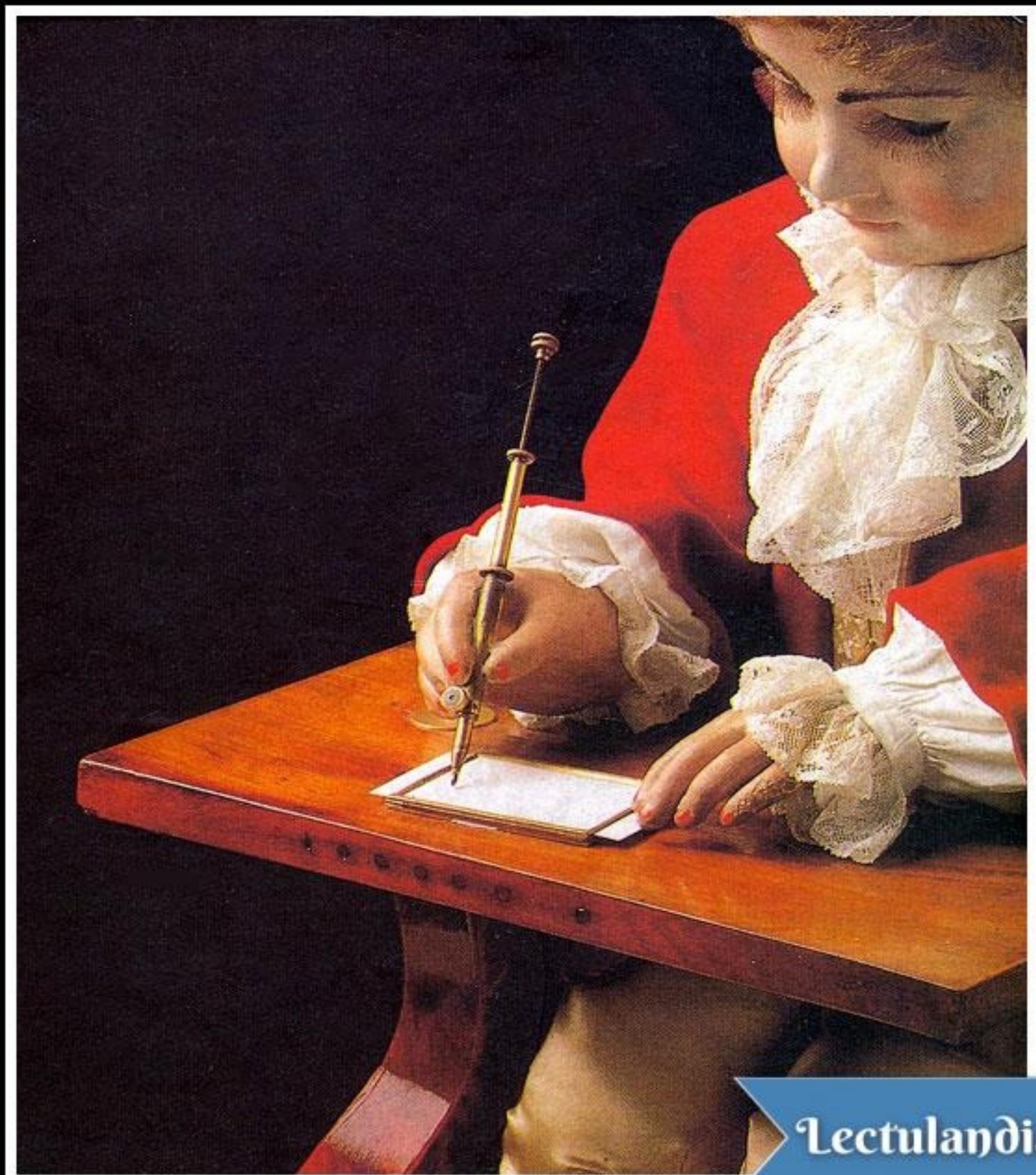


Italo Calvino  
COLECCIÓN DE ARENA



Lectulandia

Fruto de su colaboración asidua en la prensa italiana, los escritos reunidos bajo el título *Colección de arena* ofrecen otra dimensión narrativa de Italo Calvino, que se asoma entre las líneas de estos artículos como un observador que intenta describir y examinar lo que ve, que elige con cuidado objetos capaces de estimular una reflexión y que, con tal fin, se da una vuelta por museos y lugares de exposición parisinos, visita excavaciones arqueológicas en Toscana, jardines zen en Kioto, monumentos en Palenque y Persépolis. Un turista de la cultura que recorre con su mirada el espectáculo de la realidad elegida, pero que jamás se queda en ninguna, fiel a su vocación de curioso e inquieto comentarista de un universo visual; un coleccionista que selecciona, descompone y reelabora en un esfuerzo por dar un sentido unitario a una realidad múltiple y dispersa.

Los textos de esta *Colección de arena* se agrupan en cuatro partes: «Exposiciones-exploraciones», dedicada a las más originales e insólitas de ellas y, sobre todo, a descripciones de objetos; «El rayo de la mirada» y «Exploración de lo fantástico», que tratan de obras de arte o de imágenes que han llamado su atención; y «La forma del tiempo», que describe cosas vistas en países lejanos, exóticos.

**Lectulandia**

Italo Calvino

# **Colección de arena**

ePub r1.0

jugaor 23.04.15

Título original: *Collezione di sabbia*

Italo Calvino, 1984

Traducción: Aurora Bernárdez

Fotografía de cubierta: «El dibujante», autómatas construido en el siglo XVIII. Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel, Suiza

Editor digital: jugaor [www.epublico.org]

ePub base r1.2

---

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

---



# I. Exposiciones-exploraciones

## Colección de arena

Hay una persona que colecciona arena. Viaja por el mundo y cuando llega a una playa marina, a las orillas de un río o de un lago, a un desierto, a una landa, recoge un puñado de arena y se la lleva. A su regreso le esperan, alineados en largos anaqueles, centenares de frasquitos de vidrio en los cuales la fina arena gris del Balatón, la blanquísima del Golfo de Siam, la roja que en su curso el Gambia va depositando en el Senegal, despliegan su no vasta gama de colores esfumados, revelan una uniformidad de superficie lunar, no obstante las diferencias de granulosis y consistencia, desde el sablón blanco y negro del Caspio, que parece empapado todavía de agua salada, hasta los minúsculos guijarros de Maratea, también blancos y negros, hasta la fina arena blanca punteada de caracolutos violeta de Turtle Bay, cerca de Malindi, en Kenia.

En una exposición de colecciones raras presentada hace poco en París — colecciones de cencerros de vaca, juegos de lotería, cápsulas de botella, silbatos de terracota, billetes ferroviarios, trompos, envolturas de rollos de papel higiénico, distintivos colaboracionistas de la Ocupación, ranas embalsamadas—, la vitrina de la colección de arena era la menos llamativa, pero quizá la más misteriosa, la que parecía tener más que decir, aun a través del opaco silencio aprisionado en el vidrio de los frasquitos.

Pasando revista a este florilegio de arena, el ojo sólo percibe al principio las muestras más llamativas: el color herrumbre del lecho seco de un río de Marruecos, el blanco y negro carbonífero de las islas de Arán, o una mezcla cambiante de rojo, blanco, negro, gris que se anuncia en el rótulo con un nombre más polícromo todavía: Isla de Papagayos, México. Después las diferencias mínimas entre arena y arena obligan a una atención cada vez más absorta, y así se entra poco a poco en otra dimensión, en un mundo cuyos únicos horizontes son estas dunas en miniatura, donde una playa de piedrecitas rosa (mezcladas con blancas en Cerdeña y en las islas de Granada del Caribe; mezcladas con grises en Solenzara, Córcega) y una extensión de minúsculos guijarros negros de Porto Antonio, Jamaica, no es igual a la de la isla Lanzarote en las Canarias, ni a otra que viene de Argelia, tal vez del centro del desierto.

Uno tiene la impresión de que este muestrario de la Waste Land está por

revelarnos algo importante: ¿una descripción del mundo?, ¿un diario secreto del coleccionista?, ¿o una respuesta sobre mí, que trato de adivinar en estas clepsidras inmóviles en qué hora está mi vida? Todo al mismo tiempo, tal vez. Del mundo, la colección de arenas escogidas registra un residuo de largas erosiones que es la sustancia última y al mismo tiempo la negación de su exuberante y multiforme parvedad: todos los escenarios de la vida del coleccionista parecen más vivientes que en una serie de diapositivas en colores (una vida —se diría— de eterno turismo, que es por lo demás como aparece la vida en las diapositivas, y así la reconstruiría la posteridad si sólo quedaran ellas para documentar nuestro tiempo, un atezarse en playas exóticas alternando con exploraciones más arduas, una inquietud geográfica que traiciona una incertidumbre, un afán), evocados y al mismo tiempo borrados con el gesto compulsivo de agacharse a recoger un poco de arena y llenar una bolsita (¿o un contenedor de plástico?, ¿o una botella de Coca-Cola?), y después volverse y partir.

