósfera anterior, ilustrada y rococó, en la que se admiran los jardines racionalistas, aunque sean exuberantes, y en la que si se acude a la «naturaleza» es por juego estético, por ánimo de recrear esas metamorfosis alegóricas en las que los dioses amables compiten con una humanidad refinada y lúdica. Es cierto, no obstante, que mientras las damas alemanas se dirigen a la Riviera para sus veraneos la época se está dislocando con violentas revoluciones, no sólo políticas o sociales.

Mientras está afilándose la hoja de la guillotina destinada a seccionar la cabeza de Luis XVI el arte europeo se desliza hacia un inconformismo radical, inédito, que incluye una reformulación rotunda de la idea de «naturaleza». En Gran Bretaña poetas como Wordsworth o Blake y en Alemania Goethe convocan a una nueva visión, mayúscula, de la Naturaleza en la que las coordenadas físicas se hallan yuxtapuestas a las míticas, a las psicológicas, a las religiosas. El mito de la Naturaleza empieza a ocupar el centro de la experiencia estética como contraposición a una creciente sensación de marginalidad por parte del hombre que se autodenomina moderno. El *Werther* de Goethe ofrece la senda que no deja de ganar adeptos en toda

Europa. Es el momento del significativamente llamado *Sturm und Drang*. En tanto en el París revolucionario David pinta la muerte de Marat con tintes neoclásicos, en el norte de Alemania Caspar David Friedrich empieza a pintar esos paisajes insoportables para las damas de su país. Quien mejor entiende la nueva perspectiva en música es Haydn, quien con sus últimas sinfonías abre la puerta hacia el naturalismo cósmico de Beethoven. Recién estrenado el siglo XIX los románticos proclaman solemnemente, como filosofía y como poética, el retorno a la Naturaleza.

Es una proclamación paradójica pues el retorno supone una estancia previa que en realidad no se había producido o que, cuando menos, el arte no había expresado. Es difícil encontrar en la anterior historia artística europea formulaciones afines a la romántica. El mito de la Naturaleza, con su grandiosidad mística y su fuerza salvadora —un mito que, aunque empalidecido, se perpetúa en nuestra ecología contemporánea— apenas tiene precedentes fragmentarios y dispersos. Quizá un Giordano Bruno, quizá, a su modo, un Leonardo da Vinci. La única naturaleza que interesa verdaderamente al Renacimiento y al Barroco es la naturaleza humana. Cuando los artistas renacentistas pintan paisajes lo hacen siempre como el marco necesario para resaltar la centralidad del hombre; y a este respecto un Miguel Ángel confiesa que lo único que le interesa es el cuerpo humano. Y posteriormente, cuando en la pintura el paisaje parece adquirir una mayor emancipación, la naturaleza gira permanentemente alrededor del protagonismo del hombre, sea para manifestar sus sueños arcádicos, sea para poner de relieve los ciclos que marcan sus humores y sus amores. Poussin pinta esa Arcadia que los racionalistas intentarán atrapar en sus jardines; Vivaldi pone música al ciclo de las estaciones que envuelven al ser humano. Pero en todos los casos el protagonista último es la naturaleza humana; incluso cuando la otra naturaleza se manifiesta inquietantemente, como en las tempestades de Giorgione, Shakespeare y algunos compositores barrocos.

El mito de la Naturaleza no existe antes del Romanticismo. Existe el mito del Hombre, lanzado por el humanismo florentino, y el mito de Dios que abraza toda la Edad Media, pero cuesta encontrar alguna posición que se aproxime a la romántica. Es elocuente, además de hermosa, la carta que Petrarca escribe a su hermano tras la ascensión que ha realizado al Mont Ventoux. Aparte de relatar su pasión por las *Confesiones* de san Agustín y su nostalgia por la patria italiana, que cree ver a lo lejos, más allá de la neblina, el poeta alude al consejo de un pastor que le recomienda no seguir adelante porque «allí arriba no hay nada». Lejos de nuestras inclinaciones modernas, que incluyen la fascinación estética por esa nada, el pastor provenzal se expresa como un admirable representante de lo antiguo, incluidos prácticamente todos los poetas, artistas y filósofos de la Antigüedad. El único nombre destacado que escaló una montaña en el mundo antiguo es Empédocles, pero si se asomó al cráter del Etna no fue por mística escaladora sino para arrojarse en él y así demostrar su inmortalidad. La escasa tendencia al alpinismo de los clásicos es bien perceptible en la poco entusiasta subida de Dante a la montaña del Purgatorio.

A la cultura romana y, todavía más, a la griega le importó fundamentalmente la naturaleza humana y, alrededor de ella, no tanto lo «natural» como lo «cósmico», algo que no se traducía en montañas, mares, valles y otros accidentes físicos sino en principios y leyes que explicaran el *todo*. Para la Grecia de la *polis* aquellos territorios ajenos a la ciudad eran *feres*, el lugar de lo salvaje y de lo amenazante, y a ese ámbito correspondían las selvas, las montañas inaccesibles, los mares embravecidos; es decir, todos aquellos espacios que hacían las delicias de la imaginación romántica y que nosotros ahora hemos reducido a turismo y deporte.

La lírica y la tragedia se ocuparon de las relaciones de los hombres con los hombres después de que la épica se hubiera ocupado de los vínculos de éstos con los dioses. La filosofía, por su parte, irrumpió en la escena para preguntarse por las causas de las cosas y para extasiarse con el enigma de sus propias respuestas. La *naturaleza de las cosas* fue el género filosófico más insigne hasta llegar, ya en Roma, al impresionante *De rerum natura* lucreciano. La interrogación por el *arché* conllevó, desde los presocráticos a Platón y Aristóteles, una seducción maravillada por el misterio del *cosmos*.

No obstante, sin ningún tipo de dudas, para los filósofos antiguos el misterio del cosmos coincidía con el misterio del hombre, algo que Sófocles supo sugerir muy bien en su *Edipo*. Esta identificación hizo que se desarrollaran tempranamente mecanismos de osmosis entre lo que sucedía en el hombre —su carácter, su voluntad, su destino— y lo que tenía lugar en derredor suyo: el cosmos y el caos se acechaban mutuamente tanto en el corazón humano como en el universo, y de ahí nacía la armonía pero también las disonancias del mundo. La escultura y la arquitectura tuvieron muy presente aquella osmosis. No obstante, fue en las matemáticas y en la música en las que se confió con más fuerza como instrumentos de conexión entre el conocimiento y el enigma. Esto explica la importancia que se les otorgó en la educación. Desde los pitagóricos y, sobre todo, desde Platón, la música sirve simultáneamente para penetrar en el alma humana y en la belleza del universo. De este modo el arcaico prestigio mágico de la música, simbolizado por Orfeo, desemboca en la «danza de las esferas», expresión de la divinidad pero asimismo del goce espiritual de los hombres. A través de los neoplatonismos —incluido el cristiano— esta herencia atraviesa la entera tradición europea. No hay mejor poema que la «Oda a Salinas» de fray Luis de León para comprobarlo. En un sentido más amplio algo parecido cabe decir de la arquitectura de Palladio o la música de Bach.

El Romanticismo capturó este legado y lo superpuso a su propio mito de la Naturaleza. Creo que nadie como Beethoven encarna esta superposición. Tras él Orfeo, el frenético hechicero, además de encantar a las fieras baila la danza de las esferas. La música revela, en cierto modo, la doble naturaleza de la Naturaleza. Algo así como oír *La consagración de la primavera* de Stravinski, *La canción de la tierra* de Mahler y *Los planetas* de Holtz en un mismo programa de concierto y a la salida, en plena noche ya, escuchar que suena en una ventana una *Suite para laúd* de Bach



interpretada por Hopkinson Smith.

# LOS SIETE ESPÍRITUS DE AMÉRICA

## 1. EL SILENCIO

A la entrada del parque arqueológico de Palenque, en el estado mexicano de Chiapas, hay una escultura que representa la cabeza de un maya que mira dolorosamente hacia el cielo. Es una imagen colosal, de unos cuatro metros de longitud entre la frente y la barbilla, que resulta inolvidable para el visitante puesto que le introduce súbitamente en el mundo que le espera más allá de la valla del recinto. Parece, además, poseedora de un misterio dramático y mágico.

Vi esa escultura durante mi primer viaje latinoamericano, en 1981, y aunque ya entonces me impresionó vivamente no pude descifrar su significado. Pero durante aquel viaje, desde Baja California a Panamá, su silueta me persiguió constantemente. En determinadas ocasiones aparecía ante mí como un intruso inevitable. Especialmente durante mi estancia en Guatemala, el país que entonces visité más detenidamente y el que de algún modo se me presentó como quintaesencia de todos los demás. La cabeza de piedra surgía, súbitamente, en la selva de Petén, en los mercados de Chichicastenango o en los arrabales de la Ciudad de Guatemala.

Sin embargo, no podía averiguar las razones de su aparición, ni por qué irrumpía, como un espectro, en una escena y no en otra. Con posterioridad, a medida que se multiplicaban mis viajes por América Latina, me fui acostumbrando a su presencia. También, lentamente, me abrí paso hacia su enigma. La dolorosa cabeza de piedra no circunscribía su dominio al sur de México y Guatemala sino que reaparecía, una y otra vez, en Ecuador, Bolivia o Perú.

En otras palabras, reaparecería siempre que yo percibía *aqué*l silencio que tanto me conmovió en mi primer viaje y que me sigue conmoviendo siempre que piso, de nuevo, tierra americana. Me refiero a ese silencio, distinto, único, que ilumina los ojos y sella los labios de los indios. Es el mayor silencio que yo haya *escuchado* nunca: más profundo que el de las montañas, más constante que el de los desiertos.

He intentado romper ese silencio temible. Durante años me he dirigido, aquí y allá, a los indígenas que me encontraba en el camino. Casi nunca respondían o, cuando lo hacían, su respuesta no me pertenecía. Pertenecía más al viento y a las sombras. Pertenecía a la maravillosa cabeza de piedra. Al fin creí entender la causa de que todo aquello sucediera. Aquel silencio era un verdadero idioma en el que se reflejaba la protesta contra una violación monstruosa.

La violación había ocurrido hacía varios siglos pero la herida continuaba abierta. A aquellos hombres silenciosos se les había arrancado la memoria y la lengua para otorgarles otra memoria y otra lengua, se les había extirpado a los dioses para concederles otro dios. Pero habían quedado en *tierra de nadie*, sin ser lo que habían

sido ni tampoco lo que los vencedores querían que fueran.

Hay un hermoso vocablo que expresa esta situación: *nepantla*. Los pobladores vencidos de América empezaron a habitar este estado de *nepantla* hace cinco siglos y gran parte de sus descendientes continúan en él. Entre la gran civilización triunfadora y las grandes civilizaciones derrotadas la supervivencia transcurrió por un delgado puente sobre el abismo. Al fondo de éste yacen los tronos, las pirámides, las tumbas; más allá del puente sólo se divisa una pesada bruma, por ensordecedoramente que se escuche el estrépito de las máquinas transformadoras.

Con el tiempo comprendí que la cabeza de Palenque era la encarnación de aquel *nepantla* que atrapó a todo un continente tras el desembarco arrasador de otro continente que llevaba consigo otros templos y otros fuegos. Así nació un nuevo silencio que es en sí mismo melancolía, miedo, desesperación, rabia y también, probablemente, aquel lenguaje oculto que los extraños a él nunca llegaremos a entender del todo.

El *silencio* es el primer espíritu de América: galopa en las praderas, atraviesa las ciudades, se detiene en las casas. Preside a los demás espíritus. Y brota en cada esquina, bien como maldición, bien como bendición, según lo sepa percibir su interlocutor.

## 2. EL «NON-FINITO»

El segundo espíritu es más viejo y más ruidoso que el primero, y convierte la geología en psicología: el continente americano es un gigantesco *non-finito*, una obra sin acabar que marca el alma de los hombres, tanto de los nativos como la de los visitantes. Ningún paisaje americano es definitivo. Tampoco las formas, sometidas a la lógica de la crisálida antes que a la belleza crepuscular de la mariposa.

Para un europeo este *non-finito* crea vértigo. No está acostumbrado a las escalas americanas y todavía menos a los estallidos de un organismo continuamente inmerso en convulsiones. Desde nuestro nacimiento los europeos nos movemos en la pequeña escala de las pequeñas distancias. Para una mayoría, el lugar de la muerte no está muy lejano del de la cuna y, entre ambos, la travesía se produce en un mundo de perfiles acabados, estático, casi solidificado.

El mundo americano es acuoso, líquido y, en ocasiones extremas, gas puro y violento. En la carretera que une Ciudad de México y Puebla, cerca ya de ésta última, hay una suerte de semáforo que indica el estado del volcán Popocatepetl. Por un raro azar a principios de otoño de 1999 pasé por el lugar en el momento mismo en que el ocre era sustituido por el rojo. A lo lejos el volcán, perfecto triángulo contra el atardecer violáceo, desprendía un hilo negro que era capturado por nubes del mismo color. Me dijeron que en Puebla las calles se habían llenado de cenizas.

Sin embargo, nadie estaba preocupado por la erupción del Popocatepetl. Estaban

habitados a vivir «bajo el volcán». En los días que pasé en Puebla el mundo se vino abajo, pero no como consecuencia de la erupción del Popo, como lo llaman sus íntimos, sino de una lluvia infatigable y de las inundaciones que arrasaron los pueblos de la sierra. Durante una semana un cielo plomizo y morado se apoderó de las torres barrocas de Puebla. Nadie pareció inmutarse por ello, quizá porque la cercanía de la catástrofe formaba parte, más que de la «naturaleza», de su *naturalidad*.

Hay algo abismal y catastrófico en la gran escala que domina el continente americano desde las planicies canadienses a Tierra de Fuego, y la tremenda fisura que representan las Montañas Rocosas, la Sierra Maestra y los Andes no es sino la cicatriz que a duras penas mantiene unida una piel que de continuo amenaza con desgarrarse. La poesía de Walt Whitman sólo se comprende en esta perpetua epifanía geológica y algo similar sucede con César Vallejo o Pablo Neruda, cuyas más poderosas metáforas proceden con frecuencia de la evocación del carácter inacabado del continente americano.

América es la *work in progress* de un extraño dios, generoso pero poco compasivo: ha dado mucho para poder quitar mucho. Mantiene vivos a los volcanes, sopla ciclones contra las costas y, en el peor de sus arrebatos, desplaza los suelos del continente para provocar los terremotos que llegan a nuestros oídos con metódica regularidad. A cambio de tanta muerte ofrece, sin embargo, una sobredosis de vida, un exceso de mundo a través del cual todas las formas, las de los paisajes y las de los hombres, toman la apariencia de un eterno nacimiento.

### 3. EL VACÍO

No sé si ahora me gustaría ver *Dios y el diablo en la tierra del sol*, la película realizada por Glauber Rocha en los años sesenta. En el recuerdo me queda, no obstante, la presencia de este dios del exceso tanto en la creación como en la destrucción. Y me quedan imágenes del *sertao*, una tierra sin fronteras poseída por un aliento de fuego.

Pero después leí también la novela de Guimarães Rosa, *Gran Sertón: Veredas*, y comprendí algo más de aquel sueño que con tanta frecuencia se convertía en pesadilla. Comprendí esos hombres de *condición horizontal* que crea el llano, esas voces infinitas que se expanden como ecos por espacios que un europeo juzga imposibles. Comprendí, al menos en parte, la metamorfosis única que incubaba la estepa.

Es un lugar común afirmar que los «occidentales» odian el vacío, sienten *horror vacui*. Tal vez lo sintamos los europeos, propensos a llenar todos los escenarios y a llamar *plenitud* a la felicidad, pero los americanos, a veces con odio asimismo, otros con amor, conviven con el vacío.

Un mundo sin fronteras, sin obstáculos y accidentes, dista mucho de ser

tranquilizador. En él los viajeros pierden toda referencia y son propensos al naufragio. En medio del *sertao*, tal como luego lo vi, ya no con la distancia de una página de libro o una película sino con mi *propia imaginación*, uno puede volverse loco. Todo es, simultáneamente, proximidad y lejanía.

América está vacía por sus cuatro costados a pesar de que ha sido en los últimos siglos, y lo será en adelante, la tierra de migración por excelencia. Por un paradójico destino, el continente que probablemente poseerá en el futuro las mayores ciudades es también, y esencialmente, la *anticiudad*, con lo que esto significa de libertarismo y de errancia, de fantasía y de locura. Pues el *vacío* es el tercer espíritu de América.

La *anticiudad* como territorio del vacío acecha a la ciudad más estrechamente que en ningún otro lugar. Casi a las afueras de Los Ángeles empieza ya el Valle de la Muerte y, poco después, el desierto de Nevada. Alrededor de aglomeraciones inmensas, como Bogotá o Ciudad de México, se ciernen los fantasmas horizontales de la estepa. Pero quizá la mejor prueba es pasar de la experiencia urbana que es Buenos Aires, laberíntica como pocas, a ese viaje en la nada que es internarse por los campos de la pampa. Centenares de kilómetros en los que el viajero queda atrapado por un vacío tan sistemático que la hipnosis se hace inevitable.