Como toda colección, ésta también es un diario: diario de viajes, claro está, pero también diario de sentimientos, de estados de ánimo, de humores, aunque no podamos estar seguros, al verlos aquí embotellados y rotulados, de que exista realmente una correspondencia entre la fría arena color tierra de Leningrado, o la finísima arena color arena de Copacabana y los sentimientos que evocan. O quizá sólo diario de esa oscura manía que nos impulsa tanto a reunir una colección como a llevar un diario, es decir, la necesidad de transformar el fluir de la propia existencia en una serie de objetos salvados de la dispersión o en una serie de líneas escritas, cristalizadas fuera del continuo fluir de los pensamientos.

La fascinación de una colección reside en lo que revela y en lo que oculta del impulso secreto que la ha motivado. Entre las colecciones extrañas de la exposición, una de las más impresionantes era sin duda la de las máscaras antigás: una vitrina desde la cual miraban caras verdes o grisáceas de tela o de goma, con ciegos ojos redondos y protuberantes, la nariz-hocico como una lata o un tubo colgante. ¿Qué idea habrá guiado al coleccionista? Un sentimiento —creo— a la vez irónico y aterrado hacia una humanidad que estuvo dispuesta a uniformarse bajo esa apariencia entre animal y mecánica; o quizá también una fe en los recursos del antropomorfismo que inventa nuevas formas a imagen y semejanza del rostro humano para adaptarse a respirar fosgeno o iprita, no sin una pizca de alegría caricaturesca. Y también una venganza contra la guerra al fijar en esas máscaras un aspecto de ella rápidamente obsoleto y que ahora parece más ridículo que terrible, pero asimismo el sentido de que en esa crueldad atónita y estulta se reconozca todavía nuestra verdadera imagen.

Si el conjunto de máscaras antigás podía transmitir un humor en cierto modo social y afirmativo, un poco más allá un coleccionista de Mickey Mouse producía un efecto escalofriante y angustioso. Alguien ha recogido durante toda la vida muñequitos, juguetes, cajas de productos diversos, gorros, máscaras, camisetas, muebles, baberos, que reproducen los rasgos estereotipados del ratón de Disney.

Desde la vitrina atestada, centenares de negras orejas redondas, de blancos hocicos con la pelotita negra de la nariz, de guantazos blancos y negros brazos filiformes, concentran su euforia melosa en una visión de pesadilla, revelan una fijación infantil en esa única imagen tranquilizadora en medio de un mundo espantoso, de modo que la sensación de temor termina por teñir ese único talismán humano en sus innumerables apariciones en serie.

Pero donde la obsesión del coleccionista se repliega sobre sí misma revelando el propio fondo de egotismo, es en un cajón con tapa de vidrio, lleno de simples carpetas de cartón atadas con cintas, en cada una de las cuales una mano femenina ha escrito títulos como: *Los hombres que me gustan, Los hombres que no me gustan, Las mujeres que admiro, Mis celos, Mis gastos diarios, Mi moda, Mis dibujos infantiles, Mis castillos*, e inclusive *Los papeles que envolvían las naranjas que comí*.

Lo que contienen aquellos *dossiers* no es un misterio, porque no se trata de una expositora ocasional sino de una artista de profesión (Annette Messenger, coleccionista: así firma) que ha presentado en París y en Milán varias muestras personales de sus recortes de periódico, hojas de apuntes y esbozos. Pero lo que nos interesa ahora es este despliegue de carpetas cerradas y rotuladas, y el procedimiento mental que implican. La autora misma lo ha definido claramente: «Trato de poseer, de adueñarme de la vida y los acontecimientos de que me entero. Durante todo el día hojeo, recojo, ordeno, clasifico, selecciono y lo reduzco todo a la forma de álbumes de colección. Estas colecciones se convierten así en mi vida ilustrada».

Los propios días, minuto por minuto, pensamiento por pensamiento, reducidos a colección: la vida triturada en un polvillo de corpúsculos: una vez más, la arena.

Vuelvo sobre mis pasos, hacia la vitrina de la colección de arena. El verdadero diario secreto que hay que descifrar está aquí, entre estas muestras de playas y de desiertos bajo vidrio. También aquí el coleccionista es una mujer (leo en el catálogo de la exposición). Pero por ahora no me interesa ponerle una cara, una figura; la veo como una persona abstracta, un yo que podría ser también yo, un mecanismo mental que trato de imaginarme en acción. De regreso de un viaje, añade nuevos frascos a los otros en fila, y de pronto se da cuenta de que sin el índigo del mar el brillo de aquella playa de conchilla desmenuzada se ha perdido; que del calor húmedo del Uadi no ha quedado nada en la arena recogida; que, lejos de México, la arena mezclada con lava del volcán Paricutin es un polvo negro que parece salido de la boca de la chimenea. Trata de devolver a la memoria las sensaciones de aquella playa, aquel olor de bosque, aquel ardimiento, pero es como sacudir ese poco de arena en el fondo del frasco rotulado.

En ese momento no quedaría más que rendirse, separarse de la vitrina, de ese cementerio de paisajes reducidos a desiertos, de desiertos sobre los cuales ya no sopla el viento. Y sin embargo, el que ha tenido la constancia de llevar adelante durante años esa colección sabía lo que hacía, sabía a dónde quería llegar: tal vez justamente a alejar de su persona el estrépito de las sensaciones deformantes y agresivas, el

viento confuso de lo vivido, y a guardar finalmente la sustancia arenosa de todas las cosas, tocar la estructura silíceica de la existencia. Por eso no despega los ojos de aquellas arenas, entra con la mirada en uno de los frasquitos, cava su madriguera, se interna, extrae miríadas de noticias acumuladas en un montoncito de arena. Cualquier gris, una vez descompuesto en partículas claras y oscuras, brillantes y opacas, esféricas, poliédricas, chatas, deja de verse como gris y sólo entonces empieza a hacernos entender el significado del gris. Descifrando así el diario de la melancólica (¿o feliz?) coleccionista de arena, he llegado a preguntarme qué hay escrito en esa arena de palabras escritas que he alineado en mi vida, esa arena que ahora me parece tan lejos de las playas y de los desiertos del vivir. Quizá escrutando la arena como arena, las palabras como palabras, podamos acercarnos a entender cómo y en qué medida el mundo triturado y erosionado puede todavía encontrar en ellas fundamento y modelo.

[1974]

## Qué nuevo era el Nuevo Mundo

Descubrir el Nuevo Mundo fue una empresa bien difícil, como hemos aprendido todos. Pero una vez descubierto, más difícil aún era verlo, entender que fuese nuevo, completamente nuevo, diferente de todo lo nuevo que siempre se había esperado encontrar. Y la pregunta que surge espontáneamente es ésta: si se descubriera hoy un Nuevo Mundo, ¿sabríamos verlo?, ¿sabríamos descartar de nuestra mente todas las imágenes que estamos acostumbrados a asociar a la expectativa de un mundo diferente (el de la ciencia ficción, por ejemplo) para captar la verdadera diversidad que se presenta a nuestros ojos?

Podemos contestar enseguida que algo ha cambiado desde los tiempos de Colón: en los últimos siglos los hombres han desarrollado una capacidad de observación objetiva, un escrúpulo de precisión al establecer analogías y diferencias, una curiosidad por todo lo que es insólito e imprevisto, cualidades todas que nuestros predecesores de la antigüedad y del medioevo no parecían poseer. Podemos decir que precisamente desde el descubrimiento de América la relación con lo nuevo cambia en la conciencia humana. Y justamente por eso se puede decir que comienza entonces la era moderna.

¿Pero será realmente así? Así como los primeros exploradores de América no sabían en qué momento recibirían un desmentido de sus expectativas o una confirmación de semejanzas aprendidas, así también podemos nosotros pasar sin darnos cuenta junto a fenómenos jamás vistos porque nuestros ojos y nuestras mentes están acostumbrados a elegir y catalogar sólo aquello que entra en las clasificaciones aceptadas. Tal vez se nos abre todos los días un Nuevo Mundo y no lo vemos. Estas reflexiones me hice mientras visitaba la exposición «América vista desde Europa», que reúne, en el Grand Palais de París, más de 350 cuadros, estampas, objetos, referentes todos a la imagen que los europeos se forjaron del Nuevo Mundo desde las primeras noticias que llegaron después del viaje de las carabelas, hasta lo que se fue adquiriendo en las exploraciones y descripciones del Continente.

Éstas son las orillas de España desde las cuales el rey Fernando de Castilla da a las carabelas orden de zarpar. Y este brazo de mar es el océano Atlántico que Cristóbal Colón atraviesa para llegar a las fabulosas islas de las Indias. Colón se asoma desde la proa de su nave ¿y qué ve? Un grupo de hombres y mujeres desnudos

que salen de sus cabañas. Apenas transcurrido un año desde el primer viaje de Colón, así representa un grabador florentino el descubrimiento de lo que todavía no se sabía que era América. Nadie sospechaba aún que se hubiese inaugurado una nueva era en la historia del mundo, pero la emoción suscitada por el acontecimiento se había difundido en toda Europa. La relación de Colón inspira inmediatamente un poema en octavas del florentino Giuliano Dati, en el estilo de un cantar caballeresco, y este grabado es justamente una ilustración del libro.

La característica de los habitantes de las nuevas tierras que más sorprende a Colón y a todos los primeros viajeros es la desnudez, y éste es el primer dato que pone en movimiento la fantasía de los ilustradores. Los hombres son todavía representados con barba; la noticia de que los indios tuvieran caras lampiñas al parecer aún no se había divulgado. Con el segundo viaje de Colón y sobre todo con las relaciones más detalladas y coloridas de Américo Vespucio, a la desnudez se añade otra característica que llena a Europa de emoción: el canibalismo.

Al ver a un grupo de mujeres indias en la orilla —cuenta Vespucio—, los portugueses hicieron desembarcar a uno de sus marineros, famoso por su belleza, para que parlamentara con ellas. Las mujeres lo rodearon prodigándole caricias y expresiones de admiración, pero entretanto una de ellas, desde atrás, le asestó un mazazo en la cabeza que lo aturdió. El desventurado fue arrastrado, despedazado, asado y comido.

La primera pregunta que Europa se hace sobre los habitantes de las nuevas tierras es la siguiente: ¿pertenecen realmente al género humano? La tradición clásica y medieval hablaba de remotas comarcas pobladas de monstruos. Pero estas leyendas pronto quedan desacreditadas: los indios no son sólo seres humanos sino ejemplares de una belleza clásica. Nace el mito de una vida feliz, que no conoce la propiedad ni la fatiga, como en la edad de oro o en el Paraíso terrenal.

De los toscos grabados en madera la representación de los indios pasa a la pintura. El primer americano que vemos en la historia de la pintura europea es uno de los Reyes Magos, en un cuadro portugués fechable hacia 1505, es decir, apenas unos doce años después del primer viaje de Colón, y aún menos del desembarco de los portugueses en Brasil. Todavía se cree que las nuevas tierras forman parte del Extremo Oriente asiático. La tradición quiere que en los cuadros de la Natividad de Cristo los Reyes Magos estén representados con atuendos y tocados orientales. Ahora que los relatos de los viajeros proporcionan un testimonio directo sobre esos legendarios habitantes de las Indias, los pintores se ponen al día. El Rey Mago indio lleva en la cabeza una corona de plumas en abanico como en ciertas tribus brasileñas, y en la mano una flecha Tupinambá. Como es un cuadro de iglesia el personaje no puede estar desnudo: le endosan un jubón y un par de calzones occidentales.

En 1537 el papa Pablo III declara: «Los indios son verdaderos hombres... no sólo capaces de comprender la fe católica, sino sumamente deseosos de recibirla».

Tocados de plumas, armas, frutas, animales del Nuevo Mundo empiezan a llegar a

Europa. Estamos en 1517 y un grabador alemán dibuja un séquito de habitantes de Calcuta, mezclando elementos asiáticos, como el elefante y su cornac, las vacas enguinaldadas, los carneros de gruesa cola, con detalles que provienen de los nuevos descubrimientos: cabezas emplumadas (y vestimentas de plumas absolutamente imaginarias), un papagayo ara del Brasil, y también dos mazorcas de maíz, el cereal que habrá de tener tanta importancia en la agricultura y en la alimentación de Italia septentrional, y cuyo origen americano pronto quedará olvidado, tanto que en italiano se le llamará granturco. A través de la obra de los grandes cartógrafos del siglo XVI vemos cómo cobran forma no sólo los nuevos territorios sino también las primeras imágenes verdaderas de la fauna, la flora y las costumbres de las poblaciones. Los cartógrafos que trabajaban en estrecho contacto con los exploradores disponían de informaciones de primera mano. Los contornos de las costas atlánticas son ya en gran medida conocidos, mientras que las nuevas tierras aún se consideran un apéndice de Asia. Así en un globo terráqueo de plata, de 1530, el golfo de México es denominado «Mar del Catay», y América del Sur «Tierra de Caníbales».

En un mapa alemán es donde por primera vez aparece el nombre América, o sea, Tierra de Américo, porque a través de los relatos de viaje de Vespucio fue como Europa cobró conciencia de la importancia geográfica de los descubrimientos. Sólo a raíz de las cartas del comerciante florentino, Europa comprende que se le abre realmente un Nuevo Mundo, vastísimo y con características propias.

Y entonces llega el momento en que en los mapas América se separa de Asia. De América del Norte (llamada aquí «Tierra de Cuba») sólo se conoce una delgada franja costera y se cree que está a poca distancia de Japón (llamado Cipango). El nombre América corresponde sólo a América del Sur, llamada también «Terranova» y habitada por los consabidos caníbales. El continente ha adquirido un contorno autónomo, pero todavía se lo ve —inclusive en su forma— sobre todo como un obstáculo, una barrera que separa de la China y de la India. En los planisferios de Mercator, inventor de un nuevo método de proyección cartográfica, el nombre de América se extiende también al hemisferio septentrional, y flanquea el de Tierra de los Bacalaos, atribuido al Labrador.

La idea que se tiene del indio oscila durante mucho tiempo entre dos mitos opuestos: el de la felicidad natural de una vida inocente como la del Edén, y el de la ferocidad despiadada: los desuellos, las torturas. Pero comienza también la indignación por la crueldad de los españoles, por los asesinatos y saqueos de los conquistadores. Sólo hacia fines del siglo XVI podemos ver realmente la cara de los indios. Y esto una vez más gracias a un cartógrafo y dibujante, el inglés John White, que en 1585 siguió la expedición de sir Walter Raleigh, fundador de Virginia, la primera colonia inglesa del otro lado del Atlántico. Las setenta y seis acuarelas de John White conservadas en el British Museum constituyen el primer testimonio americano directo de un pintor. White no sólo dibujó los indumentos de las pieles rojas y sus actividades, sino también los animales de América del Norte: los

flamencos, las iguanas, los cangrejos de tierra, las tortugas, los peces voladores y los más variados ejemplares de la fauna acuática.

Que América tuviese una fauna y una flora completamente distintas de las del Viejo Mundo es una realidad que tardó en ser reconocida por los europeos. Colón había llevado a España desde su primer viaje papagayos mucho más grandes que los africanos, los ara que despertaron de inmediato la curiosidad y fueron introducidos por Rafael en los grotescos que decoraban las Estancias Vaticanas. Pero, en general, los animales de América no parecen haber suscitado mucha emoción. Enseguida se empieza a criar el pavo en Europa, pero se le atribuye erróneamente un origen asiático, confundiéndolo con la pintada.

El animal que más estimula la fantasía es el armadillo, tanto que en las representaciones alegóricas, América aparece como una mujer desnuda, armada de arco y flechas, y montada en un armadillo.

La verdad es que en este inmenso y profuso continente los europeos esperaban quizá encontrar una fauna de mastodontes y se decepcionaron un poco. América abunda en animales extraños pero en general de dimensiones modestas. Así se explica que los dibujantes de los tapices de Gobelinos sientan la necesidad de integrar una visión exuberante de la flora y la fauna del Brasil con animales que nada tienen de americano. No faltan los representantes zoológicos más característicos del Nuevo Mundo, como son el oso hormiguero, el tapir, el tucán, la boa, acompañados de un elefante africano, un pavo real asiático y un caballo como los que los europeos llevaron a América.

Igualmente lenta pero mucho más rica de consecuencias fue la conquista de Europa por las plantas americanas. La patata, el tomate, el maíz, el cacao, que se impondrán en la agricultura y en la alimentación de todo el Occidente; el algodón y el caucho, que dominarán gran parte de la producción industrial; y el tabaco, que desempeñará un papel tan importante en los comportamientos habituales, tardan en ser conocidas como plantas nuevas. En el siglo XVI el estudio de la naturaleza se basaba todavía en los autores griegos y latinos; lo nuevo y lo diferente no era lo que atraía a los estudiosos sino solamente aquello que con razón o sin ella podía clasificarse bajo los nombres transmitidos por los clásicos.

En la exposición vemos una acuarela flamenca o alemana fechada en 1588 que tiene un valor histórico extraordinario porque es la primera representación conocida de la patata importada pocos años antes del Perú a España, y una estampa que es la primera ilustración de una planta de tabaco, publicada en 1574 en Amberes. Una cabecita de indio que despide nubes de humo a través de una extraña pipa vertical recuerda la curiosa usanza que, de Colón en adelante, no dejó de señalar ningún explorador y a la que se atribuían propiedades a veces terapéuticas, a veces tóxicas.

En el siglo XVII los holandeses, después de expulsar a los españoles del Brasil y antes de ser a su vez expulsados por los portugueses, son quienes envían a científicos y a artistas a estudiar la naturaleza de la colonia. Albert Eckhout señala el encuentro de

la naturaleza holandesa con la vegetación brasileña. Sandías, nueces de cayú, una anona, una flor de pasiflora, un ananás se destacan contra el cielo como una montaña de sabores y de perfumes. Calabazas y pepinos de América se mezclan con repollos y nabos europeos para celebrar la unificación del mundo de las hortalizas de este y el otro lado del Atlántico.

Un cuadro de Franz Jansz Post, conservado en el Louvre, marca el momento en que la pintura paisajista holandesa se pone en contacto con la naturaleza del Brasil. Y aquí se abre realmente otro mundo, con una sensación de vértigo: una fortificación militar casi perdida frente al espacio ancho y calmo del río; en primer plano un cactus ramificado como un árbol, un extraño animal (un cabiai, el más grande de los roedores), y alrededor una sensación como de aire pesado.