Para el extraño la horizontalidad sin fin es tan inquietante como una memoria a la que se hubiera arrancado todo recuerdo particular. Pero, desde otra perspectiva, el vacío es el mayor educador que pueda tener la sensibilidad humana.

No entendí la radicalidad de la propuesta abstracta de Mark Rothko hasta que advertí que no podía separarse de su vieja educación rusa en la estepa y de su nueva educación americana en las grandes llanuras: Rothko pintaba en la ciudad más densa, Nueva York, lo que aprendía en la *anticiudad* del vacío.

Gran parte de la poesía y del arte latinoamericanos crecen también en la lucha de estos dos principios antagónicos. El laberinto de los sentidos y el desierto místico.

## 4. LA FUSIÓN

América es radicalidad, extremismo: en medio del vacío, en el seno de la anticiudad se han construido las urbes más monstruosas. Visto desde el cielo nocturno el continente americano es una mancha oscura en la que, de tanto en tanto, surgen difusos puntos luminosos. Pero cuando se sobrevuelan las grandes ciudades estos puntos se convierten en interminables serpientes lumínicas agazapadas en la penumbra. Un avión tarda veinte minutos en sobrevolar la Ciudad de México, y otro tanto sucede con Sao Paulo.

Son ciudades-mundo, pobladas por un número de habitantes que hace un siglo sólo era concebible para enteros países. Europa inventó la metrópolis y cien años después los otros continentes han respondido con la erección de *megápolis* casi inimaginables. Pero entre ellos únicamente América practica en muchas de sus

ciudades una suerte de *fusión* universal de razas, culturas y memorias.

El cuarto espíritu americano es la *fusión*, en parte por ser la única tierra que durante cinco siglos ha sido tierra de migración y acogida, en parte porque América vive de la escenificación de un *futuro permanente*. Para los habitantes de los demás continentes, especialmente para los europeos y los asiáticos, América ha sido y es la promesa de lo *nuevo*, no sólo en cuanto a lugar diferente y virginal sino asimismo en cuanto escenario en que toda representación es posible. América ha crecido en un espíritu de *fusión* impensable para Europa.

En muchos sentidos esto le ha colocado en una situación ventajosa o al menos más avanzada. Las metrópolis europeas *todavía* deben experimentar en el siglo XXI lo que las megápolis americanas ya han empezado en el último tercio del siglo XX: la ciudad como territorio de fusión general de todas las tradiciones, de sincronía entre idiomas, de lucha entre religiones, de cruce entre futuro y pasado, de tribalización universal. La Metrópolis Tribal.

Los Ángeles se parece ya mucho a este paradigma de fusión que es la ciudad en el ficticio 2019 propuesto por *Blade Runner*. También empiezan a parecerse a este modelo Nueva York, Ciudad de México y Sao Paulo. En todas ellas ha quedado destrozada cualquier noción precedente de ciudad, como germen de civilización, y en todas ellas se produce una trasgresión permanente de límites, una *hybris* que desafía proporciones y mediaciones. Opulencia y miseria se alimentan mutuamente mientras la más sofisticada tecnología convive con los ritos ancestrales.

Vacío y fusión. En Brasil más de la mitad de la población vive en las ciudades de la costa en tanto que la antigua red rural ha sido despedazada por el proceso de concentración. Gran parte del territorio brasileño está sometido al vacío y, como contrapartida, una megápolis como Sao Paulo estalla hacia dimensiones insostenibles.

En ningún sitio se percibe la alquimia de la fusión mental como en Sao Paulo, un mundo comprimido en un escenario de cemento pero constituido con los ingredientes del entero planeta. Más que nunca, en Sao Paulo, América es África, Asia y Europa: la Metrópolis Tribal, con sus tribus perfectamente diferenciadas, pero manteniéndose en un equilibrio más poderoso del que sugieren las apariencias. La ciudad debería sucumbir bajo el peso de su propia violencia interna.

Pero no sucumbe. Y éste es el lado inaudito, casi milagroso, de la gran fusión que nutre la *megápolis*. Según todos los parámetros particulares el destino de estas ciudades conduce a la catástrofe y, sin embargo, actúa en ella una misteriosa fuerza centrípeta que mantiene atadas aquellas piezas condenadas a la disgregación. Nadie puede negar su carácter monstruoso pero, de alguna manera, el monstruo yace aletargado, cada vez más poderoso, cada vez más irreal, aunque poseedor de un instinto de supervivencia casi infinito.

Hija de la fusión América es ya el monstruo, bello y maldito, que Europa, sin quererlo, empieza a ser.

## 5. EL CAMBIO

Violada, inacabada, vacía, desmesurada, América sobrevive por una especial respiración que los europeos no tenemos en la actualidad, aunque quizá tuvimos en el pasado y seremos obligados a tener de nuevo en el futuro. Me refiero a una manera de «respirar la realidad» que incorpora fácilmente el aire de los sueños, de las utopías y de las quimeras. La realidad americana nunca tiene leyes definidas por completo y por eso sus narradores, se les llame como se les llame, son siempre realistas.

La mutación, el cambio, la transformación constituyen el elemento propio de esta atmósfera que, desde fuera, a menudo aparece como irreal. Incluso cuando la quietud es más sólida surge el movimiento, la metamorfosis continua de las almas y de las cosas. El *cambio* es el quinto espíritu de América, aquel que socava toda realidad y convierte a cualquier hombre en un surrealista desbocado.

No es de extrañar que los escritores europeos consideren su trabajo más difícil que el de sus colegas americanos: al contrario de éstos, propietarios de una materia prima ilimitada, ellos hace años que creen enfrentarse a una materia vieja y gastada. Los sueños de Europa hace mucho que han dejado de ser sueños y esto hace que el artista europeo deba rastrear intrincados subsuelos. El artista americano tiene, por contra, el sueño esperándolo en el salón de su casa. Cualquier fragmento de la realidad es mutación y enmascaramiento.

Cerca de Quito, en un lugar por el que supuestamente pasa la línea del Ecuador, visité en 1994 una mansión a todas luces singular. Asombrado como estaba de haber tenido un pie en cada hemisferio, según me aseguraron mis anfitriones, mi asombro aumentó mucho más cuando me explicaron que aquella inmensa mansión, ahora invadida por las hierbas y la decadencia, había sido concebida con un plan muy estricto: toda la casa giraba en torno de la sala de billar, juego que apasionaba al rico hacendado que la había construido, de manera que la mesa con el tapiz verde fuera el centro de aquel microcosmos y el Ecuador la línea imaginaria que dividía por la mitad el rectángulo maravilloso. Así el minucioso jugador quería evitar cualquier desviación magnética. Me quedé un rato largo en aquella estancia con olor a casa cerrada. Era fácil delirar allí, y soñar, y cambiar cien veces de piel, sin ignorar que toda aquella historia seguía siendo estrictamente real.

Los viajes americanos proporcionan decenas de historias de este tipo que significan de algún modo un retorno a aquella *disposición* especial de la infancia hacia la mutación que, más tarde, la edad adulta tiende a bloquear. Al europeo América le devuelve a menudo el mundo frágil, flexible, cambiante de su niñez, una realidad esponjosa surcada por miles de poros que filtran hacia la imaginación historias y más historias. En ese estado de impregnación de imágenes es imposible establecer una diferencia nítida entre sueño y vigilia. Y tampoco creo que sea aconsejable hacerlo.

## 6. LO ABIERTO

La imaginación europea es distinta porque está mucho más vertida hacia el pasado. El Carnaval, fiesta de la metamorfosis, aclara suficientemente estos rasgos. El carnaval de Venecia es suntuoso, elegante, un prodigio único del artificio, pero año tras año se sumerge en un pasado onírico y espectral. En medio de los canales el enorme bullicio puede dar paso fácilmente a una avalancha de la nostalgia mientras los fantasmas de la historia ocupan una vez más su escenario favorito. Sucede algo semejante en otras ciudades europeas. El doble oscuro y rojo de la conciencia, el gran espectro burlón, parece estar atrapado en un rico espacio cerrado.

El gusto americano por el Carnaval se nutre de los espacios abiertos del presente. No hay asomo de nostalgia en el *Mardi Gras* de Nueva Orleans o el carnaval de Río de Janeiro porque el presente tiene todo el protagonismo aunque se ejerza a partir de sólidas tradiciones, algunas de ellas de origen remoto. Se trata de un presente todavía en formación, moldeado continuamente por la movilidad de las migraciones, por el entrecruzamiento de raíces, por la combinación de músicas y narraciones.

Lo abierto es el sexto espíritu de América, ese cosmos esponjoso que se sumerge incesantemente en el mar de la humanidad y absorbe multitud de sus fluidos vitales. Este espíritu, o estigma, o destino, hace que la identidad americana siempre, finalmente, se vea empujada a realizarse por agregación y no por exclusión.

Esto, sin embargo, no significa necesariamente integración. Quizá por ser el más osmótico de los continentes es por lo que América desarrolla más nítidamente la secuencia de la Metrópolis Tribal, la ciudad donde confluyen las tribus universales y que tiene en Sao Paulo y en Nueva York sus ejemplos más destacados. La agregación y la tribalización entrañan, sin lugar a dudas, violencias centrífugas.

Pero, pese a ello, lo abierto se impone en el territorio, más decisivo para el futuro, de la imaginación y de la creatividad. Tras ser una antigua civilización prodigiosa y aislada, tras ser una herida descomunal, tras ser una nueva civilización de colonos y aventureros y tierra de promisión de miserables, América es ahora, asimismo, un gigantesco experimento humano.

No sé hasta qué punto los propios americanos participan de esta sensación pero es muy viva para un europeo que, como yo, lleve treinta años asistiendo a los cambios de escenario a que obliga un experimento que, más que a las afinidades electivas que tanto gustaban a Goethe, tiende a un delicado equilibrio entre violencia y maleabilidad.

Los españoles de la última emigración a América, los exiliados de la Guerra Civil que todavía sobreviven, hablan de ciudades agradables con una población mediana de entre uno y dos millones de habitantes, y así parecían, en efecto, las ciudades que brotaban en las fotografías de mis enciclopedias escolares: Caracas o Buenos Aires o Ciudad de México. Luego se multiplicaron por cinco aquellas cantidades y yo he visto cómo, con posterioridad, se multiplicaban por diez. Entre las fotografías en



blanco y negro de mi infancia y las imágenes en color de mis viajes habían crecido centros llenos de edificios cortantes y periferias expandidas hacia una ilimitada monstruosidad: un futuro amenazante en cualquier lugar.

Pero en América esa amenaza, que existe y crece, queda contrarrestada por el *espíritu de lo abierto*, conjurado por una creatividad interior, secreta a veces, a veces tumultuosa, que se opone a las propias fuerzas destructivas. El caos reina, aunque siempre se detiene en el último momento y germina nuevos universos.

## 7. LA INTENSIDAD

América huele a podredumbre y vida, y ésta es siempre la primera impresión de cada retorno, cuando me traslado del aeropuerto al hotel. Algo me repele y algo me gusta extraordinariamente. En ambos casos se trata, creo, de la *intensidad*, el séptimo y el más aparente de los espíritus americanos.

Sé lo que provisionalmente me repele: el exceso de vida que roza la podredumbre y se manifiesta en los colores chillones, los cielos cargados, los aromas casi sólidos. Para un europeo, incluso para un mediterráneo como es mi caso, ese exceso es agresivo. Hay una sensualidad demasiado evidente en los ojos y en los atardeceres, y hay demasiada muerte desparramada bajo esas sombras siempre, no sé por qué, demasiado gruesas.

Y sé lo que me gusta extraordinariamente, que es en gran parte lo mismo que me repele a medida en que, al adentrarme en los círculos concéntricos del corazón americano, disminuye la sensación de repulsión y, en magnífica inversión perceptiva, aumenta paulatinamente el goce. Siempre, en cada viaje, he sido partícipe de esta ceremonia de los sentidos, ahora ya liturgia para mí.

La *intensidad* de América conecta los diversos sentidos como si fueran vasos comunicantes. Esto resulta imposible en Europa, donde los sentidos están sumamente especializados. Tenemos especialistas en cada uno de ellos pero pocos gozadores del conjunto. En América los sentidos están comunicados por el exceso.

O mejor: las sensaciones. Puesto que, efectivamente, las sensaciones parecen emancipadas, como habitando en un mundo propio. Muchas veces he llegado a esta conclusión que descubrí en Cali, la ciudad más *danzante* que yo haya visto jamás. En los bares de Cali se bailaba desde el amanecer al anochecer y desde la medianoche al alba. Ello provocaba una ininterrumpida cadena de colores y olores sobrecargados, de alimentos picantes, de sonidos frenéticos. La gente bailaba y bailaba hasta que, en realidad, ya no había gente sino únicamente baile. Movimiento. Colores, sonidos y olores viviendo por sí mismos. La intensidad era un espíritu que se tocaba.

América se toca, es palpitante, y simultáneamente sucia, miserable, pródiga, desequilibrada. Experimento de fusión y vacío. Un alarde de felicidad con un fondo de silencio. El monstruoso continente ebrio e inacabado sobre el que cabalgan siete

espíritus.

## EL GIGANTE DE UN CREPÚSCULO

Hacia el final del libro de conversaciones de Brassai con Picasso hay una comparación que a primera vista puede resultar sorprendente pero que luego adquiere un múltiple significado: el autor del texto relaciona las recepciones matinales en el taller del artista en la Rué des Grands-Agustins con las ofrecidas en el siglo anterior por Goethe en Weimar. Buena parte de los trayectos de Brassai al lado de Picasso a lo largo de veinte años giran, en efecto, alrededor del magnetismo picassiano para atraer la vida cultural de su tiempo, con una fuerza extraordinaria al principio y después, alcanzada la celebridad universal, con una mezcla de fastidio, desdén y claustrofobia.

Desde esta perspectiva el plano más interesante corresponde a la existencia cotidiana de Picasso en el París ocupado de los años cuarenta, un escenario fantasmagórico en el que las luciérnagas se mueven en la oscuridad con inusitada brillantez. Del mismo modo en que los historiadores de la cultura pueden tener una idea bastante aproximada de la «civilización de Weimar» a través de la correspondencia privada y pública de Goethe, quien desee establecer la crónica del arte en el tramo central del siglo xx hará bien en acudir a las listas de invitados al taller de Picasso que, no sin ironía, recuerda Brassai en su libro. En ellas se hallan los nombres decisivos y aquellos otros que en la época en que escribía Brassai aún se tenían por tales. Casi todos acudían al templo pagano de Picasso con el mismo supuesto fervor con que los románticos se dirigían al de Goethe.

La comparación es incluso pertinente para la vejez de ambos tras largas vidas, prolongados caminos creativos y famas adquiridas en fechas excesivamente juveniles. Las expresiones con que el octogenario Picasso, ya en la Costa Azul, se queja de la reclusión a la que le obliga la celebridad se parecen mucho a los lamentos, también coquetos, del anciano Goethe en sus conversaciones con Eckermann. Con mayor talento crítico que éste, desde luego, Brassai anota reflexiones casi idénticas.

Pero el sentido más profundo de su comparación es dudoso que fuera percibido por el mismo Brassai, puesto que él *todavía* no estaba en condiciones, como lo estamos nosotros medio siglo después, de establecer el carácter *crepuscular* de la atmósfera que rodeaba a Picasso. También desde algún ángulo el mundo de Goethe lo era, ya que acogía el fin de un modelo aristocrático del que nacerían la Alemania y la Europa posteriores. Así, desde otro ángulo, en el mirador goethiano se vislumbraba todo el poder de la cultura europea moderna.

Y es precisamente el final de esta cultura el que, acaso sin advertirlo, registra minuciosamente Brassai en su libro. *Conversaciones con Picasso* es el privilegiado testimonio de un canto de cisne, de un final de época que estalla con enorme fecundidad para dejar un reguero de fragmentos. Cuando los artistas y escritores se reúnen en el taller de la Rué des Grands Augustins todavía están convencidos de que,

pese a la ocupación y la guerra, Europa es el centro del mundo y ellos el *centro de ese centro*. No saben aún que el decorado está cambiando de manera irreversible. Al llegar a París Picasso había llegado a la que Walter Benjamín denominó «capital del siglo XIX». Lo continuó siendo en la primera mitad del siglo siguiente. Al dejar París, camino de la vejez en la Costa Azul, Picasso abandonaba una ciudad que, como la propia Europa, había perdido el centro de gravedad. Empezaba para la cultura europea el imprevisible proceso de sacrificio y depuración, de conflicto y simbiosis, en el que ahora habitamos.

Picasso es el gigante que se proyecta sobre una culminación aunque asimismo sobre una disolución. Y Brassai capta su alargada sombra con la detallada precisión que únicamente un fotógrafo es capaz de ofrecer. La prioridad de la imagen fotográfica domina el libro de manera que todo él es una tentativa, coronada con éxito muchas veces, de aislar los iconos esenciales que anidan en el arte. Más allá de los ojos abrumadores de Picasso —comparados también a los de Goethe— la cámara de Brassai quiere capturar la *vida secreta* de las obras.