A través de los cuadros del Seiscientos de Franz Post pintados en Brasil pasa todavía la respiración ansiosa del descubrimiento, la turbación del encuentro con algo indefinido, algo que no entra en nuestras expectativas. La primera observación que sugiere la exposición del Grand Palais es que el Viejo Mundo capta con más fuerza las imágenes de lo nuevo cuando todavía no sabe bien de qué se trata, cuando las informaciones son escasas y parciales, y se cansa de separar la realidad de los errores y fantasías.

En el siglo XVII, en que algunos pintores holandeses descubrieron Brasil, América se convierte en los cuadros de otros pintores en un personaje alegórico: clasificada como una de las cuatro partes del mundo, se le asigna, como a las figuras mitológicas, una serie de atributos convencionales.

A su vez las diferenciaciones internas de América son registradas en una sumaria tipología de las diversas colonias. Para enseñar al niño Luis XIV la geografía le hacen jugar con mapas geográficos alegóricos dibujados por Stefano Della Bella.

Para otros pintores América ofrece a la óptica paisajista europea un repertorio de vistas de efecto ya casi sin ningún misterio.

Desde el Setecientos América es para Europa la encarnación de ideas y mitos políticos e intelectuales: el buen salvaje de Rousseau, la democracia de Montesquieu, la fascinación romántica de los pieles rojas, la lucha contra la esclavitud.

La alegoría corresponde a la necesidad que tiene Europa de pensar en América a través de sus propios esquemas, de hacer conceptualmente definible aquello que era y sigue siendo la diferencia, tal vez la irreductibilidad americana, a saber, el tener siempre que decir a Europa —desde el primer desembarco de Colón hasta hoy— algo que Europa sabe. Esta constante alegórica es subrayada por la última obra de la Exposición, un cuadro francés de fines del Ochocientos que nos recuerda que la estatua de la Libertad fue ideada y construida en París entre 1871 y 1886. En su realización colaboraron, junto con el escultor Bartholdi, el restaurador de Notre-Dame, Viollet-Leduc, y el ingeniero Eiffel, el constructor de la Torre. Como hoy sobre el fondo de los rascacielos, la estatua se levantaba sobre las buhardillas de París, antes de ser desmontada y transportada a Nueva York por barco.

La exposición se detiene aquí y quizá no hubiera podido seguir más adelante, porque en los últimos cien años los términos han cambiado. Ya no hay una Europa que pueda mirar a América desde lo alto de su pasado, de su saber y de su sensibilidad: Europa lleva consigo ya tanto de América —no menos de lo que América lleva de Europa— que el interés por mirarse —no menos fuerte y jamás defraudado— recuerda cada vez más el que se siente frente a un espejo, un espejo dotado del poder de revelarnos algo del pasado o del futuro.

[1976]

## El viandante en el mapa

La forma más simple de mapa geográfico no es el que hoy nos parece más natural, es decir, el que representa la superficie del suelo como vista por un ojo extraterrestre. La primera necesidad de fijar sobre el papel los lugares va unida al viaje: es el recordatorio de la sucesión de las etapas, el trazado de un recorrido. Se trata pues de una imagen lineal, tal como sólo puede darse en un largo rollo. Los mapas romanos eran rollos de pergamino y sabemos cómo eran por una copia medieval que ha llegado hasta nosotros, la «tabla de Peutinger», que comprende todo el sistema de caminos del Imperio, desde España hasta Turquía. La totalidad del mundo entonces conocido se nos presenta a la manera de una anamorfosis achatada en sentido horizontal. Como lo que interesa son los caminos terrestres, el Mediterráneo queda reducido a una estrecha franja horizontal ondulada que separa dos bandas más anchas, Europa y África, de modo que la Provenza y África del Norte están muy cerca, lo mismo que Palestina y Anatolia. Estas franjas continentales están recorridas por líneas horizontales y casi paralelas que son los caminos, entremezclados de líneas serpenteantes que son los ríos. Los espacios circundantes están cubiertos de nombres escritos y de indicaciones de distancias. Las ciudades se señalan con casitas dibujadas de diversas maneras.

No se crea que este modelo lineal vale únicamente para la antigüedad: existe un mapa inglés sobre cinta, de 1675, con el itinerario de Londres a Aberystwyth, en Gales, que permite también orientarse mediante rosas de los vientos marcadas en cada tramo de camino. En los límites entre la cartografía y la pintura de paisajes y perspectivas se encuentra un rollo japonés del Setecientos de más de 19 metros de largo, que representa el itinerario de Tokio a Kioto: un paisaje minucioso en el que se ve cómo el camino supera alturas, atraviesa bosques, costea aldeas, vadea ríos por puentecillos en arco, se adapta a las características del terreno nunca demasiado accidentado. Es un paisaje siempre agradable de ver, sin figuras humanas, aunque lleno de signos de vida concreta. (No están representados los puntos de partida y de llegada, es decir, las dos ciudades cuya imagen contrastaría seguramente con la armonía uniforme del paisaje). El rollo japonés invita a identificarse con el viajero invisible, a recorrer aquel camino curva tras curva, a subir y bajar los puentecillos y las colinas. Seguir un recorrido desde el principio hasta el fin da una especial

satisfacción, tanto en la vida como en la literatura (el viaje como estructura narrativa), y cabe preguntarse por qué en las artes figurativas el tema del recorrido no ha tenido la misma fortuna y sólo se presenta esporádicamente. (Recuerdo que un pintor italiano, Mario Rossello, ha pintado recientemente un cuadro larguísimo, también en un rollo, que representa un kilómetro de autopista). La necesidad de abarcar en una imagen la dimensión del tiempo junto con la del espacio está en los orígenes de la cartografía. Tiempo como historia del pasado: pienso en los mapas aztecas siempre llenos de representaciones histórico-narrativas, pero también en cartas medievales como un pergamino miniado hecho para el rey de Francia por el famoso cartógrafo de Mallorca Cresques Abraham (siglo XVI). Y tiempo en el futuro: como presencia de los obstáculos que se encontrarán en el viaje, y aquí el tiempo atmosférico se une al tiempo cronológico; a esta función responden las cartas de climas como la que dibuja ya en el siglo XII el geógrafo árabe El-Eriri.

El mapa geográfico, en suma, aunque estático, presupone una idea narrativa, es concebido en función de un itinerario, es Odisea. En este sentido el ejemplo más pertinente es el códice azteca de las Peregrinaciones, que cuenta a través de figuras humanas y trazados geométricos el éxodo de ese pueblo —entre 1100 y 1315— hasta la Tierra Prometida que se convertiría en la actual Ciudad de México.

(Si existe el mapa Odisea no podrá faltar el mapa Ilíada: en realidad desde los tiempos más antiguos las plantas de las ciudades sugieren la idea del cerco, del asedio).

Estas reflexiones me las hice mientras visitaba la exposición «Mapas y figuras de la Tierra» presentada en el Centre Pompidou de París, hojeando el volumen publicado en esa oportunidad.

En uno de los ensayos, François Wahl observa que la representación del globo terráqueo comienza solamente cuando para representar el cielo se utilizan coordenadas referidas a la tierra. Los parámetros celestes (eje polar y plano ecuatorial, meridianos y paralelos), hallan su punto de encuentro en la esfera terrestre, o sea en el centro del universo («error fecundo si los hay»). Estrabón ya veía la geografía como acercamiento de la tierra al cielo. La redondez de la Tierra y la cuadratura de las coordenadas se evidenciarán como proyecciones del esquema del cosmos en nuestro microcosmos. «Si hemos podido describir la Tierra es porque en ella hemos proyectado el cielo».

En muchas representaciones, tanto orientales como occidentales, las esferas del firmamento y del globo terráqueo van juntas. Dos gigantescos globos de 12 metros de circunferencia —un mapamundi y un globo celeste— son el plato fuerte de la exposición y ocupan todo el fórum del Centre Pompidou. Son los mapamundis más grandes jamás construidos, que Luis XIV encargó al fraile menor veneciano Vincenzo Coronelli, cosmógrafo de la Serenísima (autor, entre otras cosas, de un catálogo de la Luna que lleva el bellísimo título de Islario). Desde 1915 estos globos se guardaban desmontados en Versalles: el haberlos transportado a París, restaurado y vuelto a

montar en sus monumentales zócalos y pedestales barrocos de mármol y bronce esculpidos es un acontecimiento que basta para que esta exposición sea inolvidable. El globo celeste representa el firmamento tal como era el día del nacimiento del Rey Sol, con todas las alegorías zodiacales pintadas en tonos de azul. Pero la gran maravilla es el mapamundi en tonos castaños y ocre, historiado con figuras (por ejemplo, atrocidades de salvajes caníbales) e inscripciones con las noticias transmitidas por exploradores y misioneros que llenan los huecos allí donde la forma de los lugares es todavía incierta. Coronelli hace de California una isla y comenta: «Algunos locos dicen que California es una península...». Y en otro punto: «Dicen que aquí hay una isla, pero es falso y no la pongo». En cuanto a las fuentes del Nilo, después de indicarlas en un punto y de desplazarlas posteriormente de acuerdo con un nuevo testimonio, Coronelli termina por insertar un texto sobre las crecidas del río que concluye candorosamente con estas palabras: «Me he encontrado con un espacio vacío y lo lleno con esta inscripción».

La documentación geográfica, que sobre las nuevas exploraciones llegaba a París en aquella época, era recogida en el observatorio donde Gian Domenico Cassini mantenía al día un gran planisferio. Coronelli debe de haber tomado de allí sus informaciones que lo obligaban a corregir continuamente su trabajo; pero los progresos de la cartografía, lejos de ayudar, molestaban a este hombre que consideraba aún la geografía más a la manera fantasiosa de los antiguos compiladores que como una ciencia moderna.

Preciso es decir que sólo con el progreso de las exploraciones lo inexplorado adquiere derecho de ciudadanía en el mapa. Antes, lo que no se veía no existía. La exposición de París subraya este aspecto de un saber para el cual cada nueva adquisición inaugura la conciencia de nuevas lagunas, por ejemplo en la serie de mapas en los cuales las costas de América del Sur abordadas por Magallanes en su primer viaje se consideraban pertenecientes a la aún remota Australia. La geografía se instituye como ciencia a través de la duda y el error. (Popper debería alegrarse). La moral que se deduce de la historia de la cartografía consiste siempre en la reducción de las ambiciones humanas. Si en el mapa romano estaba implícito el orgullo de identificar la totalidad del mundo con el Imperio, vemos que Europa se achica frente al resto del mundo en el mapa de Fray Mauro (1459), uno de los primeros planisferios dibujados a partir de los relatos de Marco Polo y de la circunvalación de África, y en el cual la inversión de los puntos cardinales acentúa el trastocamiento de perspectivas.

Es como si el hecho de representar el mundo sobre una superficie limitada lo retrogradase automáticamente a microcosmos, remitiendo a la idea de un mundo más grande que lo contiene. Por eso el mapa se sitúa a menudo en el límite entre dos geografías, la de la parte y la del todo, la de la tierra y la del cielo, cielo que puede ser firmamento astrológico o reino de Dios. Una tablilla árabe hecha en Constantinopla en el Quinientos presenta una carta del mundo muy precisa, coronada por una brújula

(verdadera): un índice de plata apunta a la Meca para que el creyente, dondequiera que se encuentre, pueda orientar sus plegarias en la dirección justa.

En todos estos aspectos se observa una tendencia subjetiva siempre presente en una operación que parece basada en la objetividad más neutral, como es la cartografía. El gran centro cartográfico del Renacimiento es una ciudad en la que el tema espacial dominante es la incertidumbre y la variabilidad, dado que los límites entre la tierra y el agua cambian continuamente: Venecia, donde hay que rehacer constantemente los mapas de la Laguna. (En Venecia, Vestri dibuja en el Seiscientos una carta de las corrientes que las prospecciones vía satélite realizadas hoy, para determinar la contaminación de la Laguna, confirman punto por punto). A la primacía de los venecianos sucederá en el Seiscientos la de los holandeses, con sus dinastías de grandes cartógrafos artistas, como los Blaeu de Ámsterdam: otro lugar donde las fronteras entre tierra y agua son inciertas.

La cartografía como conocimiento de lo inexplorado avanza a la par de la cartografía como conocimiento del propio hábitat. Aquí los orígenes se remontan a la marcación de los límites en los mapas catastrales, uno de cuyos primeros ejemplos parece ser un grafiti prehistórico de Val Camónica. (Es interesante señalar que si bien los límites de la propiedad han sido escrupulosamente trazados desde la más remota antigüedad, la misma precisión en el establecimiento de las fronteras entre los Estados parece ser una preocupación reciente. Uno de los primeros tratados que fijan las fronteras de modo no aproximativo es el de Campoformio, 1797, en la época napoleónica, cuando la geografía militar y política asume una importancia sin precedentes). Entre la cartografía que mira hacia fuera y la cartografía que se concentra en el territorio familiar, hay una relación constante. En el Seiscientos la expansión de la flota francesa exigía una producción continua de madera, pero los bosques de Francia iban raleando y disminuyendo. Colbert señala entonces la necesidad de un levantamiento cartográfico exhaustivo de los bosques franceses, para tener siempre presente la cantidad de troncos de árboles disponible y planificar racionalmente el reaprovisionamiento y el transporte de madera a los astilleros. En ese momento, para sostener la expansión marítima, el conocimiento geográfico del territorio interior llega a ser en Francia la necesidad dominante.

Colbert llama entonces a Gian Domenico Cassini (1625-1712), nacido en Perinaldo, cerca de San Remo, profesor de la Universidad de Bolonia, para que dirija el Observatorio Astronómico de París. Y aquí encontramos nuevamente el vínculo entre cielo y tierra: desde el Observatorio de París una dinastía de astrónomos, los Cassini, trabajan en un minucioso mapa de Francia, cuyos problemas teóricos de triangulación y mensuración se sitúan en el centro del debate científico y que tardan más de sesenta años en completarse en todos sus detalles. El mapa de los Cassini (en escala de una «línea» por cien toesas, es decir, de 1 a 86.400) se presenta en una reproducción que invade todo un *stand* de la exposición, rebalsando de las paredes al pavimento. Cada bosque está dibujado árbol por árbol, cada iglesita tiene su

campanario, cada aldea está cuadrículada techo por techo, de modo que nos da la impresión de tener bajo los ojos todos los árboles, todos los campesinos, todos los techos del Reino de Francia. Y no se puede menos que recordar el cuento de Borges, en que el mapa del Imperio chino coincidía con la superficie del Imperio.

Del mapa de los Cassini han desaparecido las figuras humanas que Coronelli se sentía obligado a dibujar en la extensión de su mapamundi; pero estos mapas desiertos y deshabitados son justamente los que despiertan en la imaginación el deseo de vivirlos desde dentro, de achicarse hasta encontrar el propio camino en la espesura de los signos, de recorrerlos, de perderse en ellos.

La descripción de la Tierra, si por una parte remite a la descripción del cielo y del cosmos, remite por otra parte a la propia geografía interior. Entre los documentos expuestos están las fotografías de unos grafitis misteriosos que aparecían hace pocos años en los muros de la ciudad nueva de Fez, en Marruecos. Se descubrió que los trazaba un vagabundo analfabeto, campesino emigrado que no se había integrado en la vida urbana y que para orientarse debía marcar itinerarios de su propio mapa secreto, superponiéndolos a la topografía de la ciudad moderna que le era extraña y hostil.

Procedimiento opuesto y simétrico al de un sacerdote italiano de comienzos del Trescientos, Opicinus de Canistris. Mudo, el brazo derecho paralizado, semidesmemoriado, presa a menudo de visiones místicas y de la angustia del pecado, Opicinus tiene una obsesión dominante: interpretar el significado de los mapas geográficos. No hace más que dibujar el mapa del Mediterráneo, la forma de las costas a lo largo y a lo ancho, superponiéndole a veces el dibujo del mismo mapa orientado de otra manera, y en estos trazados geográficos dibuja figuras humanas y animales, personajes de su vida y alegorías teológicas, acoplamientos sexuales y apariciones angélicas, acompañándolos de un abigarrado comentario escrito sobre la historia de sus desventuras, y vaticinios del destino del mundo.

Caso extraordinario de Art Brut y de locura cartográfica, Opicinus no hace sino proyectar el propio mundo interior sobre el mapa de las tierras y los mares. Siguiendo un procedimiento inverso, la sociedad de las «Preciosas» del Seiscientos tratará de representar la psicología según la clave de los mapas geográficos: el «mapa del sentimental» ideado por Mlle. de Scudéry, donde un lago es la Indiferencia, una roca la Ambición y así sucesivamente. Esta idea topográfica y extensiva de la psicología, que indica relaciones de distancia y perspectivas entre las pasiones proyectadas sobre una extensión uniforme, cederá el lugar con Freud a una idea geológica y vertical de psicología de lo profundo, hecha de estratos superpuestos.

[1980]

## El museo de los monstruos de cera

En un escaparate, duerme una joven tendida de espaldas con un vestido blanco, fluido, bordeado de encajes, el rostro de un amarillo mortuario, los rasgos delicados; el pecho castamente cubierto se levanta y palpita con una respiración regular. Poco más lejos un cartel representa, fotografiados en colores, a dos hermanos siameses, o mejor dicho a un solo muchacho que por encima del estómago se desdobra en dos muchachos idénticos. Alrededor, una banda de tela pintada de rojo con franjas doradas y la inscripción: «Grand Musée Anatomique-Ethnologique du Dr. P. Spitzner».

Durante más de ochenta años, a partir de 1856, el museo de ceras anatómicas del doctor Spitzner fue una atracción de feria, sobre todo en las ciudades de Bélgica. Al principio se había instalado en París, en una sede estable, con todos los atributos de la institución científica (ochenta de sus piezas provenían de la célebre colección de modelos patológicos del doctor Dupuytren); diversas vicisitudes lo convirtieron en un museo vagabundo que encontró su lugar entre las barracas de feria, los tiouvivos, los *stands* de tiro, los serrallos. Esto, proclamando siempre su intención educativa y moralizante: el folleto descriptivo se abría con una especie de decálogo de propaganda para la salud, alegría primera y primer deber de los buenos ciudadanos; las visiones horripilantes que el museo presentaba (tumores, úlceras, bubones, o hígados cirróticos y estómagos fibrosos) debían inculcar en los jóvenes el terror de las enfermedades venéreas y del alcoholismo. Pero las secciones dedicadas a estas enfermedades «culpables» eran sólo una parte, aunque importante, de la exposición, que en conjunto invitaba a posar la mirada en aquello de lo cual habitualmente tendemos a apartarla: las alteraciones posibles de nuestra carne, la fisonomía escondida de nuestras vísceras, el desgarramiento que sentimos dentro de nosotros cuando asistimos a una operación quirúrgica.