En el libro hay fotografías memorables que dan pie a páginas memorables. Como la de una *Cabeza de muerto* de belleza brutal que promueve una de las numerosas alabanzas por parte de Picasso de las «figuras primitivas», o como *El gato sentado* que ilustra la maravillosa inclinación a las metamorfosis del artista.

Llama la atención en todo momento el respeto que parece tener Picasso por la fotografía, quizá porque, él mismo lo dice, «ha liberado a la pintura» de las recurrencias literarias y de las anécdotas para permitirle dirigirse a lo esencial. Como quiera que sea, Brassai aprovecha con gran pericia aquel respeto para fotografiar, sesión tras sesión durante años, las esculturas del artista y, simultáneamente, fijar el *retrato* de Picasso como creador.

Picasso se rodeaba de una perpetua epifanía puesto que consideraba que todo lo real era materia prima del arte, que el arte compensaba mediante una continua generación de nueva realidad. El artista era un *médium* en el seno de una colosal metamorfosis. De ahí la permanente ironía de Picasso con cierto realismo que se suponía dueño de las reglas del mundo: «Hay que doblar la *realidad objetiva*, como se dobla una sábana, y guardarla en el armario». Picasso no se sentía atraído por el juego entre el Minotauro y el Laberinto tan sólo como un motivo mítico más, sino por su significado esencialmente artístico. Se identificaba con la potencia monstruosa y metamorfoseada del Minotauro.

Sutil perceptor de esta circunstancia, Brassai sigue las huellas creadoras de Picasso por el Laberinto. Una tras otra aparecen ante su cámara fotográfica —y luego, mediante su texto, ante los ojos del lector— las máscaras picassianas: el acróbata circense que, a su vez, ama con delicadeza el espectáculo del circo; el alquimista que en un determinado momento quiere introducir en su retorta «los cristales refundidos en el calor de la tierra»; el genio nocturno que recolecta deshechos para convertirlos en nuevas formas («rey de los traperos», lo llama Jean

Cocteau). Y la principal de todas esas máscaras picassianas: la del que se considera íntimamente un *hacedor de máscaras*, un demiurgo profano.

De creer a Brassai nada parece excitar tanto a Picasso como la posibilidad de hacer mundos desde la casi nada. El libro está lleno de episodios que confirman esta convicción, de manera que el permanentemente ocupado Picasso sólo interrumpe su trabajo cuando se presenta la oportunidad de enfrentarse a aquel reto. Entre muchas, es reveladora la historia del cetro que pinta durante toda la noche, el «bastón de Pirro», para que Jean Marais lo utilice en una representación teatral que acaba en un absoluto fracaso. La pasión de Picasso por construir nuevas formas sólo era equivalente a la de reinventar formas arcaicas. La máscara, el tótem, los iconos del instinto y de la fecundidad, los símbolos de la muerte, de la lucha y del sexo: el futuro era la reinvención del pasado.

A través de esta clave podemos acceder a otra, bien documentada en las páginas de Brassai, que confirma el tradicionalismo revolucionario de Picasso al confrontarse con la historia del arte. Apenas es posible encontrar otro pintor que haya dialogado con tanto vigor con un número tan amplio de predecesores; incluyendo aquellos que le son más inmediatos. Si dejamos de lado cierta sinuosidad en el vínculo con algunos contemporáneos —Braque, Matisse, Léger o Ernst— las lecciones picassianas sobre su historia de la pintura, la que repercute directamente en su *manera* de pintor, son admirables.

Aparte del reconocimiento a Cézanne («mi único maestro») a través de los años contenidos en *Conversaciones con Picasso* van surgiendo y resurgiendo los interlocutores del artista. Manet, muy cercano en la jerarquía a Cézanne, Delacroix, el Greco, siempre admirado aunque quizá con una leve pérdida de influencia con el paso del tiempo. En algunos casos las presencias son indirectas, como la de Poussin, que entra en el escenario como personaje de *La obra maestra desconocida* de Balzac, o como la de Goya, citado como pintor del apocalipsis moderno mediante un recuerdo sangriento de André Malraux sobre la recién finalizada guerra.

Con todavía mayor detalle penetramos en capítulos que afectan al arte de Picasso en el período de sus charlas con Brassai. Es excepcional su disección del Cristo de Grünewald, descompuesto en fragmentos y recompuesto de nuevo para vivir en la pintura picassiana con una tragicidad impactante. En éste, como en los demás casos, el procedimiento empleado por Picasso es decididamente *cubista*, no necesariamente como estilo pero sí como *método*: eliminación de lo epidérmico, identificación de las estructuras subyacentes, recomposición depurada de las formas.

Un procedimiento similar, por tanto, al que el artista utilizaba para enfrentarse a la «realidad», perfectamente intercambiable, en consecuencia, con el arte. Brassai rememora con detenimiento la ejemplificación sistemática de este *método cubista* en las variaciones que Picasso realizaba sobre *Las Meninas* de Velázquez. Era una elección nada azarosa: si el cuadro de Velázquez era uno de los mayores análisis jamás pintado del *acto de mirar*, la recreación picassiana quería ser directamente una

radiografía del *acto de pintar*. El enigma circular de Velázquez, la revelación finalmente velada otra vez, es abordado por Picasso con furiosas arremetidas que, si no resuelven el enigma, constituyen en sí mismas, cada una de ellas, excavaciones en un misterio irreductible.

Brassai, que al principio del libro es únicamente un visitante circunstancial que acude al taller del artista para fotografiar sus esculturas, acaba convirtiéndose en un atento observador de los procesos de creación de Picasso. Es perfectamente consciente de su estatura artística pero, pese a ello, permanece a cierta distancia del imán que magnetiza a todos los que le rodean. Quizá influye la necesidad del fotógrafo de mantener emancipado el ojo. Gracias a esta libertad muchas de sus instantáneas son soberbias. Un retrato impresionante del crepúsculo de una edad de oro.

Y en el centro de este retrato un artista, Picasso, que Brassai acierta a definir como pocos lo han hecho: «El que confronta todo lo que existe con todo lo que puede existir».

## LOS CINCO OFICIOS DEL ESCRITOR

Hace ya tiempo, allá por los ochenta, traté de conciliar —al menos para mí mismo— la rivalidad entre «literatura» y «pensamiento» con la propuesta de una *escritura transversal* que no sólo atravesara los géneros tradicionales sino que afrontara, una vez más, la tensión, endémica en Occidente, que oponía el «mundo de las ideas» al «mundo de las sensaciones». Naturalmente era una propuesta que no tenía nada de original si tenemos en cuenta que tanto en sus desarrollos modernos como en los referentes antiguos la historia cultural europea era, en sus más fecundos momentos, la crónica de aquella transversalidad. Si reconocemos la «filosofía» presente en la obra de Esquilo, Dante o Thomas Mann, así como la «literatura» de Platón, Kierkegaard o Nietzsche, llegaremos a la conclusión de que el conflicto de términos es, a menudo, más externo que inherente a las creaciones escritas.

Pero la oportunidad de recordarlo otra vez me parecía válida, al menos por dos razones. La primera, local, tenía que ver con el paradójico «temor al pensamiento» de gran parte de la literatura escrita en España, no tanto del lado de los autores sino de sus receptores supuestamente privilegiados: críticos, periodistas, profesores e, incluso, editores. Seguramente una pobre Ilustración unida a un pobre Romanticismo han contribuido de manera decisiva a la instalación entre nosotros de aquel temor, más bien exótico en países de mayor fibra intelectual en la época moderna.

La segunda razón entroncaba con lo que a mí me parecía era la deriva postmoderna en este punto: su complacencia en la rapiña de los mejores tesoros acumulados por la modernidad, que adoptaba consecuentemente la forma de apología indiscriminada de cualquier simulacro. En mi opinión las poéticas del artificio, aniquiladoras de toda tentativa de pensamiento, conducían necesariamente, como creo que así ha sido, a un colapso de la creatividad literaria tras el cual sería obligatoria una nueva reconciliación entre «literatura» y «pensamiento».

No se trata, por supuesto, de consagrar una monstruosa «literatura de ideas», a la que se refieren con pavor ciertos periodistas y críticos, sino de constatar que la propia escritura literaria interioriza la confluencia de caudales que sólo bajo la apariencia de las clasificaciones marchan por cauces opuestos. Cuando descubrimos las *máscaras* del escritor, los oficios escondidos bajo el oficio de la escritura, comprendemos mejor que no puede haber un antagonismo real, más allá del juego adherido a todo estilo, que separe irreversiblemente los continentes de la filosofía y de la literatura.

Las *máscaras* son infinitas. Quisiera, por mi lado, elegir cinco, las dos primeras ya defendidas en aquel lejano texto sobre la *escritura transversal* y otras tres que buscan completar algo más los perfiles interiores que dibujan la figura del escritor.

1) EL CIRUJANO: el escritor se ocupa de los microcosmos albergados en el cuerpo físico y en ese *otro cuerpo* al que hemos llamado de tantas maneras, y más

frecuentemente alma o espíritu o conciencia. Abre, como con bisturí, la piel del lenguaje porque quiere acceder a la carne y, por debajo de la carne, a la víscera, a la entraña. Quiere *desentrañar*: sacar afuera lo que estaba dentro, en ese *Weltinnenraum*, en ese «espacio interior del mundo» que para Rainer María Rilke conformaba la existencia decisiva. Aunque en la superficie reluzcan distintas, en esas aguas profundas ideas y sensaciones son exactamente lo mismo.

2) EL TOPÓGRAFO: el escritor debe percibir los macrocosmos que, como círculos concéntricos, se ciernen sobre él y le rodean, llenándole de inquietud y fascinación. Portador de un *zoom* invisible —quizá lo que hemos denominado imaginación— deja atrás los espacios íntimos de la carne para adentrarse en el *gran cuerpo* del mundo. Se convierte en un viajero, el viajero por excelencia. Pero las dimensiones son tan vastas que, para no extraviarse, y con la única arma a su disposición, de nuevo el lenguaje, traza minuciosamente las medidas de los territorios, calibra las distancias, toma el pulso a las proporciones. Proyecta planos, dibuja mapas, milimétricos escenarios de su época, delirantes paisajes del universo. Pero el mundo exterior, el que el científico muestra con su demoníaca objetividad, con su estructura y sus leyes, para el escritor nunca deja de ser asimismo el mundo interior que carga y disfruta a través de los días. Cuanto mayores son las dimensiones más próximas están la sensación y la idea. Desde la perspectiva de las estrellas coinciden plenamente razón e imaginación.

3) EL VISIONARIO: el escritor, sin embargo, quiere ver todavía más lejos, más allá de sus astros y de sus células. El *zoom* prodigioso traspasa el espacio porque quiere traspasar el tiempo. Si se contentara con el presente y el pasado el escritor evitaría las regiones más arriesgadas de su trayecto. Pero su mejor posesión, y su mayor temeridad, el lenguaje otra vez, lo arrastran hacia un duelo con las horas que implica la tentación de la videncia. El visionario, justamente el visionario, es el que guía al escritor sacándole del conformismo de trabajar sólo con materiales ya moldeados. La visión —la modesta visión de lo que hay *dentro* de una palabra— es la justificación suprema de la escritura. Y la visión siempre nos sitúa un tramo más allá que nuestras ideas e incluso nuestras sensaciones.

4) EL BASURERO: el escritor, en el camino de las visiones o a la vuelta de ellas —a menudo sin diferenciar los dos rumbos—, siempre topa con los despojos. Entraña, átomo, estrella o fulgurante visión de un espectro, el despojo imprime carácter a la voz, troceándola, corrompiéndola. De repente, lo que iba a abandonarse es la mejor riqueza: las palabras no previstas, las imágenes náufragas, los sonos prohibidos. Como soberano del laberinto nocturno el basurero del lenguaje abre puertas consideradas falsas, recoge cadáveres de hombres que se creían vivos, conversa con fantasmas de la memoria. Y en el centro del laberinto se acumulan los despojos, sin que podamos apreciar si corresponden a la reflexión o a la emoción.

5) EL TAXIDERMISTA: el escritor quiere capturar la experiencia, enfriarla y diseccionarla, porque de su éxito en esta misión depende su supervivencia *como escritor*.



Tras corretear por los pequeños y grandes espacios de la existencia, tras otear lo vedado e inalcanzable, tras revolcarse en el desperdicio llega el momento de la precisión: el lenguaje debe ser afilado, depurado, retorcido, curvado para fijar sólidamente la construcción. En cuanto taxidermista el escritor diseña las palabras, antes tan vivas y libres —antes de la escritura—, para aprisionarlas en hermosos cuerpos inertes. La belleza de la escritura es siempre inferior a la belleza que la escritura ha querido evocar. El sonido original de la vida siempre se pierde. Nos queda el consuelo de su eco, que las palabras transportan de un lugar a otro. Pero el eco ya no es el pensamiento de aquel instante ni el momento de la sensación. Es menos y es más: es eco.

## LA DAMA DE LAS ESTRELLAS

Mi acceso a este héroe de ficción, el Gatopardo, es un acceso indirecto y hasta cierto modo también sorprendente, porque la primera vez que oí hablar de Lampedusa no fue en relación con un autor sino con una isla.

Yo vivía en Italia, tenía entonces veinticuatro años, e hice un viaje por Sicilia que me marcó profundamente. Como se sabe, Sicilia, aunque políticamente es italiana, guarda grandes distancias con respecto a Italia —a la que los sicilianos llaman siempre el continente—, porque en definitiva es un universo, un microcosmos en sí mismo, quizá, a mi modo de ver, el escenario del Mediterráneo donde el cruce de civilizaciones ha sido más significativo y más intenso. En este viaje por Sicilia, bajé desde el norte de la isla hasta el valle de los templos en Agrigento. En aquel entonces yo era bastante ignorante porque hubiera debido de saber que existía esta novela, pues, aunque no tanto como lo fue con posterioridad, ya era una novela conocida.

Un día vi en un mapa que había una isla muy curiosa con un nombre que me llamó mucho la atención, Lampedusa. Intuí que ese nombre podría ser una degeneración etimológica de «medusa», y que por lo tanto podía albergar contenidos míticos. Desde Agrigento intenté averiguar cómo se podía ir a Lampedusa. Conseguí llegar en un barco más o menos de carga de aquella época, una línea irregular entre Porto Empedocle y la isla.

Lampedusa es una isla muy pequeña que, a pesar de que es políticamente italiana, pertenece a la jurisdicción de Sicilia. Se halla situada más al sur de la ciudad de Túnez, por lo tanto es una isla muy meridional. En aquellos tiempos —supongo que ahora ha cambiado porque no he vuelto nunca más—, era una isla en unas condiciones de desarrollo muy escaso, aunque poseía una belleza especial parecida a la que a veces tiene el desierto; era como un pedazo de desierto en medio del mar, y, al mismo tiempo, con unos acantilados maravillosos. Yo había pensado quedarme solo una noche, pero debido a una huelga, fenómeno muy habitual en la Italia de aquellos años, me quedé enganchado en aquella isla más de una semana. Como no se podía hacer nada a excepción de bañarse, a pesar de que ya era octubre, comencé a escribir lo que sería mi primer libro, que se tituló precisamente *Lampedusa*, y aunque no era una novela escrita enteramente en la isla, sí la empecé y la concebí en ella. Es una obra que sin duda forma parte de lo que en el siglo XIX se llamaba *Bildungsroman*, una novela de formación escrita con mucho entusiasmo y probablemente también con mucha ingenuidad.

En cualquier caso fue un acontecimiento importante en mi vida, y lo realmente curioso es que yo accediera primero a este nombre, Lampedusa, bien conocido en la literatura universal, a través de una isla y sólo luego a través de un autor. Fue al volver a Roma cuando, al contar lo que me había ocurrido en la isla, me hablaron de

la novela y de la película, a pesar de que en aquella época las dos obras no eran tan célebres como lo fueron más tarde, ambas ya convertidas en clásicos de la literatura y de la cinematografía del siglo xx.

No es este motivo, casi azaroso, el que me indujo a considerar la importancia de Tomasi di Lampedusa y de su héroe de ficción, el príncipe de Salina. Tan acostumbrados como estamos a la evocación de héroes negativos o de antihéroes en el siglo xx, me gustó mucho la idea de escribir sobre lo que podríamos llamar un héroe, si no afirmativo, sí con un cierto perfil clásico en el sentido más tradicional del término, aunque contemplemos los contenidos ampliamente contradictorios de su personalidad.

Es evidente que los antihéroes de la modernidad tienen un papel importante, y así me lo parecen personajes como Ulrich, de *El hombre sin atributos* de Musil, Leopold Bloom de Joyce o Godot de Beckett. Son numerosísimos los antihéroes que ha creado la literatura moderna, en la que una cierta concepción trágica del mundo no ha ido acompañada de una respuesta heroica y potente, sino más bien de una especie de vaciamiento de la voluntad y de presencia cenital del absurdo. Es indudable que el antihéroe ha sido el prototipo característico de la literatura del siglo xx. No obstante, creo que, en medio de esa constelación de antihéroes, existe también una literatura, con igual modernidad, que ha dibujado héroes de afirmación, de vigor, clásicos. A esta saga, a este linaje, con todos los matices que sean necesarios, pertenece el Gatopardo.