A esta pedagogía del horror se unía extrañamente la documentación etnológica: una hilera de estatuas de cera que representaban a salvajes bosquimanos o australianos o indios de América, de tamaño natural, visión que en aquellos tiempos precinematográficos debía de tener mucho más efecto de lo que hoy podemos imaginar. Bien mirado, también en esta sección etnológica dominaba el motivo común a toda la exposición: la desnudez «diferente», íntima como toda desnudez,

pero a la que ponían distancia la enfermedad, la deformidad o la extrañeza de civilización o raza, con el añadido de la turbación que produce la cera cuando imita la palidez de la piel humana.

No está claro quién fue en realidad este doctor Spitzner. Se sospecha que no era médico. En las fotografías, tanto él como su mujer parecen más empresarios de feria que apóstoles de la ciencia; pero nunca se sabe. Es cierto que el sadismo, componente esencial del mundo visual que nos propone, era de signo distinto del otro, más lírico, del florentino Clemente Susini, o del napolitano Raimondo di Sangro, con más brujería, o del puramente espectacular de la inglesa de adopción Marie Tussaud. Pero estos tres nombres pertenecen todos al Setecientos, con la complejidad de actitudes intelectuales y psicológicas propias de ese siglo, mientras que la fecha de fundación del Museo Spitzner nos transporta a la plena época del positivismo, del cientificismo y la pedagogía divulgativa, fecha no menos gloriosa, sin embargo, si se piensa que es la misma de la publicación de *Les Fleurs du mal* y *Madame Bovary* y de los respectivos procesos contra lo que era entonces aborrecido o exaltado como «exploración de lo verdadero».

Con estos casos sublimes, también la no bien definible empresa del doctor Spitzner tuvo que luchar contra la hostilidad de los biempensantes, la censura de la autoridad, las protestas de los padres de familia; y las mismas batallas se repitieron en nuestro siglo cuando en los años veinte la señora Spitzner, ya viuda, volvió a poner en actividad el museo itinerante. Es un hecho que en las memorias de varios escritores y artistas belgas la primera entrada trémula en el pabellón del Museo Spitzner ocupa un lugar sugestivo: baste decir que según Paul Delvaux ésta fue la experiencia fundamental para la formación de su mundo visionario, mucho antes de descubrir a De Chirico.

Disperso durante la guerra (que destruyó en un bombardeo los cartelones exteriores en colores, elemento seguramente no desdeñable de su fascinación), encontrado en un depósito, el museo del doctor Spitzner fue reconstruido y el Centro Cultural Belga lo expone temporalmente en París en la plaza de Beaubourg. Lo primero que sorprende es comprobar cuán teñida del color de la época resulta la fiel imitación de la naturaleza, aunque sea intemporal. Es la concepción misma de estos modelos lo que es decimonónico, una visión que une simultáneamente la distancia, la celebración de lo «verdadero» y la condena.

En la reconstrucción del ambiente se ha tratado de conservar la atmósfera entre científica y turbia, a un tiempo de laboratorio de hospital, de morgue y barraca de luna-park que debía de tener entonces, inclusive la penumbra en la que resaltan las desnudeces cadavéricas y la apagada musiquilla de banda pueblerina. Falta sólo la voz de los charlatanes de feria y de los cicerones que —según la crónica— describían la «Venus anatómica» desmontable en cuarenta partes, pasando de la fragancia seductora de la epidermis a la oscura maraña de los vasos sanguíneos y los ganglios, al ovillo de los nervios, a la blancura del esqueleto.

No sólo se exponen modelos de cera, sino también elementos naturales, como por ejemplo una piel humana completa, enteramente curtida, de un hombre de unos treinta y cinco años (pieza única, advierte el catálogo, como no hay igual en ningún museo del mundo); esta alfombra humana, chata como una flor aplastada entre las páginas de un libro, me pareció en medio de todo aquello la imagen más fraternal y tranquilizadora. Debo admitir que nunca he sentido atracción por las vísceras (así como nunca he sentido una fuerte tendencia a explorar la interioridad psicológica); de ahí tal vez mi preferencia por este hombre todo extensión, desplegado en su entera superficie, con exclusión de todo espesor y de cualquier intención secreta. En una palabra, más allá de las observaciones de ambiente, la exposición del Doctor Spitzner no puede encontrar en mí un buen cronista: mi mirada tendía instintivamente a escapar de cualquier imagen en la cual lo de adentro se explayara hacia afuera. En el pabellón de las enfermedades venéreas, sobre todo, preferí no detenerme, confortado por la noticia consoladora de que los progresos terapéuticos han hecho desaparecer hoy algunos aspectos clínicos en él representados (es lo que dice el catálogo, que destaca el interés histórico de la exposición inclusive para el médico especialista, ya que ciertas lesiones sifilíticas «han abandonado a estas horas el escenario de la patología»).

Prefiero recogerme inclinado sobre la campana de vidrio que encierra una reproducción de la cabeza guillotina del anarquista Caserio, modelada en cera inmediatamente después de que el original cayese en el cesto (1894), con el tajo del cuello fresco como el de una res, la expresión fija para siempre en los ojos desorbitados y en blanco, en las narices dilatadas, en las mandíbulas apretadas: un resultado que no difiere de una instantánea tomada con *flash*, pero aquí la objetivación es absoluta y sin residuos. El ejemplo de fantasía sádico-surrealista más increíble se encuentra entre las representaciones de las fases del parto y de las operaciones ginecológicas. Un maniquí completo de paciente de cesárea se presenta con los ojos abiertos, el rostro contraído de dolor, el peinado impecable, los tobillos atados, con un camisón guarnecido de encaje que se abre solamente para mostrar la parte cortada por el bisturí y el feto que se asoma. Cuatro manos de hombre se posan en el cuerpo (dos que operan y dos que la sujetan por la cintura): manos finas y céreas de uñas bien cuidadas, manos fantasmales no sostenidas por brazos, sino rodeadas únicamente por blancos puños y bordes de mangas negras, como si toda la ceremonia ocurriera entre personas vestidas con ropas de fiesta.

Entre las atracciones que hacían (y hacen) acudir al público, está sin duda la que figura en el catálogo como «colección de monstruos». Se ve el facsímil en cera del pubis de un tal John Chiffort, «nacido en el condado del Lancashire, reproducido del natural a los veinte años de edad; tiene tres piernas y dos penes, ambos aptos para la procreación». Si no fuera por la pierna central, atrofiada y francamente desagradable de ver, los dos penes simétricos y paralelos tienen una naturalidad y una urbanidad tales que bien podría ser ésa la dotación normal de cualquier hombre.

El caso opuesto es el de los hermanos Tocci, nacidos en Cerdeña en 1877, cada uno con su cabeza y su par de brazos y hombros perfectamente normales, pero que del estómago para abajo eran una única persona, con un solo vientre y un solo par de piernas. El maniquí de cera (reproducido también en los carteles de la exposición) los representa a la edad aparente de nueve o diez años, y la emoción que provocan es acentuada por el hecho de que sus caras son las de dos bellísimos niños de aire avisado. «Gozan actualmente de excelente salud y han hecho una gira por las principales capitales de Europa. Son indiscutiblemente el fenómeno más curioso que jamás se haya visto». A este texto tomado del viejo catálogo sigue una nota actualizándolo que dice: «En 1897 los hermanos Tocci, después de haber hecho fortuna, se casaron con dos hermanas y se retiraron a una propiedad en los alrededores de Venecia, donde habrían muerto en 1940, a los sesenta y tres años de edad».

Lo malo es que estas noticias tomadas del catálogo son en gran parte falsas. Puedo afirmarlo porque justamente en estos días cayó en mis manos el reciente volumen de Leslie Fiedler, *Freaks*, que además de los capítulos sobre enanos, gigantes, mujeres barbudas, hermafroditas, contiene unas treinta páginas sobre los hermanos siameses ricos en informaciones esenciales. De ellas resulta que Giovanni Battista y Giacomo Tocci, bautizados como dos personas distintas aunque de la séptima costilla para abajo fueran una sola persona, tuvieron que soportar otro grave hándicap: el único par de piernas que poseían no bastaba para sostenerlos ni para caminar. (En realidad en el maniquí del doctor Spitzner los vemos apoyados en una balaustrada). Esa inmovilidad limitaba mucho sus posibilidades en las exhibiciones de «fenómenos vivientes», por lo cual, después de una gira internacional más bien breve pero agotadora, tuvieron que renunciar a la carrera circense y se retiraron a Italia donde se extinguieron tristemente (no encuentro la fecha, pero presumiblemente a edad temprana).

La noticia del casamiento con las dos hermanas deriva probablemente de la contaminación con otra historia verdadera (la única de ese tipo de la que se pueda decir, en cierto modo, que «terminó bien»): la de los dos hermanos siameses epónimos (es decir, aquellos cuya fama dio origen a la costumbre de llamar «siameses» a todos los gemelos pegados por una parte del cuerpo), nacidos en Siam de una pobre familia china y muertos en los Estados Unidos en 1874. Chang y Eng cayeron enseguida en manos de empresarios sin escrúpulos que los llevaron a América creyendo que dispondrían de ellos como de un objeto, pero fueron capaces de independizarse y de administrar la propia fortuna sin dejarse explotar ni siquiera por el odioso Barnum en cuyo circo se exhibieron hasta 1839.