Actualmente, para nosotros, el Gatopardo ya no es exclusivamente un héroe de ficción literaria sino también un héroe de ficción cinematográfica. En ese sentido yo mismo debo reconocer que a la hora de escribir este texto las imágenes que están más vivas en mi mente son aquéllas traducidas, o al menos transfiguradas, a través de la película. Confieso que me resulta difícil imaginar un Tancredi que no sea Alain Deion, una Angélica que no sea Claudia Cardinale y, sobre todo, un Gatopardo que no sea Burt Lancaster. ¿Eso es bueno o es malo? Es ésta una pregunta que me hago a menudo, pues de la misma manera que creo que la literatura ha tenido una intervención importantísima en el desarrollo del cine, no hay duda de que el cine ha sido también un lenguaje que ha intervenido activamente en la narración literaria.

Hoy en día creo que no hay narración literaria que no esté, de cerca o de lejos, influida por la narración cinematográfica. Y en el caso, como es éste, de que a la obra maestra literaria se le añade una obra maestra cinematográfica, como la versión de Visconti, el imaginario que se crea en nosotros, la ficción que desborda las fronteras de la realidad, puede ser impulsado y construido tanto por la obra literaria como por la obra cinematográfica.

Sin embargo, para escribir este texto, he vuelto a leer la novela para ver si hasta cierto punto podía emancipar la propia novela del recuerdo y de la presencia de la película. Y la respuesta es sí y no. No, en el sentido de que me ha sido imposible sacar las máscaras de los antes citados, sobre todo, de Burt Lancaster, el príncipe de

Salina; sí, en la constatación de que la novela es una obra tan magnífica y extraordinaria que evidentemente su lectura actual es muy gratificante. Es una obra en la que el lector avanza con buen ritmo y al mismo tiempo con ese amor por el detalle, por las circunstancias peculiares, que en definitiva lo enlaza con lo que podríamos llamar la gran tradición de la literatura europea. Su lectura constituye un magnífico antídoto frente a toda esta basura de videoclips que se edita muchas veces con el título de literatura.

*El Gatopardo* es un libro de hondo calado, en el que la belleza de la narración, la captación de las sensaciones y la reflexión sobre las ideas están conectadas de una manera absolutamente sutil y, por decirlo de alguna manera, argumentalmente perfectas. Y sin embargo, paradójicamente, su autor tuvo problemas para publicarlo. De hecho Lampedusa, un abogado de origen siciliano y aristocrático que vivía en Turín, fue con el manuscrito por diversas editoriales y ninguna de ellas aceptó su publicación. Lampedusa no era un escritor en el sentido profesional de la palabra, sino un gran amante de la literatura —escribió también cuentos y unos curiosos estudios sobre la Ilustración— y estaba al margen de los circuitos literarios de la época. Su novela no fue aceptada, y no se publicó hasta 1958, un año después de su muerte. El éxito de *El Gatopardo* ha sido un fenómeno que ha ido afianzándose con el tiempo y, hoy en día, su enorme valor literario resulta indiscutible. Dicho éxito es debido a que en este texto se produce algo que resulta imprescindible para la trascendencia literaria, al menos desde el punto de vista narrativo: el cruce, muy bien construido, entre escritura y civilización. No solamente es una novela de cultura sino también una de las grandes novelas de civilización de la segunda mitad del siglo xx. Pero no se trata de una novela histórica, no es un mosaico histórico, como a veces se dice tópicamente; es mucho más que esto. Es una novela de civilización cuya escritura está elaborada en la tensión de dos enamoramientos por parte del autor: el enamoramiento por su héroe y el enamoramiento por Sicilia, la tierra de procedencia de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La acción transcurre entre esos dos polos de amor.

El amor por el héroe, por el príncipe de Salina, no deja de llamar la atención en una época literaria, la nuestra, en la que, por lo general, los novelistas han tenido poco amor por sus propios héroes, o bien una excesiva dosis de distanciamiento y de vergüenza. El propio afán del escritor del siglo xx por alejarse del novelista del siglo xix ha comportado que el antihéroe, como figura predominante en los prototipos literarios, fuera un personaje planteado, en general, con unos tintes muy distanciadores, como si el autor quisiera presentar al héroe como representativo de una determinada idea y situación del hombre en el mundo, pero desprovisto, como es el caso de Ulrich de *El hombre sin atributos*, de propiedades, de atributos, porque, en definitiva, el antihéroe o está desprovisto de atributos o de alguna manera tiene que desnudarse de ellos. Es como si el autor moderno, contemporáneo, en un ejercicio de ironía corrosiva extrema, debiera necesariamente presentar al héroe en su desnudez.

En este sentido es muy claro el caso de Kafka o el de los personajes de Samuel Becket. Sin embargo, en este héroe que nos presenta Lampedusa hay una relación amorosa expresada por el matiz, por el detalle, por la penetración en los mundos y en los submundos que conforman el personaje. No hay duda de que ese acto de enamoramiento es el punto de arranque de *El Gatopardo*, y que Visconti captó muy bien en la película al ponernos como polo magnético, alrededor del cual debía moverse todo lo demás, la presencia de esa poderosa figura que es el Gatopardo.

Ése es pues el arranque, el elemento primero que nos hace comprender toda la arquitectura de la novela: las características del héroe y las del paisaje. Naturalmente cuando digo paisaje no me estoy refiriendo a esta palabra en el sentido epidérmico, sino en el de naturaleza profunda, algo que nos hace penetrar en la carne de la tierra, que nos acerca a eso que en definitiva es lo mismo: materia, madre, matriz. Por lo tanto, cuando la novela planea sobre el paisaje y la tierra de Sicilia, parece que se plantee más en el sentido griego de *physis*, es decir, como algo de una hondura suficiente que atraviesa los estratos de la tierra para absorber no sólo el elemento inorgánico y material sino también las presencias sumergidas de los hombres y de las civilizaciones. La mirada sobre Sicilia es particularmente aquello que se ha ido depositando a lo largo de siglos y también de milenios.

No es de extrañar, por tanto, que ese hombre elegido como contrapunto, como contrapeso de un paisaje tan especial y excepcional, sea en cierto modo presentado desde el principio como un antiguo, aunque no en el sentido de alguien propio de los siglos XVIII y XIX, sino en el sentido clásico. En el arranque de la película de Visconti, que coincide con el de la novela, asistimos a una escena de rezo del rosario realmente espectacular. Pese a que el príncipe de Salina es fundamentalmente un hombre pagano, como buen renacentista ha sabido pactar con lo religioso y ha integrado los rituales y las liturgias de la religión católica, y así de una manera muy expresa nos lo quiere describir el autor a lo largo de las páginas del libro, todas ellas llenas de alusiones al paganismo, a las estatuas, a los dioses y a las obras de arte paganas. El propio príncipe de Salina, cuando pasea por sus posesiones, realiza continuamente una metamorfosis a través de la cual el primer plano aparente va transformándose en esa visión que le acerca al mundo de los antiguos. Por lo tanto, esa atmósfera especialísima hay que tenerla en cuenta para entender la personalidad certera y profunda de nuestro héroe, que en modo alguno puede identificarse con una personalidad decadente. Se trata de una personalidad más bien enraizada en una tradición que se remonta al mundo clásico, y que se erige sobre todo con perfiles estoicos. El Gatopardo es, tanto en sus acciones como en sus pensamientos, un gran estoico moderno.

En la tensión de un hombre con su paisaje, pero con las características que acabo de indicar, se realiza la arquitectura literaria de la obra. La obra va creciendo en círculos concéntricos alrededor de esa presencia magnética y seductora que es el Gatopardo, la cual, desde el principio hasta su muerte, no abandona jamás la escena

de la obra. Se trata de una presencia aplastante y avasalladora. En torno a ella se va creando, en ondas concéntricas que se alejan para luego remitir de nuevo hacia el epicentro, una serie de microcosmos, y también un macrocosmos que a veces resulta casi imperceptible al lector.

Un primer círculo concéntrico es el microcosmos familiar, muy presente en toda la descripción histórica: las casas, la familia y sus claroscuros, y la relación agrícol dulce que el príncipe de Salina mantiene con ella. Un segundo círculo concéntrico es el linaje, el peso de un hombre que es testigo y centro de una determinada estela aristocrática, una esfinge que vive un momento de extremo declive, y que conecta con un nuevo círculo concéntrico que nos introduce en esa situación histórica, bien escogida por Lampedusa, una época de transición. La novela se inicia en mayo de 1860, año marcado por el *risorgimento*, por aquellos movimientos revolucionarios que acaecen en Italia desde mediados del siglo XIX y que desembocan en la unidad italiana. Ese último círculo concéntrico nos adentra precisamente en ese violentísimo escenario transitivo, aunque no desprovisto de muchos elementos tragicómicos y grotescos.

Un mundo en convulsión, aparentemente en proceso de cambio vertiginoso, pero en el que hay también elementos inmutables, imperturbables, sintetizado todo ello en la idea de que si todo debe cambiar todo tiene que permanecer. El propio príncipe de Salina se halla integrado en esa suerte de contradicción entre el vértigo y la inmutabilidad.

Es cierto que la personalidad de un héroe literario nunca está suficientemente descrita a través de las características físicas, o incluso psicológicas, que otorga el autor a su personaje, sino que se describirá en la medida en que entre en contraste con los otros elementos del argumento. No solamente es a través de la descripción física del Gatopardo o de su personalidad que podemos llegar a saber cómo se nos propone que sea, sino a través de su acción, de su movimiento, de su enfrentamiento con los distintos elementos de la trama. Eso es en realidad lo que otorga la grandeza literaria a un personaje de ficción.

Físicamente el Gatopardo nos es presentado como un hombre imponente, alto, duro, enérgico: «[...] un temperamento autoritario, cierta rigidez moral, una propensión a las ideas abstractas que el *hábitat* moral y muelle de la sociedad palermitana se habían convertido respectivamente en una prepotencia caprichosa, perpetuos escrúpulos morales y desprecio para con sus parientes y amigos, que le parecía anduvieran a la deriva por los meandros del lento río pragmático siciliano<sup>[20]</sup>».

La descripción física del héroe guarda en buena manera una relación con la descripción moral. El tiempo donde menos permanece el Gatopardo es el presente. Físicamente está en su presente, pero por un lado aparece involuntaria y desagradablemente anclado en el pasado, y por otro posee una enorme intuición del futuro. Por esta razón, en los medios más o menos espermáticos del reino de las Dos

Sicilias, de la corte borbónica, tanto en Nápoles pero sobre todo en Palermo, se siente profundamente mal. Sabe que aquél es su medio histórico, que él pertenece a aquel mundo social y, no obstante, se irrita a menudo contra la cortedad de miras de ese mundo que, efectivamente, se está hundiendo en la vorágine de las nuevas fuerzas y acontecimientos. Esa posición de *outsider* se subraya casi desde el principio de la novela. Es un hombre poderoso que pertenece a una gran familia, un hombre dotado de un gran encanto personal, de un gran poder de intervención sobre los demás; pero también es un hombre desplazado que no se siente coherentemente en su mundo. En ninguno de los tres ámbitos que habita: ni en el de su familia, ni en el de su linaje, ni en el de su clase social. En todos los terrenos el Gatopardo es un ser descentrado, razón por la que manifiesta esa repugnancia por el propio presente, un amor a veces mítico por un pasado tan lejano que es ya clásico, y al mismo tiempo una auténtica voluntad de conocer e intuir lo que es el inmediato porvenir. Eso le otorga esta apariencia continua de orgullo que roza la arrogancia y que hace que quienes le rodean lo teman. El cree que es por amor, pero muchas veces, como se nos dice en la novela, no es por amor sino por respeto. Hay un momento antológico, en el que el autor describe y analiza los ojos claros y fríos de procedencia germánica del Gatopardo, e introduce la mezcla de sangres que hay en Sicilia y cómo a través de estos ojos él domina lo que está a su alrededor; es víctima de su propio engaño porque él cree que lo domina a través del afecto y del amor pero sólo lo domina a través del respeto. Y esta altivez va acompañada de una continua ironía descreída hacia el escenario que le ha tocado vivir.

De modo sutil, el círculo concéntrico que lo rodea todo, que constituye un macrocosmos, es el mundo gélido, perfecto de los astros, en el cual el Gatopardo no tiene que estar pendiente de las tensiones particulares en las que ve reflejadas sus propias ansiedades. Ese paisaje último es el que lo abraza todo y, en definitiva, el que nos permite entender esa misteriosa escena final de la muerte del héroe cuando en su lecho de muerte acude a él una joven dama que expresa el impulso pasional y erótico, siempre presente en la novela, una mujer elegantísima que se presenta como portavoz, venida de ese mundo imperturbable, silencioso, perfecto y frío de las estrellas que es aquél al cual él se siente especialmente incorporado.

Me parece extraordinaria la presentación que hace Lampedusa del paisaje de Sicilia. Para alguien que haya visitado Sicilia con detenimiento, con gusto y con amor, la dureza de esa descripción es probablemente insuperable, y también nos ayuda muchísimo a comprender la personalidad del Gatopardo. Se trata de una Sicilia por un lado evidentemente inmemorial y, por otro, de una Sicilia abruptamente metida en el proceso histórico de supuesta modernización, la Sicilia que en 1860 asiste al desembarco de las tropas garibaldinas para conseguir la unidad de Italia. Los piemonteses desembarcan para intentar instaurar una administración eficaz y donde, finalmente, derrotados los borbones, se intenta llevar a cabo el esperanzado proyecto, más continental que isleño, del reino de Italia.

Se trata de un mundo que, como dice el Gatopardo, aparece siempre dormido, pero que al mismo tiempo asiste a la invasión de la historia y, supuestamente, a la eclosión de la modernidad. Esto da lugar a toda una serie de descripciones y acontecimientos que están marcados por la tragicomedia. Por ejemplo, el tratamiento que realiza el autor de los nórdicos, de los que vienen del continente, no es menos corrosivo que el que hace de los sicilianos, y si bien otorga a los nórdicos mayor modernidad y eficacia, considera que también ellos van a hundirse en esa especie de singular nirvana que es Sicilia.

Dentro de ese mundo de transiciones emergen distintos elementos nuevos: en primer lugar la caída en decadencia, grotesca, de la aristocracia de tipo borbónico, a la que pertenece el príncipe de Salina. A pesar de que se trata de una aristocracia que no tarda en reciclarse, cediendo algo para quedarse mucho, asistimos a la ascensión de la nueva clase social, una suerte de burguesía de base campesina que va a tener en la novela a algunos de sus representantes. Dentro de la propia familia aristocrática, el sobrino del príncipe, Tancredi, se da cuenta de que hay que anticiparse a los acontecimientos. Es él quien asume la consigna de que todo cambie para que todo permanezca. Él se lo dice al Gatopardo, pues Tancredi se ha unido a los garibaldinos porque cree que si se une al vencedor los viejos poderes podrán reconvertirse con cierta tranquilidad. Cuando el Gatopardo oye ese lema en boca de su joven sobrino se da cuenta de que en realidad es así, y que eso no sólo afecta a los acontecimientos y a las pasiones políticas sino también al orden de ese mundo extremadamente cambiante en la superficie, pero inmutable cuando él lo contempla a través de los telescopios. Con palabras también muy recordadas asistiremos al hecho de que la vieja codicia, la vieja ambición y la vieja violencia de las clases poderosas anteriores son sustituidas por nuevas violencias, nuevas ambiciones y codicias, sin que la noria cambie demasiado. Recordemos al respecto aquella célebre afirmación del Gatopardo de que cuando se van los leones aparecen las hienas. Sin embargo, leones y hienas están en una misma mascarada.

Me interesa profundizar un poco más en la descripción del paisaje, de esa escenografía de Sicilia, porque se trata de una descripción por un lado entusiasmada y por otro totalmente desesperanzada: «Bajo el fermento del sol todas las cosas parecían privadas de peso: el mar, al fondo, era una mancha de color puro, las montañas que por la noche habían parecido terriblemente llenas de acechanzas, semejaban montones de vapores a punto de diluirse, y la torva Palermo extendíase tranquila en torno a los conventos como una grey a los pies de los pastores<sup>[21]</sup>».

No hay que olvidar tampoco cuando el muy divertido padre Pirrone se queja al príncipe de Salina de que quiere adaptarse a los nuevos tiempos porque en definitiva están a punto de expulsar a su Orden y como jesuíta defiende los viejos intereses. El Gatopardo opina que hay que adoptar las nuevas máscaras y le dice: «No somos ciegos, querido padre, sólo somos hombres. Vivimos en una realidad móvil a la que tratamos de adaptarnos como las algas se doblegan bajo el impulso del mar. A la



santa Iglesia le ha sido explícitamente prometida la inmortalidad; a nosotros, como clase social, no. Para nosotros un paliativo que promete durar cien años equivale a la eternidad. Podremos acaso preocuparnos por nuestros hijos, tal vez por los nietos, pero no tenemos obligación de esperar acariciar más lejos con estas manos. Y yo no puedo preocuparme de lo que serán mis eventuales descendientes en el año 1960. La Iglesia sí debe preocuparse, porque está destinada a no morir. En su desesperación se halla implícito el consuelo. ¿Y cree usted que si pudiese salvarse a sí misma, ahora o en el futuro, sacrificándonos a nosotros no lo haría? Ciertamente que lo haría y haría bien<sup>[22]</sup>».