La historia de Chang y Eng es la del triunfo de la astucia china y al mismo tiempo de la fe americana en la posibilidad de superar las adversidades y los prejuicios: en realidad consiguieron retirarse al campo en North Carolina y ganarse el respeto del mundo cerrado de los agricultores blancos, al punto de casarse con dos hermanas,

hijas de un próspero propietario, además de pastor de la Iglesia Bautista. Tuvieron con sus esposas doce y diez hijos respectivamente, todos normales, con lo cual su descendencia llega hoy a un millar de ciudadanos norteamericanos. La imagen de los hermanos Tocci en los carteles murales despertó la imaginación de Mark Twain que esbozó un cuento inspirado en este caso, así como el de Chang y Eng le había dado materia para otro relato. (El tema del doble es recurrente en su obra). El libro de Fiedler, que lleva como subtítulo *Myths and Images of the Secret Self*, registra y mezcla noticias históricas con invenciones literarias y cinematográficas y con la evocación de arquetipos míticos. Las páginas más interesantes del libro siguen siendo las historias verdaderas: la vida de los «fenómenos vivientes» en el mundo del circo, casi todas historias muy tristes.

Pero el punto de partida de este volumen de Fiedler es una reflexión sobre otras fortunas culturales del término *freaks* que alguna vez tuvo su connotación de fascinado horror y que ha llegado a ser hoy algo «como un título honorífico y aplicable a jóvenes fisiológicamente normales pero disidentes, conocidos también con el nombre de *hippies* o *beatniks*». De ahí Fiedler parte en busca del valor que las formas de «diferencia» física han cobrado en las diversas culturas, como interrogación sobre los límites y los papeles que definen la existencia humana. En este marco, el museo de cera del doctor Spitzner puede dar pie a algunas reflexiones complementarias.

[1980]

# El patrimonio de los dragones

Como tantas otras cosas, en Francia el estudio de los dialectos empieza con la época napoleónica. En 1807 la Dirección de Estadísticas del Ministerio del Interior emprende una encuesta en todas las prefecturas: se trata de reunir una colección de versiones de la parábola del hijo pródigo en los diversos *patois* e idiomas hablados en Francia. A la elección de ese texto de base se llega después de otras tentativas (por ejemplo, una colección de sermones dominicales) y al fin se opta por el mencionado episodio que, tal como se relata en los versículos de San Lucas, cumple con los requisitos de la simplicidad y la universalidad y de un léxico cotidiano representativo. Con la restauración se suprime la oficina de estadística, pero la «Société Royale des Antiquaires» prosigue la investigación hasta juntar trescientas versiones. Estos datos bastan para dar una idea de que en Francia el estudio de la cultura popular se enfoca de un modo distinto del nuestro. En Francia la multiplicidad de las culturas locales permanece como escondida tras la maciza hegemonía de la unidad lingüística y cultural de la nación (mientras que en Italia las proporciones son inversas) y la inclinación a conocer ese mundo oculto nace con la conciencia de que está en vías de desaparición. (En Francia y en Italia los tiempos de supervivencia histórica son diferentes: entre nosotros parecía hasta ayer que los usos y la mentalidad tradicionales eran inextirpables, pero de pronto desaparecen; en Francia se vuelven enseguida marginales, pero como tales tienen una supervivencia prolongadísima).

La exposición organizada en el Gran Palais, titulada «Hier pour demain: Arts, Traditions et Patrimoine», traza los orígenes del descubrimiento «etnográfico» de Francia en la época de las Luces, cuando la *Encyclopédie* valora y cataloga los instrumentos y las operaciones de las «artes mecánicas». Junto a las planchas dedicadas a los oficios artesanales, se expone un verdadero telar de medias de la época, con las bellísimas medias de seda bordada producidas en el Setecientos. «El telar de medias es una de las máquinas más complicadas y más coherentes que poseemos»; tal es el comentario filosófico de Diderot. «Se la puede considerar como un solo razonamiento cuya conclusión es la fabricación del producto».

Contemporáneamente la «Société Royale d'Agriculture» da un paso decisivo cuando el pastor, figura edulcorada de la convención bucólica en las artes y en las letras, se convierte en un tema de conocimiento técnico con manuales como el

*Tratado de los animales laníferos o método de cría y gestión de los ovinos* (1770) o las *Instrucciones para los pastores y propietarios de ganado mayor* (1782). También aquí la exposición del Gran Palais muestra, junto con documentos escritos y artísticos, objetos e instrumentos de la vida práctica: en este caso collares de perro con púas de hierro o bastones con la punta en forma de cuchara para lanzar terrones contra los carneros desobedientes.

Etnógrafos sin saberlo fueron los médicos de la «Société Royale de Médecine» que exploraron la campaña para rastrear el origen y la difusión de las enfermedades epidémicas y profesionales. Sus «topografías médicas» contienen descripciones del medio cotidiano de las familias campesinas y oficios como el de encajera o soplador de vidrio.

La Revolución francesa, si bien impulsa al pueblo a trastocar la historia, no hace mucho por conocerlo concretamente, a pesar de los esfuerzos de un curioso tipo de estudioso, el Abbé Grégoire, que quiso utilizar la red de las «sociedades patrióticas» locales para distribuir un cuestionario sobre los dialectos y usanzas de los campesinos. En realidad la Revolución está obligada a reconocer la diferencia cultural que separa a la plebe ciudadana (los *sans culotte* armados de picas) de la campesina (los *chuanes* armados de hoces), y relega a la «Francia salvaje» entre los vestigios del pasado que hay que destruir sin apelación. En una palabra, de los dos aspectos de la cultura de las Luces —el de un progreso monolineal y unificador, y el del conocimiento detallado de las diferencias y sus razones—, la Revolución sólo se apropia del primero, dentro de la lógica de la centralización jacobina. La reanudación se operará luego en el clima de la reacción romántica a las Luces, cuando la «Academia Celta» se propone reconstruir la imagen de una civilización autóctona de la Galia druídica, contrapuesta a la grecorromana cara a los revolucionarios. Pero estos contrastes ideológicos están más en nuestra óptica esquemática que en los hechos, porque los estudiosos de la Academia Celta eran siempre personas formadas en la cultura de las Luces y sus investigaciones y métodos de estudio eran modelos de modernidad científica. Una de las primeras iniciativas de la Academia Celta fue un censo de dragones: hay unas veinte ciudades francesas en las que una vez por año se llevaba (o se lleva) en procesión un dragón de papel maché. La leyenda a la cual se refiere la fiesta es más o menos la misma en todas partes: la ofrenda de las doncellas al monstruo, la liberación por obra de un santo o una santa. El dragón presenta dos aspectos: enemigo aterrador en la leyenda, en la procesión se convierte en una presencia carnavalesca y bonachona, con la cual la ciudad se identifica y en la que busca protección. Los lectores de *Tartarín*, que recuerdan cómo la ciudad de Tarascón estaba orgullosa de su «Tarasca», encontrarán en esta exposición un gran cuadro *naïf* que representa a los tarasconeses llevando a la «Tarasca» por las calles.

Reproducido en los carteles, este cuadro promete al visitante una exposición más vivaz y divertida de lo que en realidad es. Como podemos imaginar fácilmente, no

hay nada más aburrido que paredes llenas de ilustraciones sobre la vida del campesino en el siglo XIX. Y las fotografías de lavanderas con traje bretón no son mayormente excitantes. La cierto es que en la literatura y en el arte decimonónicos, la imagen de la vida rural se sustentaba en una ideología tranquilizadora: el campo era el mundo sano y de las virtudes perdidas, en contraposición con la ciudad. De una idea tan falsa y tediosa no podían salir sino representaciones falsas y tediosas, como lo demuestra abundantemente la exposición.

Nos interesan en cambio las excepciones a este cuadro. Por ejemplo, Maurice Sand, hijo de George Sand (que vuelve hoy a ser reeditada y leída, ya sea en clave feminista, ya sea en clave justamente «etnográfica»), ilustró las «leyendas rústicas» de la madre con dibujos románticos a la manera de Doré, visionarios y alucinados, que resultan bastante inquietantes. Y hay sobre todo un dibujante etnógrafo, Gaston Vuillier (1845-1915), atraído por las prácticas de brujería y de ocultismo campesino, que tenía al mismo tiempo un prurito de fidelidad documental y un sentido del efecto insólito. (Resulta que visitó también Sicilia y Cerdeña donde hizo dibujos sobre prácticas mágicas; valdría la pena rastrearlos).

Desde luego, más que los cuadros y fotografías y que los habituales y previsibles trajes regionales, hablan los objetos. Gran parte de estos materiales procede del Museo de Artes y Tradiciones Populares que de doce años a esta parte tiene en el Bois de Boulogne una sede que es un modelo de presentación museográfica. Mientras en el museo el material es presentado según una clasificación sistemática, aquí en la exposición (dirigida por el mismo conservador del museo, Jean Cuisenier) el ordenamiento es histórico: es la historia del interés «etnográfico» de Francia por sí misma. Por eso recorrer la muestra es un poco como hojear la *Storia del folklore in Europa*, de Giuseppe Cocchiara, libro de hace unos treinta años que sigue siendo la síntesis más útil para encuadrar históricamente los diversos tipos de enfoque que aplica la cultura docta a la cultura de los territorios más alejados de ella.