Y, más adelante, hay que señalar la culminación de ese sentimiento de desesperanza y entusiasmo en la escena en que aparece el enviado del parlamento unificado de Turín, Chevalley, para ofrecerle al Gatopardo ser senador y participar en los nuevos cambios. Éste le acoge como huésped en su casa y no le deja marchar, mientras le cuenta lo que es Sicilia. Las conversaciones que mantiene el príncipe con Chevalley son de sumo interés: «Somos viejos, Chevalley, muy viejos. Hace por lo menos veinticinco siglos que llevamos sobre los hombros el peso de magníficas civilizaciones heterogéneas, todas venidas de fuera, ninguna germinada entre nosotros, ninguna con la que nosotros hayamos entonado. [...] El sueño, querido Chevalley, el sueño es lo que los sicilianos quieren, ellos odiarán siempre a quien los quiera despertar, aunque sea para ofrecerles los más hermosos regalos. Y, dicho sea entre nosotros, tengo mis dudas con respecto a que el nuevo reino tenga en la maleta muchos regalos para nosotros. Todas las manifestaciones sicilianas son manifestaciones oníricas, hasta las más violentas: nuestra sensualidad es deseo de olvido, los tiros y las cuchilladas, deseo de muerte; deseo de inmovilidad voluptuosa, es decir, también de muerte, nuestra pereza, nuestros sorbetes de escorzonera y de canela. Nuestro aspecto pensativo es el de la nada que quiere escrutar los enigmas del nirvana. De esto proviene el poder que tienen entre nosotros ciertas personas, los que están semidespiertos; de ahí el famoso retraso de un siglo de las manifestaciones artísticas e intelectuales sicilianas: las novedades nos atraen sólo cuando están muertas, incapaces de dar lugar a corrientes vitales; de ello el increíble fenómeno de la formación actual de mitos que serían venerables si fueran antiguos de verdad, pero que no son otra cosa que siniestras tentativas de encerrarse en un pasado que nos atrae solamente porque está muerto. [...] Veo, además, que me he explicado mal: dije los sicilianos, y hubiese debido añadir Sicilia, el ambiente, el clima, el paisaje siciliano. Éstas son las fuerzas, y acaso más que las dominaciones extranjeras y los incongruentes estupros, que formaron nuestro ánimo: este paisaje que ignora el camino de en medio entre la blandura lasciva y la maldita fogosidad; que no es nunca mezquino, como debería ser una tierra hecha para morada de seres racionales [...]; este clima que nos inflige seis meses de fiebre de cuarenta grados. Cuente, Chevalley: mayo, junio, julio, agosto, setiembre y octubre; seis veces treinta días de un sol de justicia sobre nuestras cabezas; este verano nuestro largo y tétrico como el invierno

ruso y contra el cual se lucha con menor éxito [...]. Esta violencia del paisaje, esta crueldad del clima, esta tensión continua en todos los aspectos, estos monumentos, incluso, del pasado, magníficos, pero incomprensibles porque no han sido edificados por nosotros y que se hallan en torno como bellísimos fantasmas mudos; todos estos gobiernos que han desembarcado armados viniendo de quién sabe dónde, inmediatamente servidos, al punto detestados y siempre incomprensidos, que se han expresado sólo con obras de arte enigmáticas para nosotros y concretísimos recaudadores de impuestos, gastados luego en otro sitio: todas estas cosas han formado nuestro carácter, que así ha quedado condicionado por fatalidades exteriores además de por una terrible insularidad de ánimo<sup>[23]</sup>».

Esta enfermedad de la voluntad a la que alude constantemente el Gatopardo cuando se refiere al ambiente, a esos parajes que le rodean, choca con la propia transición histórica a la que asistimos, y, como se sabe, tanto en la novela como en la película, hay un momento en que efectivamente la enfermedad de la voluntad se convierte en una voluntad de poder que desborda las propias posibilidades y afinidades del Gatopardo, pues éste ni respeta ni comparte la ambición de los nuevos administradores, las fanfarronadas de los militares garibaldinos, ni tampoco la de su amado sobrino Tancredi, como representante de los que intentan convertirse en la cresta del nuevo poder social.

Nos encontramos, pues, ante la emergencia de esas encrucijadas que acaban de realzar la personalidad del príncipe. Por un lado el caso del padre Pirrone, excepcional tanto en la novela como en la película, el preceptor particular, esa vieja figura a punto de desaparecer, ese hombre rígido y tolerante a la vez, y que forma parte de un mundo que se está perdiendo en la bruma. Por otro lado, ese personaje tan bien conocido por todas las regiones mediterráneas que han pertenecido a la Corona de Aragón, el cazador Ciccio Turneo, que acompaña al Gatopardo en las cazas en Donnafugata, y que es más retrógrado y conservador que la propia familia de Salina.

No hay que olvidar tampoco el personaje de Tancredi, el querido sobrino del Gatopardo, quien muestra su desapego respecto de los hijos para privilegiar a un sobrino advenedizo, pícaro, pero muy listo al mismo tiempo, y capaz de intuir los nuevos tiempos. La figura de Angélica, la fuerza de una sensualidad que va más allá del refinamiento pero que todo lo arrasa, incluso la propia contención del príncipe. Por último, es especialmente grotesca y tragicómica la relación entre el príncipe y uno de sus más potentes interlocutores: el nuevo rico alcalde de Donnafugata, el feudo más amado del príncipe de Salina, don Calogero Sedara. Éste es el hombre que guía las nuevas fuerzas, que convoca los nuevos poderes, se apodera de las tierras de otros, y de una manera más o menos maquiavélica también de las tierras del príncipe.

La actitud del Gatopardo con el nuevo riquismo es una actitud, en este sentido, muy pragmática. El príncipe sabe que ése será el nuevo poder e intenta pactar con él a través de su sobrino y de su amada Angélica; y respecto al impresentable padre de Angélica, el alcalde de Donnafugata, Calogero Sedara, llega también a un

compromiso, que estéticamente le resulta abominable, pero que es consciente de que forma parte de las circunstancias de los nuevos tiempos.

Si el análisis de la fibra histórico-pasional es extraordinario en la novela de Lampedusa, la descripción de algunos elementos costumbristas no es menos excepcional. Una de las mejores es cómo se va dibujando el nexo entre el gran príncipe y ese advenedizo que intenta comprarlo todo con dinero. Hay un momento en esa relación en que todo gira alrededor de un frac. El príncipe de Salina ya sabe que éste será el nuevo poder, pero, en su primer encuentro en el pueblo de Donnafugata, realmente lo que más le llega a inquietar no es el desembarco de los garibaldinos, sino que él, en traje normal, reciba a alguien que se presenta vestido de frac, aunque su consuelo será ver el lamentable aspecto de Calogero Sedara vestido con esa prenda: «No se río, en cambio, el príncipe sobre quien, hay que decirlo, la noticia produjo un efecto mayor que el parte de desembarco en Marsala. Éste había sido un acontecimiento no sólo previsto, sino también lejano e invisible. Ahora, sensible como era a los presagios y los símbolos, contemplaba una revolución en aquella corbatita blanca y en aquellos dos faldones negros que subían las escaleras de su casa. No sólo el príncipe no era ya el mayor propietario de Donnafugata, sino que se veía asimismo obligado a recibir, vestido de tarde, a un invitado que se presentaba vestido de noche. Su desolación era muy grande y duraba todavía, mientras mecánicamente avanzaba hacia la puerta para recibir al huésped. Cuando lo vio, sus penas se aliviaron un poco. Perfectamente adecuado como manifestación política, podía afirmarse, sin embargo, que, como obra de sastrería, el frac de don Calogero era una catástrofe. El paño era finísimo, el modelo reciente, pero el corte era sencillamente monstruoso<sup>[24]</sup>».

Esto hace consolar al príncipe, aunque no deja de aceptar la lógica de los nuevos acontecimientos, y para citar un segundo acercamiento al personaje, Calogero, cuando ya han pactado los esponsales entre Tancredi, el sobrino arruinado, y Angélica, la hermosa hija del rico, dice el narrador:

De más frecuentes contactos derivados del acuerdo nupcial comenzó a nacer en don Fabrizio [el príncipe de Salina] una curiosa admiración por los méritos de Sedara. La costumbre lo habituó a las mejillas mal afeitadas, al acento plebeyo, a los trajes mal cortados y al persistente husmo de sudor rancio y comenzó a darse cuenta de que el hombre poseía una rara inteligencia. Muchos problemas que parecían insolubles al príncipe, don Calogero los resolvía en un santiamén. Despojado de los cien impedimentos que la honestidad, la decencia e incluso la buena educación imponen a las acciones de muchos otros hombres, comportábase en el bosque de la vida con la seguridad de un elefante que, arrancando árboles y aplastando madrigueras, avanza en línea recta sin advertir siquiera los arañazos de las espinas y los lamentos de las víctimas<sup>[25]</sup>.

Una vez más el Gatopardo acaba aceptando el desarrollo de los acontecimientos como un desplazado, es decir, ni sintiéndose cómplice de los supuestos derrotados de

la aristocracia borbónica, que viven encerrados en sus palacios de Palermo, ni desde luego identificado tampoco con la nueva clase social pese a admirar su capacidad pragmática.

Desde el punto de vista de la construcción narrativa, todo acaba atrapado en el baile final —larguísimo en la película de Visconti—, el baile en el palacio de Palermo donde efectivamente tienen lugar varios encuentros y el desplazamiento final del Gatopardo. Ese baile no se podía dar al principio de la novela. Es el baile posterior a la integración de los nuevos escenarios, en el que no participan los nobles recalcitrantes de la aristocracia aragonesa y, en cierto modo, está dirigido por esa aristocracia que ha pactado con los nuevos acontecimientos. En el baile participan la aristocracia de Palermo, la aristocracia siciliana, pero también los militares llegados de la Italia del norte, los nuevos administradores, y participan también, como estrella rutilante, la nueva belleza de Angélica, un poco vulgar pero carnalmente desbordante, y su padre, haciendo más o menos el ridículo pero dominador del futuro.

El baile nos conduce a la que será la presentación final de la personalidad del Gatopardo. El príncipe ha aprendido de los acontecimientos históricos, aunque éstos han reforzado su sensación de desplazamiento escéptica, estoica, pagana. La actitud que adopta el Gatopardo en el baile es premonitoria. Después de todos estos acontecimientos el príncipe, manteniendo su vigor, su mesura, su ironía y su elegancia, es un hombre que vive como un autoexiliado. Refuerza el sentido de su meditación. En definitiva, cada vez está más atento a esa serenidad, a esa perfección, que le proporciona el firmamento.

Al contrario de lo que sucede en la película, en la novela, el Gatopardo muere bastante más tarde, casi treinta años después de la acción que tiene lugar en 1860. Poco nos informa el autor acerca de lo que sucede a lo largo de estos treinta años. Sí, en cambio, nos cuenta con cierto detalle la muerte del príncipe, en la cual se van acentuando todos los elementos propios de su personalidad. Sobre todo uno fundamental: el retorno moderado —que carece de provocación antirreligiosa— a esa Sicilia pagana, que es un cruce de civilizaciones, a esa Sicilia grecorromana o helenística. Ese magnífico capítulo final está colmado de mitos, de presencias, de evocaciones que nos recuerdan la filosofía estoica propia de las obras de arte antiguas.

Finalmente la muerte del Gatopardo es una muerte entre el sol y el mar, en un hotel con la ventana del balcón completamente abierta, con el calor aplastante, asfixiante, pero al mismo tiempo pródigo, de Sicilia, y con ese retorno final a un amor que tiene mucho que ver con el amor erótico y, asimismo, con el amor a las estrellas. Vale la pena citar con cierta extensión la escena de la muerte del Gatopardo, una síntesis del gran estilo de Lampedusa:

«Tengo setenta y tres años; en total habré vivido, realmente vivido, un total de dos... todo lo más tres». Los dolores, los fastidios, ¿cuántos habían sido? Era inútil esforzarse en contar: todo lo demás: setenta años. Advirtió que su mano no

estrechaba ya la de su sobrino. Tancredi se levantó rápidamente y salió [...]. No era ya un río lo que brotaba de él, sino un océano, tempestuoso, erizado de espuma y de olas desenfrenadas [...]. Debió de haber tenido otro síncope porque de pronto se dio cuenta de que estaba tendido sobre el lecho. Alguien le tomaba el pulso: por la ventana lo cegaba el reflejo despiadado del mar. En la habitación se oía un silbido: era su estertor, pero no lo sabía. A su alrededor había un grupo de personas extrañas que lo miraban fijamente con una expresión de terror. Poco a poco los reconoció: Concetta, Francesco Paolo, Carolina, Tancredi, Fabrizietto. El que le tomaba el pulso era el doctor Cataliotti. Creyó sonreírle para darle la bienvenida, pero nadie pudo darse cuenta. Todos, excepto Concetta, lloraban. Incluso Tancredi, que decía: «Tío, tiazio querido...». De pronto en el grupo se abrió paso una joven. Esbelta, con un traje pardo de viaje y amplia *tournure*, con un sombrero de paja adornado con un velo moteado que no lograba esconder la maliciosa gracia de su rostro. Insinuaba una manecita con un guante de gamuza, entre un codo y otro de los que lloraban, se excusaba y se acercaba a él. Era ella, la criatura deseada siempre, que acudía a llevárselo. Era extraño que siendo tan joven se fijara en él. Debía de estar próxima la hora de partida del tren. Casi junta su cara a la de él, levantó el velo, y así, púdica, pero dispuesta a ser poseída, le pareció más hermosa de como jamás la había entrevisto en los espacios estelares. El fragor del mar se acalló del todo<sup>[26]</sup>.

# RÁFAGAS SOBRE UN SIGLO

Para todos los que durante tanto tiempo hemos llamado «nuestro siglo» al siglo xx no deja de ser paradójico referirnos a él, con un cierto desdén, como el «siglo pasado». Pero creo que, en general, hay poca nostalgia en la atmósfera. Más bien se extiende la idea de que no únicamente hemos dejado atrás una época sino que nos hemos *librado* de ella.

Parece difícil aceptar, sin más, esta idea puesto que para la mayoría de la humanidad el siglo xx sigue siendo el único escenario vital; y sin embargo, la transición de una centuria a otra se ha realizado con una mezcla de inercia, frivolidad y alivio que nos informa tanto de nuestras perplejidades actuales como de cargas pasadas que queremos olvidar. El siglo xx ha sido un período apasionante desde muchas perspectivas pero ha sido asimismo duro, cruel, sangriento.

Europa dejó el siglo xviii bajo la promesa de las Luces y el siglo xix, bajo el signo de las Utopías. El mundo —ya no sólo Europa— ha abandonado el último siglo sin horizontes proféticos definidos en el ámbito social, aunque con poderosas visiones en el terreno científico. En cierto modo el siglo xx ha forzado hasta tal punto los engranajes del «humanismo» que ha puesto al hombre al borde del precipicio y lo ha despojado de referentes morales que se suponían intocables. Esto hace que avancemos en el nuevo siglo con una extraña combinación de energía transformadora y desconcierto ético.

Sin embargo, lo que ahora percibimos, y que en la mayoría de ocasiones todavía está falto de palabras y conceptos que lo definan, es la consecuencia directa de la grandeza y miseria de un período histórico caracterizado por tensiones gigantescas. Prometeo y Mefistófeles han compartido el simbolismo más hondo del siglo: prometeicos han sido los casi impredecibles avances de la técnica y de la ciencia, la desmedida construcción de ciudades, el derribo de fronteras, los sueños de inmortalidad; mefistofélicos y simétricos han sido los poderes de la destrucción, la guerra masiva, la tortura refinada, el envenenamiento del aire y del espíritu.

Hemos superado, con mucho, el reto de Babel y el desafío de Icaro, e incluso hemos experimentado todos los delirios de Fausto. Las edificaciones del siglo xx no tienen precedentes en ninguno de los campos en los que el hombre ha luchado contra sus límites. Pero el precio pagado ha sido muy alto. La segunda guerra mundial sumó más cadáveres que todas las guerras anteriores juntas. En Hiroshima, en un solo día, murió un número de hombres tan elevado que la cifra sólo es comparable con los exterminios divinos que nos cuentan las mitologías. La propia respiración del planeta que habitamos ha sido puesta en entredicho.

Sin movernos de las visiones mitológicas sería posible ver este siglo innovador y desgraciado como un caballo que corre, desbocado, por la Historia, movido por

nobles metas mientras pisotea cuanto encuentra a su paso. Su carrera ha dejado en el camino una densa polvareda en la que se hace difícil distinguir sueños y pesadillas. Nacido como siglo de la utopía, crecido como siglo del apocalipsis, envejecido al final como siglo de la supervivencia, el siglo xx ha sufrido trastornos demasiado decisivos como para mantener las ilusiones forjadas por el antiguo humanismo.

Auschwitz, el Gulag, el Terror Frío de las décadas siguientes: buena parte de los proyectos ilustrados y románticos, de las ideas «modernas», ha quedado sumergido en el lodazal. La segunda mitad del siglo xx ha vivido mentalmente desde el arrepentimiento por lo sucedido en la primera mitad. Ha sido un duro camino de expiación que ha comportado el fin, más o menos turbulento, de los «grandes ideales». Pero asimismo ha sido un tiempo de aprendizaje. Las nuevas ilusiones que implacablemente surgirán —siempre sucede así en la historia humana— se habrán incubado, con toda probabilidad, en ese segmento exteriormente poco brillante, postutópico y postapocalíptico, del siglo concluido hace una década.

Todos los centros de gravedad de nuestro *claroscuro actual* han sido fijados en este tramo frío del siglo xx: la explosión demográfica, cuyo estallido exige colosales migraciones; la comunicación de dimensiones universales; la osmosis de culturas; la modificación de la naturaleza bajo intervenciones tecnológicas; la creación de realidades espectrales; las proclamas científicas contra la vejez, la enfermedad y la muerte. Y en igual medida, claro está, la radical transformación de nuestras percepciones de la «verdad» con el arrasamiento de los antiguos modelos —religiosos, míticos, ideológicos— bajo el empuje del nuevo modelo icónico de la publicidad y actualidad planetarias que nos sumergen cotidianamente en el *espectáculo total*.

Precisamente ha sido este *espectáculo total*, pulpo que abraza el planeta con tentáculos asfixiantes y casi ilimitados, el que tras los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001 en Nueva York y Washington nos ha introducido de modo irreversible en el siglo xxi. Nos parece que, de súbito, hemos sido sometidos a un trauma sin precedentes; y quizá eso sea cierto si atendemos a la dimensión inmediatamente global de sus repercusiones. Pero cuando reposemos nuestra mirada sobre los hechos es muy probable que comprobemos que bruscos virajes de este tipo son propios de la entera historia humana.

Después de las grandes tempestades del siglo xx se propagó la bonanza de un supuesto *modelo único* de progreso. Sin embargo, como ha acontecido tantas veces, cuando la casa se supone más sólida es cuando se desatiende el trabajo de las termitas.

Hasta el 10 de septiembre de este 2001 todo parecía estable, prometedor, un camino despejado que dejaba definitivamente atrás las zozobras del pasado. Veinticuatro horas después la carcoma se había apoderado de la casa y, sin previo aviso, el cielo apareció lleno de nubes sombrías. Se habló de la «guerra del siglo xxi», del «miedo del siglo xxi», de nuevos tambores apocalípticos.

No obstante, pese a lo dicho, las imágenes de las máquinas exterminadoras impactando contra el World Trade Center de Nueva York, aunque pertenecen ya al futuro —han sido grabadas en nuestra retina con una insistencia demoledora— están todavía cargadas de la memoria, el odio, la rabia y la crueldad del siglo recientemente acabado. El Pentágono era uno de los principales símbolos de las guerras de este siglo; las Torres Gemelas se alzaban como el máximo exponente del capitalismo triunfante; el terror llevaba el signo de la marginación, el fanatismo y la violencia que el siglo xx excitó hasta el paroxismo; los ángeles de acero, los aviones empleados como bombas, formaban parte de los grandes orgulllos técnicos del siglo; y la ciudad golpeada, Nueva York, brutal, fascinante, no violada hasta entonces como lo habían sido las demás capitales imperiales de la historia —Roma, Bizancio, Berlín o Londres—, la ciudad más prometeica y más mefistofélica, había sido reconocida con razón como la capital del siglo xx, del mismo modo en que París lo había sido del siglo xix.

Nada comprenderemos, por tanto, de las incertidumbres actuales si no aceptamos que nuestros signos del presente y nuestros indicios del futuro han sido incubados por entero en las centurias pasadas y, particularmente, en la última. La «dictadura de la actualidad» a la que estamos sometidos por medios de información mucho más poderosos que nuestras barreras de resistencia crítica nos conducen irremediabilmente a la *amnesia*. El poder, en buena medida totalitario, de la actualidad implica la invitación al olvido; pero la pérdida de las perspectivas múltiples de la memoria no puede sino impulsar a la repetición de los peores errores del pasado.

De ahí la pertinencia de indagar en la *Imago Mundi* del siglo xx, no por nostalgia, posiblemente inexistente, sino por responsabilidad con nuestra existencia hacia el porvenir. La elaboración de un pequeño *canon visual* que aglutine los flujos más vigorosos del inmediato pasado —flujos visibles o subterráneos— puede contribuir a la *rebeldía de la memoria* frente al olvido, así como a la explicación *compleja*, a contracorriente con el simplicismo de la civilización del espectáculo, de los fenómenos que determinan nuestros movimientos y conductas actuales.

En lo que a mí respecta este pequeño *canon visual*, este breviario de imágenes, concebido en forma de *ráfagas sobre un siglo*, tiene necesariamente un sabor agrisado, lleno de luces y de sombras, fiel al duelo, cruzamiento, aversión y afinidad entre Mefistófeles y Prometeo. No soy optimista ni pesimista, no acaricio imágenes únicamente terribles o únicamente idílicas, no pienso que hayamos dejado atrás ni un infierno exclusivo ni una edad de oro irrepetible.

Por lo demás —más allá de la fórmula fácil e ingenua: «cualquier tiempo pasado fue mejor»— no creo que ninguna época haya estado en condiciones de establecer un balance de su pasado inmediato que no haya sido en *claroscuro*. Por encima de las grandes elaboraciones míticas y religiosas, de los grandes proyectos ideales, de las grandes construcciones técnicas, domina el instinto, la conciencia y el destino del hombre. Y éstos no son iluminados de otra manera que en *claroscuro*.



Desde él propongo mis iconos, peculiar danza de construcciones y destrucciones, empezando, casi en un ejercicio de pedagogía sobre nuestra excitación colectiva más reciente, con el símbolo de construcción-deconstrucción convertido ya en representante universal de la transición de siglos: las desvanecidas Torres Gemelas de Nueva York.

## **1. GRANDEZA Y MISERIA DE BABEL**

La carrera por la construcción de los edificios más altos del mundo ha sido uno de los indicios más extraordinarios del siglo. Invirtiendo la admonición bíblica nosotros hemos querido desafiar al cielo, subiendo más arriba de los campanarios religiosos de antaño y oteando el horizonte con expectativas casi ilimitadas.

Todos los grandes protagonistas ideológicos del siglo han estado inmiscuidos en esta carrera. Misterioso, fantasmal y abominable es el duelo entre Stalin y Hitler por construir el «edificio más grande del mundo», duelo nunca materializado por la guerra y derrumbe posteriores de los grandes totalitarismos. Pero como icono capitalista, Babel ha llegado a cotas imposibles de imaginar en el siglo XIX: del Empire State Building a las Twin Towers, mientras Nueva York conservó su triunfo sobre Moscú y Berlín. Al final, sin embargo, el desbordamiento global del capitalismo ha hecho acabar el siglo con los rascacielos también gemelos de Kuala Lumpur y el proyecto, ya ultrababélico, de la «torre mundial» de Sao Paulo.

## **2. LA MEGÁPOLIS**

Proyecto realmente representativo porque, probablemente, no haya ninguna otra ciudad que trasluzca, como Sao Paulo, la idea del mundo concentrado en una estructura urbana que ya no es ni la antigua ciudad ni la antigua metrópolis sino que en realidad es una telaraña monstruosa que atrapa todos los mundos que se le acercan. Sao Paulo, como la mayoría de las grandes megápolis, es un «universo en miniatura» donde se concentran religiones, culturas, razas, tradiciones en extraños y a veces imprevisibles movimientos centrípetos y centrífugos. Fusión y confusión, simbiosis y particularismo. Encrucijadas de un mundo, el nuestro, en el que se superponen la Aldea Global y la Metrópolis Tribal, las desbordadas megápolis son el punto de encuentro, y seguramente de imprevisible fricción, donde convergen las grandes migraciones que dominan nuestra época.

El reino de las masas previsto a principios del siglo XX, sujeto a la gran hipótesis de la revolución social, ha sido sustituido por una trashumancia masiva que provocará, sin dudar, las mayores alteraciones espirituales de los últimos milenios.

### **3. LA UTOPIA VIOLADA**

El siglo XIX acabó entre proclamas proféticas, con Nietzsche como visionario definitivo. Guerras y destrucciones, apocalipsis y utopías, ocasos y auroras. El arte y sus vanguardias lo reflejaron, luego, con una lucidez casi excesiva. Pero los profetas de la emancipación consiguieron consensos desconocidos desde la época de la eclosión de las grandes religiones. Un nuevo mundo, un hombre nuevo, el paraíso en la tierra.

Moscú simboliza hasta en la entraña de sus edificios la radical nutrición revolucionaria y el terrible colapso posterior. La Tercera Roma —tras la primitiva Roma y Bizancio— llegó a ser entendida como la capital del Imperio de la Igualdad, un forzamiento sin precedentes de todas las idealizaciones sociales de la Historia. Probablemente ningún fenómeno ideológico había gozado de una masividad tal desde la expansión del Islam: el comunismo atraviesa el siglo XX como una promesa descomunal y, simultáneamente, como una herida de proporciones devastadoras.

Estamos lejos de haber conseguido sobrevivir a la cicatriz. La revelación del Gulag, el desenlace trágico de la gran profecía social europea ha empujado al mundo hacia escenografías enteramente distintas. La caída del muro de Berlín no fue sino la ruptura última del dique que contenía las aguas revolucionarias de una época que se había asfixiado en sus propias ilusiones.

La conquista del Paraíso en la Tierra, acabada en implacable desastre, nos ha introducido a un nuevo período de dominio de una razón pragmática y utilitarista. Pero al fondo, con el paisaje de una miserabilización creciente de amplias zonas del planeta, se apuntan nuevas hogueras que, quizá por tener brasas más antiguas en su origen, puedan todavía ser más descontroladas que las que prendieron en la Ilustración y el Romanticismo.

### **4. LA MUERTE MASIVA**

Probablemente nunca como en el siglo XX el hombre había consumado de tal manera sus sueños en pesadillas. Desde el lado de la vida estamos ya en condiciones de afrontar, al menos imaginativamente, las metamorfosis más extremas. Desde el lado de la muerte hemos experimentado límites insospechados, tanto en el refinamiento como en la cantidad.

Sobre todo en la cantidad: la muerte masiva, por excelencia. Tenemos noticias de miles de guerras a lo largo de la Historia. En una sola de ellas —la segunda guerra mundial— el siglo XX ha sumado más cadáveres que en todas ellas juntas. Hemos llevado a la práctica la movilización absoluta y la guerra total: los números destructivos se han acumulado hasta límites sólo previstos por las mitologías aniquiladoras. La combinación entre totalitarismo y tecnología ha sido inauditamente

letal.

Auschwitz es la punta del iceberg de la muerte masiva. En sus imágenes —y en la difusión universal de estas imágenes— convergen los caudales de la muerte planificada que empiezan en los genocidios étnicos y culminan con la destrucción sistemática de toda diferencia.

La Peste del siglo xx ha sido la imposición de una capacidad técnica nueva, gélida, indiferente para provocar una muerte masiva que, sin marcos trascendentes, ha aparecido sometida tan sólo a la Ley de los Grandes Números: muchos millones no son nada en el transcurrir mecánico del mundo.

## **5. EL NACIMIENTO DE UN DIOS**

Un capítulo especial, cualitativamente distinto, de este engranaje lo representan Hiroshima y el icono del Hongo Nuclear. Por una parte es un episodio más, acaso el de mayor crueldad, de aquella Peste: el balance mortal está en la línea de las grandes hazañas tenebrosas de la centuria. Por otra parte, sin embargo, implica una dimensión completamente diferente: más pura, más universal, más esencial. La muerte masiva de los campos de batalla y de los campos de concentración es barroca, producto de la sobreacumulación; el perfil del Hongo Nuclear es abstracto, fruto del minimalismo y de la estilización. Nunca unas líneas tan puras habían matado tanto.

Sólo Dios o la Naturaleza, con sus venganzas y cataclismos, habían provocado hasta el siglo xx lo que ahora el hombre había realizado por sí mismo. Aunque técnicamente liberada por el ser humano, la energía nuclear ha significado un salto tan maravilloso y monstruoso en las potencialidades de destrucción y construcción que ha equivalido a una auténtica teofanía: el siglo xx ha asistido al nacimiento de un dios de terrible ambivalencia y nosotros vivimos bajo la sombra alargada de este acontecimiento.

## **6. LA BÚSQUEDA DEL GRAN INTERLOCUTOR**

Pero no podemos ser injustos con nosotros mismos. Si nos hemos librado a Mefistófeles, consciente o inconscientemente, es porque hemos rendido culto a Prometeo. Quizá el siglo xx haya sido el más tenebroso de la Historia pero también el que ha perseguido más denodadamente romper la soledad del hombre tras la precipitada diáspora de los dioses.

La travesía del espacio es, a este respecto, una de las grandes señas de identidad. Aunque es verdad que en esta aventura esencial los caminos han sido más sinuosos de lo que se creía en el optimista final del siglo xix. Nos hemos aventurado por el espacio cósmico pero en la medida en que hemos realizado nuevas colonizaciones

han aparecido espacios todavía más devastados. Lanzamos nuestras primeras naves aunque los océanos permanecen casi inalcanzables. Fuera de nuestro propio ruido sólo hay silencio.

Del vuelo de Gagarin a la llegada a la Luna: un deseo de aventura y de exploración pero, quizá por encima de cualquier otra circunstancia, la necesidad de alimentar el juego de un Diálogo que sería la noticia más sensacional de la historia de la humanidad. Siempre nos hemos debatido como prisioneros de nuestro monólogo irremediable y para consolarnos hemos creado una enorme retahíla de dioses.

A menudo seguimos recurriendo a ellos pero ahora hemos apostado por buscar por nuestra cuenta el Gran Interlocutor. Y mientras confiamos en instrumentos más potentes el telescopio Hubble ha sido nuestro ojo escudriñador.

## **7. EL COSMOS INTERIOR**

Miramos con igual pasión hacia nuestras entrañas. El siglo XIX terminó acariciando la colonización espacial, que se ha demostrado infinitamente lejana. Ahora parece que nuestras esperanzas más vivas se dirigen a colonizar nuestro propio cuerpo, dotándolo de poderes revolucionarios frente a la vejez, la enfermedad y la muerte. Disminuidas otras, nuestra principal utopía en la actualidad es la utopía biológica.

Si la civilización siempre ha sido intervención sobre la naturaleza, no hay duda de que la creciente capacidad de transformación del cuerpo del mundo y de nuestro propio cuerpo abre expectativas inéditas. Si las ingenierías biogenéticas redundan en alteraciones esenciales del transcurrir de la vida nos hallaremos ante revoluciones y dilemas sin precedentes: quizá el sueño, largamente acariciado, de moldear la propia existencia.

Una herencia crucial del siglo finalizado, y que guiará nuestros pasos hasta perfiles difíciles de determinar, en una nueva simbiosis entre macrocosmos y microcosmos: nuestra aventura espacial es en cierto sentido idéntica a nuestra aventura mental. Cerebro y universo se rozan en las apuestas de la ciencia venidera dando una nueva perspectiva simbólica a viejas palabras —como «alma»— y a viejas expresiones —como «alma del mundo».

## **8. LOS NUEVOS ORÁCULOS**

En el terreno de las expectativas el siglo XX agotó su singladura ofreciendo la imagen de un gigante cojo, con una pierna, la científica y técnica, cada vez más musculosa, y otra, la «espiritual», cada vez más atrofiada. El hundimiento de los grandes discursos ideológicos, la catástrofe práctica de las utopías, la deriva fanática

de ciertos resurgimientos religiosos ha empujado al hombre finisecular hacia *apatías* espirituales y renunciadas críticas. En medio de una «edad de oro» de la *verdad científica* nos hallamos en una suerte de «edad de bronce» de la *verdad moral*.

Nadie, por así decirlo, se atreve a proponer estrategias éticas de largo alcance o alternativas más o menos totalizadoras a los comportamientos colectivos de nuestra época. En este contexto prevalece el *hombre inmediato*, el confiado a una razón instrumental, pragmática, utilitaria.

No puede extrañar, por tanto, que la figura cotidiana de lo humano que sobresale en el paisaje sea el *homo economicus*, más que «ser de deseo», «ser de producción» (incluso cuando se trata de producir ocio). Acostumbrado a fijar su salud pública a través de la salud económica, el hombre de esta transición de siglos se dirige ansiosamente a los tableros electrónicos de los valores bursátiles como antes sus antecesores se dirigían a ídolos y oráculos. El propio modelo capitalista de la economía, asumido sin perspectivas alternativas, aparece tan obvio y *natural* que ya no es ni siquiera nombrado. Es el *Innombrable*.

## 9. LA REALIDAD SIN LÍMITES

En cierto modo el gran icono que nos ha legado el siglo xx es la ausencia de un icono definido y definible puesto que nuestro poder de transformación y manipulación ha saboteado todos los límites de la realidad. Kafka llevaba razón cuando provocaba la metamorfosis de Gregorio Samsa. Nuestro mundo es un mundo alimentado por una metamorfosis permanente.

Si para Paracelso la imaginación era el poder de crear «mundos imaginarios», nuestra imaginación ya casi no tiene *técnicamente* límite alguno. En este sentido, cuando tuvimos la mente suficientemente educada por la potencia mágica del cine, surgieron herramientas todavía más poderosas y eficaces para la alquimia visual.

El horizonte de la *virtualidad* es, a todos los efectos, una nueva y mítica caja de Pandora en cuyo fondo cualquier atisbo de «principio de realidad» yace entre sombras de ambigüedad extrema. El nuestro es el más alquímico de los mundos posibles, con retortas que conducen nuestras *visiones* de un extremo a otro de nuestra imaginación. Lo curioso, no obstante, al disponer de medios tan sofisticados, es que nadie parece buscar la *pedra filosofal*.

## 10. LA VERDAD ESPECTRAL

No sabemos si es Prometeo o Mefistófeles quien se ha puesto el traje de prestidigitador pero lo cierto es que, encantados por su magia —por «nuestra magia»—, nos olvidamos de la importancia de averiguarlo. No buscamos la verdad:

la aceptamos.

Y la verdad que aceptamos implica una modificación profunda de las ideas humanas de verdad hasta ahora concebidas. Es una verdad funcional, inmediata, técnicamente construida sobre la marcha, estrechamente vinculada a los mecanismos de producción de actualidad.

Es una verdad *espectral*, fría, que nos compromete poco pero aparentemente tampoco nos condena. Es la verdad de los titanes de la información, de los ejércitos de la *publicidad total*. Frente a ella la verdad ardiente, secreta, difícil, compleja, que exige conocimiento y exige libertad parece vivir obligadamente a contracorriente.

Pero si tratamos de averiguar los signos de una época, si buscamos proyectar la *Imago Mundi* de ese siglo que era nuestro es porque, pese a todo, queremos saber, en la medida de lo posible, dónde nos encontramos. Y no por razones teóricas, académicas; no con el ánimo del taxidermista sobre la piel del tiempo, sino para continuar el viaje y mantener el deseo de conocer.

El conocimiento es nuestra principal fuente de error pero, asimismo, nuestra justificación suprema.

## SIEMPRE HE BUSCADO ALGO MÁS

En las ocho paredes de la capilla los murales están conformados por tres trípticos y cinco plafones individuales. Bajo la tenue luz cenital predominan el gris oscuro, el marrón, y, sobre todo, el negro, que se extiende por la mayor parte de los rectángulos.

La Capilla Octogonal de Houston, diseñada por Philip Johnson, fue inaugurada como espacio interconfesional en 1971, un año después del suicidio de Mark Rothko. Éste había pintado los murales entre 1964 y 1967, y refiriéndose a ellos confesó lapidariamente: «Siempre he buscado algo más».

Pero es difícil saber qué buscaba Rothko haciendo su capilla. En contrapartida, lo que encuentra el visitante es profundamente contradictorio. Visité la Capilla Octogonal de Houston a principios de los años ochenta, cuando Mark Rothko, después de haber sido sometido al ostracismo debido al predominio del *pop-art*, reemergía lentamente en la comunidad artística. Aunque había visto reproducidos aquellos murales muchas veces, no me esperaba lo que vi, y el impacto fue extraordinario. Lo conservo en la retina y en la memoria como uno de los grandes escenarios artísticos de mi vida.

En general, las obras de Rothko, como las de otros pintores con tendencia a la abstracción, son claramente indefinibles, salvo que se recurra a la experiencia de la recepción. A menudo sólo cabe un *dejarse ir* que, en los ejemplos más vigorosos, implica *dejarse llevar*. Algunos, como Pollock, conducen al laberinto; otros, como Motherwell, a una dispersión que aspira a ser infinita. Delante del carácter centrípeto del arte representacional, que quiere capturar la mirada hacia su centro interior, el policentrismo de la abstracción arrastra a la fuga. En el caso de Rothko nos dejamos llevar hacia un estado de flotación.

Antes de la visita a la capilla de Houston, ya había experimentado este sentimiento delante de las pinturas de Rothko. Aquella aparente desolación, aquella desnudez trabajada con esmero hasta la minucia, aquella luz mágica, aquellos colores que parecían acabados de nacer de otro mundo, todo invitaba a una suspensión de los sentidos, incluso a una cierta somnolencia narcótica. Sin embargo, simétricamente, al otro lado de esta laxitud había algo decididamente amenazante en aquella severa geometría cromática. Su luz, de repente espesa y consistente, parecía caer en tumulto sobre una retina indefensa.

Esta paradoja estaba representada mucho más pura, mucho más extrema, en la Capilla Octogonal. Era una atmósfera que sumía en la calma hasta que, en una inversión fulminante del estado anímico, irrumpía un aire pesado, abrumador, casi irrespirable. Y la calma dejaba paso a un punto de pánico del que nunca se rebelaba el origen. Después, sin embargo, era posible volver a la serenidad, y se cumplía así una alternancia anímica para la cual yo no tenía precedentes.

Aunque sabía los avatares religiosos de aquel espacio, la capilla me pareció realizada al margen de toda fe o militancia. A pesar de que había sido concebida primero como una capilla católica y después había sido abierta como un lugar ecuménico, mi impresión fue la de encontrarme dentro de una gruta cortada con una precisión exquisita. Era esto, tal vez, lo que le confería su tono cultural, aunque también su violencia clónica y su dimensión primigenia.

Si, como se ha dicho repetidamente, el modelo era la capilla de Henri Matisse en Vence, no cabía duda de que Rothko había logrado su apuesta. Mientras que el espacio de Matisse persigue la ligereza, la danza solar, el de Rothko está excavado en el fondo del espíritu. El espectador, rodeado su campo visual por horizontes oscuros, se ve atrapado en una caverna de luz negra.

Si el tema de partida es la pasión de Cristo, como el mismo artista había asegurado, la primera materia es la penumbra: tal vez el sufrimiento anterior a la muerte, cuando el Dios-Hijo reprocha al Dios-Padre que lo haya abandonado; tal vez la muerte misma, el descenso a la tierra, el viaje al infierno previo a la resurrección. La gruta tomando posesión del mundo, la existencia succionada hacia el subsuelo.

Paralelamente, no obstante, a esta inmersión, la Capilla Octogonal suscita la flotación de quien la habita. Por decirlo de alguna manera, *llena el vacío*, induciendo a una especial alegría que tal vez se relacione, en efecto, con aquel «poder dionisiaco» que Rothko, lector amante de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, atribuía al arte. Es casi imposible sustraerse al magnetismo de unas paredes que convierten al espectador en una especie de *prisionero místico*. Recuerdo perfectamente que, de un lado, deseaba salir de la caverna de Rothko pero, de otro, quería que aquella prisión se prolongara indefinidamente.

La Capilla Octogonal es, a buen seguro, el testamento de Mark Rothko. Lo extraordinario es que toda su trayectoria parece un camino hacia esta síntesis final. Es evidente, por descontado, en el caso de las *pinturas negras*, aquéllas en las que predominan los colores oscuros, con el protagonismo absoluto del negro. Aparecen intermitentemente desde 1949, año crucial en el que la pintura de Rothko llega a la etapa definitiva de madurez. Antes de su consagración final en la Capilla Octogonal de Houston, dominan asimismo en el primer gran conjunto mural concebido para el restaurante Four Seasons en el edificio Seagram de Nueva York.

Las *pinturas negras* son, en cierta manera, la absorción de todo un proceso creativo en el que Mark Rothko se ha aplicado a lo largo de medio siglo. En este proceso se adivinan dos constantes que se aceleran a medida que el pintor lucha por conseguir un estilo propio: el despojo y la liberación de la luz.

El cruce de influencias que revierte en la formación de Rothko favorece el despojo que él convierte pronto en *elección artística*. Los paisajes de la «América vacía» estimulan al joven pintor en la misma medida que las vanguardias europeas, singularmente el dinamismo formal de Matisse o el cubismo de Braque y Picasso. Pero no se deben descartar otras influencias menos comentadas: en Markus



Rothkowitz —Mark Rothko, después— nacido en Rusia de familia judía, podemos descubrir también la desnudez sónica de la tradición hebraica y la austera profundidad del icono.

En su bien dibujada marcha hacia la abstracción, Rothko se exige despojar su arte de lo que es accesorio. No extraña en este contexto su afinidad con Giorgio de Chirico y la *pintura metafísica* de los años treinta. Ésta le ofrecía la sobriedad lingüística y la «idealidad» que buscaba. Y una cosa todavía más importante: la conexión con el legado italiano del *Quattrocento* del que De Chirico se había erigido en albacea surrealista. La voluntad estructuradora, arquitectónica, de la pintura de Rothko encuentra en Masaccio, Masolino, Piero della Francesca y en los grandes maestros del siglo xv los interlocutores adecuados.

De hecho, esta voluntad arquitectónica, que acompaña el despojo gradual de lo que no es considerado esencial, no dejará ya de estar presente en las fases posteriores del itinerario de Rothko. Así, cuando a partir de 1940, coincidiendo con la segunda guerra mundial, se decanta por las influencias místicas, continuará aferrado a un despojo apoyado en la severidad formal.

En consecuencia, a Rothko no le interesa el material mitológico a la manera de los simbolistas ni tampoco, por supuesto, como exaltación de una edad de oro. Lo atrae, por el contrario, el «espíritu del mito», aquello que el mundo mítico contiene de atemporalidad y ausencia de historicidad. Rothko, que rechazaba categóricamente la idea de ser un «pintor americano», y la de cualquier otra localización, reclamaba insistentemente, por el contrario, la «universalidad» y lo «primordial».

La tensión dramática subyacente en toda la pintura de Rothko se basa en el choque de fuerzas antagónicas, singularmente entre lo que es particular, en lo que siempre apunta el egoísmo, y la aspiración a la universalidad. Vista así, la pintura es un rescate trágico. No es extraña, pues, la recurrencia a Nietzsche y a Kierkegaard, y retrocediendo en el tiempo, a Shakespeare y a Esquilo, convertido éste hasta en motivo de meditación pictórica.

Durante la década de los cuarenta, mientras sus formas se convierten cada vez más en biomórficas y arquitectónicas, mientras se propone la eliminación casi total de elementos representacionales, Rothko se cruza con los trayectos de diversos artistas europeos: Paul Klee, Ernst, Masson, Miró. A veces se parece, como se ha dicho, a un «Mondrian en la niebla». Pero a partir de 1949 su apuesta es arriesgadamente personal: el despojo más absoluto será la vía para la liberación de la luz.

Diferentes testimonios nos han transmitido la repercusión de la gran conmoción que causó en Rothko una exposición de 1966 en el Museum of Modern Art de Nueva York. En esta exposición, contempló dos de las grandes obras del último período de la vida de William Turner: *La noche antes del diluvio* y *La mañana después del diluvio*. El subtítulo de ambas remitía a la *teoría del color* de Goethe, con la que Turner mantenía una apasionada relación de adhesión y rechazo.

Independientemente de esta última cuestión, que también suscitó el interés de

Rothko, la emoción de éste es perfectamente explicable, porque, siendo Turner uno de los principales emancipadores de la luz en la pintura moderna, encontraba una justificación suprema a su camino liberador. Como Turner, Rothko había estudiado atentamente los poderes de los colores como vehículo, no de la representación, sino de la esencia de la luz. Y también como Turner —y como Goethe teóricamente—, había indagado en la potencia luminosa que reside en la luz.

En las «pinturas multiformes» y, de una manera más general, en toda su obra desde 1949 hasta su muerte, Mark Rothko intenta expresar en la tela lo que llama «luz interior». También aquí la comparación con Turner es pertinente, porque podemos asimilar los colores oscuros de Rothko a la noche antes del diluvio, y los vivos, a la mañana del día siguiente al desastre. La tela es un campo de acción en el que intervienen fuerzas primordiales y la pintura es una idea. Más propiamente: una *idea de luz*.

Para Rothko, los cuadros tienen su luz propia. De ahí proviene la importancia de la iluminación de las pinturas, del espacio donde se colocan las telas. El pintor hubiera deseado escoger los lugares donde debería permanecer su obra, y cuando pudo hacerlo, probó en la medida de lo posible de desmaterializar la superficie de la pared. Le gustaba, con este objetivo, que las pinturas más grandes fueran destinadas a las habitaciones más pequeñas. La Capilla Octogonal estaba concebida como la realización última de estas ideas.

A mí me recuerda otra gruta y otras *pinturas negras* que hay en el origen del arte moderno: las de Francisco de Goya, aunque en este caso no podemos acceder, si no es con la imaginación, al lugar original. Si pudiéramos entrar en aquella Quinta del Sordo donde su inquilino solitario, Goya, había pintado un enigmático conjunto de catorce pinturas, sentiríamos con toda probabilidad una cosa completamente diferente de la que ahora sentimos cuando las contemplamos en el Museo del Prado. Naturalmente que esto pasa en buena parte de la historia de la pintura, de manera que podríamos jugar con la idea de una historia imaginaria que nos trasladase a los lugares originalmente pensados por los artistas. Pocos artistas reconocerán, seguramente, el entorno actual de sus obras. Tampoco Mark Rothko tuvo la fortuna de ver coronado su trabajo en la Capilla Octogonal.

Las *pinturas negras* de Goya, realizadas en las paredes de la Quinta entre 1819 y 1823, debían abalanzarse, claustrofómicamente, sobre su creador y espectador. Las reconstrucciones de la casa y de la distribución de las pinturas nos permiten concluir que Goya, como Rothko, intentaba obtener un efecto de *invasión* de la mirada, de manera que no fuera posible sustraerse al poder de aquellas obras. En la *gruta sagrada* de Goya, en apariencia concebida para él mismo, tiene lugar la epifanía del arte moderno.

Si desde nuestro mirador actual examinamos estas catorce *pinturas negras*, no podemos evitar la tentación de advertir en ellas, *in nuce*, las líneas maestras que han vertebrado el arte moderno. Como en un milagro visual, en estas pinturas

*descubrimos* el expresionismo, el surrealismo, la abstracción; *descubrimos* la rotura de la tradición y la propuesta de nuevas tradiciones; *descubrimos* la invitación a una subversión lingüística permanente. Todas las violencias de las pinturas de la Quinta del Sordo apuntan a lo que serán las violencias del arte moderno.

Entre las dos grutas, la de la Quinta del Sordo y la de la Capilla Octogonal, se despliega un camino largo y contradictorio, pero en *El perro* de Goya ya hay el despojo y la luz de Rothko.

No obstante, observando las *pinturas negras* de Goya como una epifanía, casi me es imposible no ver las *pinturas negras* de Rothko como una consumación. Uno de los poderes más misteriosos de la capilla de Houston empuja al visitante hacia esta instancia, tal vez nebulosa pero persistente: en este tabernáculo laico y semioscuro parece que estén guardados la semilla, la plenitud y el sacrificio del arte moderno. En este lugar se acaba una historia y emerge el embrión de otra historia que, en buena parte, *ya es la nuestra*.

Goya y Rothko son puntos de inflexión. Antes del primero, el arte occidental todavía no es plenamente libre; después del segundo, consumado el experimento de la libertad, el arte deja de ser «occidental» —mimético, representacional— para sumirse en un mundo totalmente diferente de aquél, genuinamente europeo, que dio a luz a la modernidad. Entre los dos momentos, de una gruta a otra, podríamos entrever el desarrollo del sentido trágico, de la ironía que ha marcado los mejores estadios del arte moderno. También podríamos advertir, una vez más, su estigma apocalíptico y su inconformismo utópico: un arte que sin dejar de ser arte, quiere ser también conocimiento, un arte que sabiendo que es ilusión, quiere ser también verdad.

En la Capilla Octogonal está el secreto del arte moderno. Escondidos en su oscuridad están Malévich, Cézanne, Van Gogh, Delacroix. Y Goya, claro. La *pintura negra* contiene todos los colores, todas las formas del arte. La ambición de conocimiento y, asimismo, la aspiración a *una* belleza que no se conforma, únicamente, con la lógica de la apariencia.

Pero igualmente hay, como había en Goya, una comprensión del sacrificio. Necesariamente el arte desborda lo artístico para abrazar *lo humano* e incluso lo cósmico. El efecto decisivo de las pinturas de Mark Rothko a partir de 1949 proviene de esta comprensión. Uno acaba sintiendo, en la negrura de la Capilla Octogonal, la superior fuerza ética de un arte que ha interrogado la existencia.

De la misma manera que la brutalidad de la segunda guerra mundial favoreció el despojo icónico de los años cuarenta, no creo que las *pinturas negras* de Rothko estén al margen de Auschwitz o de Hiroshima. Las montañas de fragmentos humanos o la hoguera fatal de la bomba han quedado adheridas a la oscuridad del siglo xx: el sacrificio máximo se integra en el sacrificio cromático y formal. La tiniebla de Rothko dialoga con la tiniebla de los fusilamientos de Goya o con la penumbra cósmica del diluvio de Turner.

Hay, sin embargo, también un amanecer después del diluvio que el arte moderno

ha reflejado en sus afanes de utopía. El no-lugar de Rothko debe explorarse mediante la luz interior de sus cuadros. Sería erróneo pensar que se deslizaba sólo por las sombras de la vida. Su pintura es, además, apolínea, solar, deudora de la metamorfosis de colores que, según Goethe, empujaba al hombre a renacer. En Rothko hay desolación, como también una salvaje alegría que incendia sus obras con rojos de brasa y ocres relampagueantes. Pero al lado de los colores deslumbradores del mediodía y al lado de los negros de la noche, tengo predilección por estos azules maravillosos que nos hacen confundir el fin del mundo con su principio.

Delante de la pintura de Mark Rothko, intuimos que él siempre pintó «algo más» que lo que se nos deja contemplar en un museo o en una exposición. Pero no podemos saber si encontró o no lo que buscaba.

## SIETE ARGUMENTOS PARA DEFENDER LA POESÍA EN MEDIO DEL RUIDO

*Siete argumentos para defender la poesía en medio del ruido.* También podría ser: *Siete argumentos para defender la utopía en medio de los lugares comunes.* En ambos casos los argumentos son también escenarios y actitudes. El silencio, el origen, lo intempestivo, la depuración, la lentitud, el juego, la jovialidad. Hay una dependencia mutua entre ellos, y creo que sirven para definir hoy tanto las coordenadas del hecho poético como las pistas de una cierta rebeldía o resistencia.

El silencio, en primer lugar, porque la poesía está esencialmente vinculada al silencio. Incluso en un sentido anatómico. La poesía es un goteo verbal desde el silencio, marca la frontera del silencio. Es importante decirlo en un momento en que nos estamos moviendo en un vértigo de ruido.

Si pudiéramos establecer una topografía de las escrituras, la escritura de la información, la de los propios medios de comunicación, estaría en un extremo del arco, mientras la poesía, a mi entender, se situaría en el otro. La escritura informativa está vinculada al ruido cotidiano por necesidad interna en tanto que la poesía se autoexpulsa de ese ruido, inclinada como está hacia la introspección, hacia la indagación, lejos de una de las diosas de nuestro mundo, la información.

Este nexo esencial de la poesía con el silencio convierte en obsoletas las clasificaciones habituales sobre el vanguardismo o el tradicionalismo de un poema. Evidentemente la poesía está presidida por el ritmo y por el juego, pero lo que la determina más decisivamente es su diálogo con el silencio. Quizá esto sea chocante en nuestros días aunque no implica ninguna novedad. La comunión íntima de la poesía con el silencio se remonta a los propios mitos fundadores. En el de Orfeo, por ejemplo, que integra todas las etapas del hecho poético. El silencio era uno de los atributos de Orfeo. Como poeta y como músico primigenio era aquel que encantaba al bosque y silenciaba a las fieras. Aunque sometido en ocasiones a procesos trepidantes estaba directamente vinculado a la magia del silencio. Viajero al infierno, objeto de troceamiento por parte de las ménades y héroe resurrecto, Orfeo es canto y silencio.

En esta condición la poesía, como palabra fronteriza, marcha por el filo de la navaja: por un lado, el absoluto; por otro, la nada. Descomposición y recomposición, muerte y resurrección. El sonido de la poesía es un sonido en medio del silencio. Lo ha sido siempre, pero ahora lo es de manera más cortante en una civilización tan servilmente apegada a la retórica superficial. Frente al ruido de la superficie la poesía nos permite una inmersión que nadie supo expresar mejor que Friedrich Hölderlin en los versos finales de *El Archipiélago*: «Déjame recordar el silencio en tus profundidades».

El silencio de las profundidades tiene mucho que ver con el sonido del origen. La poesía es un retorno al origen pero en una perspectiva paradójica de la evocación y la nostalgia: el origen está ante nosotros. Se trata, por tanto, de un retorno a la patria del futuro, lo cual implica una cierta circularidad. Osip Mandelstam ha dado la mejor definición de poeta que conozco: el poeta es el maestro del eco.

El poeta lucha con las formas del lenguaje para atrapar el sonido originario pero tiene que contentarse con la resonancia, con el eco. Algo de esto podemos deducir de la afirmación de los científicos según la cual el sonido del Big Bang sigue expandiéndose por el Universo. A través de la resonancia intuimos el sonido original, o tenemos la ilusión de capturarlo.

La poesía se enfrenta también a un sonido errante. No puede ser, por tanto, la obra absoluta de un autor. Más bien es un flujo, una corriente que, al atravesar el tiempo y el espacio, va encontrando sus interlocutores en distintas tradiciones, culturas y lenguas. La historia de la poesía es un coro circular con muchas máscaras. El eco viaja siempre. Sólo necesita un intérprete que sepa escuchar.

Cada vez que se produce la escucha se provoca asimismo la expresión. Por eso el eco reconduce, aunque sea transitoriamente, al origen y a la presunción de un segundo nacimiento. Tal vez al que aludía Rainer Maria Rilke en las *Elegías de Duino* al escribir: «Siguiendo por sus propias raíces hasta llegar al violento origen».

Esta circularidad de la poesía explica que los poemas nos informen de pocos temas. Si acumuláramos en un ordenador toda la historia de la poesía comprobaríamos que sus motivos son escasos. Está dominada por una gran intempestividad, situada en el otro extremo de esa «rabiosa actualidad» de la que tanto alardea nuestra época.

La poesía es más vertical que horizontal. Su verdad es un continuo retorno a su duda. De ahí que el conocimiento que nos proporciona sea tan distinto al que nos otorga la ciencia. La lógica de la ciencia es acumulativa y lineal: cada avance desborda y supera la etapa anterior. No en el caso de la poesía. La verdad de Hölderlin o Rilke no desborda y supera a la verdad de Sófocles o Shakespeare. Podemos afirmarlo con rotundidad: una poesía antigua nunca es más antigua que una poesía moderna; una poesía moderna nunca es más moderna que una poesía antigua.

La estructura habitual del tiempo a la que nos hemos acostumbrado en la cultura moderna, el historicismo y la visión lineal, no es válida para el flujo continuo que sostiene a la poesía. Los temas son pocos: el amor, la fugacidad, la muerte, la nostalgia, la alegría..., temas que ruedan como una noria alrededor del eje central de la condición humana. En este movimiento circular los interlocutores han ido dialogando a través de miles de lenguas y de culturas.

Ese continuo retorno, y sobre todo la ambición vertical de la poesía, implican la depuración formal que exige el hecho poético. El punto de tensión de la poesía me recuerda mucho uno de los más admirables mitos platónicos puesto en boca de Sócrates en *El Banquete*. Para Sócrates Eros, al contrario de lo afirmado por los

contertulios precedentes, no es el dios de las creencias antiguas. Eros es una fuerza intermedia, un mediador entre el cielo y la tierra, una tensión en difícil equilibrio entre abundancia y carencia, entre Poros y Penia.

En igual sentido la poesía se ocupa de lo más abundante de la condición humana pero con medios austeros: la mayor riqueza expresiva requiere la máxima desnudez, la depuración de la forma. El hombre es, antes que nada, un nombrador y un formador. La más distinguida pasión humana es la de crear formas y nombres, y la poesía es la destilación de esta pasión.

La necesaria tensión entre abundancia y carencia remite permanentemente la poesía a territorios fronterizos: el intento de expresar lo inexpresable marca su condición evocatoria. La poesía quiere evocar la experiencia amorosa o la mística o la de la muerte, pero en esta evocación siempre roza lo inexpresable, como si su secreta vocación fuera la del funámbulo que cruza esperanzado el vacío. Paul Celan logró sintetizar esta tensión extrema en cinco brevísimos versos: «Una nada / éramos, somos, seguiremos / siendo, floreciente / la rosa de la nada, la / rosa de nadie».

La lentitud, el detenimiento. La depuración formal de la poesía es una experiencia del espacio que tiene su correlato en una distinta experiencia temporal. La poesía modifica drásticamente el envés del tiempo. El vértigo se encauza en lentitud, en detenimiento. Si Mandelstam ve al poeta como un «maestro del eco», Baudelaire lo había visto como un «maestro de la memoria». Los griegos, al invocar a la Musa, no estaban tan lejos de esta percepción.

Sin embargo, el poeta únicamente es el maestro de la memoria bajo la condición de que la memoria sea la maestra del poeta. Se trata de una lucha y una gracia. El poeta lucha en el laberinto de la memoria tratando de encontrar su corazón y su salida. Para eso sigue las pistas del lenguaje. Escucha palabras y camina con palabras. Pero necesita la gracia de la memoria para sobrevivir.

La memoria es selectiva, aristocrática, arbitraria. Se abre sólo a algunos de los que la persiguen, y entonces concede la gracia indispensable para la poesía. Para alcanzar esta gracia el hombre tiene que escuchar de un modo distinto al mundo. El vértigo, el ruido ensordecen. Sólo el oído al acecho sabe escuchar entre el estruendo. Sólo el que se detiene escucha a los hombres y vislumbra las formas. Esta experiencia del detenimiento concierne tanto al poeta como al lector.

Giacomo Leopardi, en su poema *El Infinito*, describió admirablemente la esencia de este detenimiento. En especial en los versos intermedios, cuando la voz poética, confrontada al infinito nocturno, siente abrumadoramente la incertidumbre y el desasosiego. Y es en este momento de peligro cuando aparece el rasgo redentor que ejerce la maestría de la memoria.

Gracias al sonido del viento que el evocador oye crujir entre las ramas puede producirse la transfiguración de la belleza aniquiladora del infinito. Al comparar los dos sonidos, el del infinito y el del viento, el yo poético viaja por el pasado y por el presente, por la materia muerta y por la viva, consiguiendo que todo se convierta en

un organismo palpitante. Lo abrumador se hace gozoso: «En esta inmensidad se ahoga mi pensamiento / y naufragar en este mar me es dulce».

Esta propuesta leopardiana conduce directamente al juego como trasfondo de la poesía. La poesía es todo lo demás porque también es un juego. Un juego muy serio pero un juego. Un juego de la imaginación hermosamente puesto de relieve por Leopardi: lo que desbordaba el entendimiento era transfigurado por el juego imaginativo.

Aristóteles lo percibió tempranamente en la *Poética* al declarar que la poesía era superior a la historia puesto que ésta registra lo que ha sucedido mientras aquélla se extiende a lo que ha podido, puede o podía suceder. La poesía es el juego de la posibilidad. De cualquier posibilidad. Y al ser el juego la poesía refleja lo que está en la profundidad y en el silencio y lo eleva a levedad y vuelo. Entonces lo poético irrumpe en nuestra vida como goce de la sensibilidad y placer de los sentidos, la idea sólo pervive en la sensación, la profundidad sólo se manifiesta en el oleaje de la superficie.

Hay un poema que refleja este juego con una misteriosa complejidad. Se trata de *El cementerio marino* de Paul Valéry, donde el hombre, espectador de su mar natal, queda atrapado en el sortilegio del Mediodía absoluto. Cayendo verticalmente sobre el mar, el sol tiñe el mundo con una blancura absoluta. La existencia está embrujada, inmóvil.

Y el hombre habita en esa inmovilidad con una fascinación aniquiladora. No puede sobrevivir a esta fascinación.

Para escapar y vivir necesita sombras, matices. La contemplación absoluta anula. Se hace indispensable la acción para morar fructíferamente en la contemplación. Por eso Valéry introduce la figura simbólica del nadador, el hombre que rompe el embrujo al actuar, al atravesar el horizonte de las sensaciones. Al deslizarse por el agua, al nadar, el nadador rescata al hechizado contemplador del Mediodía. La luz vertical de éste lleva al deslumbramiento, algo bello pero inhabitable. El declinar de las horas abre los colores y los matices. Abre la vida. Necesitamos el cuerpo, necesitamos los sentidos para percibir el espíritu. Necesitamos de las vicisitudes del cuerpo para que crezca el alma.

Éste es el juego favorito de la poesía: empujar al hombre a habitar el mundo de un modo distinto. Orfeo fue muerto y troceado pero, recompuesto, vivió una *vita nuova*. La poesía nos obliga a mirar más allá de la frontera y a regresar distintos. Éste es el sentido de todas las *vite nuove*, desde Dante hasta nosotros. Para esa capacidad de rejuvenecimiento moral y de resurrección espiritual reivindicó el atributo de la *jovialidad*. En lo poético reside lo jovial. Una disposición diferente.

Goethe en un epigrama escribió: «Si el ojo no fuese solar ¿cómo podríamos ver el sol? Si en nosotros no viviera la fuerza de un dios ¿cómo aceptaríamos lo divino?». Aquello que vemos lo podemos celebrar porque también está en nuestro interior; aquello que está en nuestro interior lo podemos celebrar porque lo reconocemos en



las formas del mundo. La poesía es la mediadora de este proceso. Nos permite vislumbrar la utopía, nos permite la jovialidad de aspirar a una *vita nuova* sin ser siervos de un aplazamiento continuo.

En otro epigrama Goethe lo escribió: «Dime, ¿cómo vives? Estoy vivo, y aunque se le dieran cientos y cientos de años al hombre, desearía un mañana que fuera como hoy».



RAFAEL ARGULLOL (Barcelona, 1949). Poeta, novelista y ensayista español. Se licenció y doctoró en Estética en la Universidad Central de su ciudad natal. Impartió clases en las Universidades de Roma y Berkeley, y desde 1988 fue profesor de Estética en la Universidad Central de Barcelona, centro en el que ejerció como catedrático.

Entre su extensa producción se encuentran los libros de poemas *Disturbios del conocimiento* (1980) y *Duelo en el valle de la Muerte* (1984). De sus novelas destacan *Lampedusa* (1981) y *El asalto del cielo* (1986), cuyo protagonista emprende un viaje iniciático marcado por el descenso existencial a los infiernos, así como por una irrenunciable exigencia de belleza, que es un tema recurrente del autor. En 1989 se publicó *Desciende, río invisible*, novela centrada en una ciudad inmovilizada, que queda atrapada en un invisible estado de sitio. En 1993 le fue concedido el Premio Nadal de novela por *La razón del mal*, una obra de corte alegórico en la que subyace una reflexión sobre el mal y sobre la lucha humana entre la memoria y el olvido.

Destacado pensador, entre sus ensayos deben citarse *El Quattrocento* (1982), *La atracción del abismo* (1983), *El héroe y el único* (1984), que propone una reflexión sobre el Romanticismo, planteado como una concepción trágica del hombre moderno, *Tres miradas sobre el arte* (1985), *Territorio del nómada* (1988), *El fin del mundo como obra de arte* (1991), *El cansancio de Occidente*, escrito en colaboración con el filósofo y ensayista Eugenio Trías (1992) y *Sabiduría de la ilusión* (1994).

En 1998 apareció *Transeuropa*, en la que introduce una reflexión sobre la Europa

actual a través de un viaje que realiza el protagonista por Europa, de extremo a extremo, desde la Península Ibérica hasta Rusia. En 1999 publicó *El afilador de cuchillos*, donde se funden la historia y la memoria personal del siglo XX, y en marzo del siguiente año salió su ensayo *Aventura. Una filosofía nómada*. Con *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura* obtuvo el I Premio de Ensayo convocado por la Casa de América y el Fondo de Cultura Económica. En 2003 reunió un puñado de artículos periodísticos en *Manifiesto contra la servidumbre*. Al año siguiente publicó *El puente de fuego*, donde describe las experiencias vividas en sus viajes, y *Del Ganges al Mediterráneo*, que recoge sus conversaciones con el pensador indio Vidya Nivas Mishra.

# Notas

[1] Lucrecio, *De rerum natura. De la naturaleza*, trad. Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Acantilado, 2012. <<

[2] Hölderlin, Friedrich, *El archipiélago* (2.ª ed.), trad. Luis Diez del Corral, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 85. <<

[3] 3 <<

[4] 4 <<



[5] 5 <<

[6] 6 <<

[7] 7 <<

[8] 8 <<

[9] 9 <<

[10] 10 <<

[11] 11 <<

[12] 12 <<



[13] 13 <<

[14] 14 <<

[15] Dostoievski, Fedor, *El jugador*, trad. José Laín Entralgo, Madrid, Salvat, 1969, p. 105. <<

[16] 16 <<

[17] 17 <<

[18] 18 <<

[19] 19 <<

[20] Lampedusa, Giuseppe Tomasi, *El Gatopardo* (4.<sup>a</sup> ed.), trad. F. Gutiérrez, Barcelona, Editorial Noguer, 1960, p. 20. <<



[21] 21 <<

[22] 22 <<

[23] 23 <<

[24] 24 <<

[25] 25 <<

[26] 26 <<