En los últimos tiempos la investigación histórica trata de extender esta red de relaciones hacia atrás, es decir, de definir oposiciones e interacciones entre cultura docta y cultura popular desde el Renacimiento si no desde el medioevo; en esta dirección se orienta el libro más reciente aparecido sobre el tema en Italia, obra de un historiador inglés, Peter Burke: *Cultura popular en la Europa moderna*. Naturalmente, también en esta óptica la articulación del Setecientos y el Ochocientos sigue siendo decisiva. «El descubrimiento de la cultura popular», dice Peter Burke, «tuvo lugar las más de las veces en lo que podría llamarse la periferia cultural de Europa, y por otro lado, en la periferia de cada una de las naciones. Italia, Francia e Inglaterra tenían desde hacía tiempo literaturas nacionales y una lengua literaria; los intelectuales de esos países estaban cada vez más lejos de los cantos y cuentos populares, a diferencia de los rusos, por ejemplo, o de los suecos. No es de sorprender que en Gran Bretaña fueran los escoceses y no los ingleses quienes redescubrieran la cultura popular y que en Francia la boga del canto popular llegase tarde y fuese

dirigida por un bretón, Villemarqué, cuya recopilación, *Bazzaz Braiz*, se publicó en 1839. Su equivalente italiano, Tommaseo, era originario de Dalmacia; después las contribuciones más importantes vinieron de Sicilia. También en Alemania la iniciativa salió de la periferia; Herder y Von Arnim habían nacido al este del Elba».

La tesis del historiador inglés queda confirmada por las fechas de la muestra de París: se diría que Francia fue la última nación europea que se puso a estudiar las propias tradiciones populares y rurales, tanto que el monumento de estos estudios, el *Manual del folklore francés*, de Arnol Van Gennep, aparece (en nueve volúmenes, incompleto) entre 1937 y 1958. Pero el punto más importante para mí es otro: la conciencia de algo que está por perderse es siempre lo que mueve a la veneración por estos humildes vestigios. El «centro» llega más tarde a esta conciencia, cuando ya su obra de homogeneización cultural se puede considerar terminada y poco queda por salvar; las «periferias» lo advierten primero, como amenaza que viene de la presión centralizadora. Éste es el «año del patrimonio», y la exposición se ha organizado en ese marco, atendiendo en especial al papel que han desempeñado primero las colecciones privadas y el mercado de antigüedades en la valoración de cerámicas rústicas y tallas de madera; después los museos regionales, y ahora los «parques regionales» que se proponen un programa de salvaguardia ambiental más vasto. La palabra «patrimonio», cara al viejo corazón de la Francia balzaciana y ahorrativa, crea la impresión de algo insólito, sustancioso, capitalizable (mientras que los italianos decimos «bienes culturales», expresión carente de cualquier connotación de posesión y concretez); tal vez sólo el reflejo del interés material puede contrabalancear la tendencia a cumplir el gesto instintivo del hombre contemporáneo: el gesto de arrojar a la basura.

[1980]

## Antes del alfabeto

La escritura nace en la Baja Mesopotamia, en el país de los sumerios, capital Uruk, alrededor del 3300 a. C. Estamos en el país de la arcilla; documentos administrativos, contratos de venta, textos religiosos o de glorificación del rey se graban con la punta triangular de una caña o un cálamo sobre tablillas cocidas o secadas al sol. El soporte y el instrumento hacen que la pictografía primitiva sufra en poco tiempo una simplificación y estilización extremas de los signos pictográficos (un pez, un pájaro, una cabeza de caballo); desaparecen las curvas que no se daban bien en la arcilla; la semejanza entre signo y cosa representada tiende a desaparecer; se imponen los signos que pueden trazarse con una serie de golpes instantáneos de cálamo. En general estos signos presentan un ápice triangular que se prolonga en una línea formando una especie de clavo, o bien se separa en dos líneas como una cuña: es la escritura cuneiforme, que transmite una impresión de rapidez y movimiento, de elegancia y regularidad compositiva. Mientras en las inscripciones esculpidas en piedra los signos se sucedían preferentemente en sentido vertical, la escritura sobre arcilla tiende, naturalmente, a extenderse en filas horizontales paralelas. El gesto gráfico lineal, nervioso, agudo, que reconocemos en los documentos cuneiformes seguirá siendo el que aún en nuestros días hace cualquiera que empuñe una estilográfica o un bolígrafo.

Desde ese momento, escribir querrá decir escribir rápidamente. La verdadera historia de la escritura es la de la cursiva, o por lo menos a esta utilización de la cursiva debe la escritura cuneiforme su precoz fortuna. Economía de tiempo, pero también economía de espacio: hacer caber toda la escritura que se pueda en una superficie dada es un *tour de force* que se asume enseguida. Se ha conservado un fragmento de tablilla de dos centímetros por dos con treinta líneas de lamentaciones litúrgicas en caracteres cuneiformes microscópicos.

Los sumerios tenían una lengua aglutinante: monosílabos acompañados de prefijos y sufijos; los signos se separaron de la pictografía y de la ideografía de origen para identificarse con sonidos silábicos. Pero la escritura cuneiforme siguió conservando vestigios de las diversas fases de la evolución. En un mismo texto, en la misma línea, se suceden signos ideogramáticos (el rey, el dios, adjetivos como «esplendente», «poderoso»), signos silábico-fonéticos (sobre todo para los nombres

propios: el sacerdote Dudu se escribe con el dibujito de dos pies, porque Du quiere decir «pie»), signos determinativos gramaticales (para el femenino hay un signo triangular que en su origen era un pubis de mujer). Documentos como éstos — tablillas de arcilla, piedra grabada o placas de metal, estelas esculpidas— los tiene el Louvre en cantidad, pero hacerlos hablar era privilegio de los especialistas. Ahora la exposición que se ha abierto en el Grand Palais, dedicada al «Nacimiento de la escritura» (cuneiforme y jeroglífica) presenta más de trescientas piezas (casi todas del Louvre, pero también alguna del British), poniéndonos en condiciones de apreciarlas con un extenso e inteligente aparato crítico. Una exposición para leer: los paneles explicativos, indispensables dentro de la escasa medida de lo posible, la escritura de los documentos originales sobre piedra, arcilla o papiro. Tal vez haya demasiado material, trátase de referencias o de informaciones; pero el visitante con una vista bastante resistente que supere el temor de confundirse las ideas (fase inevitable en un primer momento) puede al final decir que ha entendido cómo se llegó a la escritura alfabética. La historia de la linealidad de la escritura es todo menos lineal, pero se despliega entera en una zona geográfica bien delimitada, en el curso de dos milenios y medio: todo sucede entre el Golfo Pérsico, la costa mediterránea oriental y el Nilo (Egipto constituye por sí solo un largo capítulo de esta historia). Si es cierto que también la escritura india y probablemente inclusive la china derivan del mismo tronco, es lícito concluir que en el caso de la escritura (a diferencia del lenguaje) se puede hablar de una monogénesis. (¿Y América precolombina? La exposición no aborda el problema).

Lo cierto es que la escritura es un hecho cultural y no natural (como se puede sostener del lenguaje) y que en su origen concierne a un número limitado de civilizaciones. Lo recuerda en el catálogo de la exposición Jean Bottern (de quien conocemos el brillante ensayo sobre las técnicas adivinatorias de la Mesopotamia incluido en el volumen dirigido por Vernant, *Adivinación y racionalidad*), quien observa que la enorme mayoría de las lenguas habladas nunca han sido escritas, aunque en nuestros días muchas de ellas han terminado por sufrir una alfabetización «alógena».

¿Por qué precisamente la Baja Mesopotamia? Cinco mil años atrás, se forma en aquellas áridas tierras un nuevo sistema político-económico que tiene por centro la ciudad y la monarquía sacerdotal; los trabajos de riego permiten un gran desarrollo agrícola y se asiste a una explosión demográfica: nace la necesidad de una contabilidad complicada para controlar las exacciones, los intercambios, los catastros entre un gran número de personas en vastos territorios. La arcilla, soporte esencial para la memoria, servía ya antes de la escritura para fijar mensajes exclusivamente numéricos; y entonces, junto a las muescas que corresponden a cifras, se empiezan a grabar figuras que representan mercancías (animales, vegetales, objetos) o nombres de personas.

¿Habría sido entonces una necesidad práctica, mercantil o directamente fiscal, lo

que abrió los ilimitados reinos espirituales de la cultura escrita? Las cosas son más complejas. Las formas primordiales de simbolismo gráfico son adoptadas en los recordatorios del dar y del tener porque ya habían sido elaboradas en soporte artístico, sobre todo en los vasos de cerámica pintada. Desde hacía tiempo, tanto en objetos funerarios y de culto como en objetos de uso, se representaba el «nombre» de los individuos y de los dioses en figuras que eran a un tiempo expresión de admiración, miedo, amor, dominio: estados de ánimo, actitudes hacia el mundo. La expresión que ya podemos definir como poética y el registro económico son, pues, las dos necesidades que presiden el nacimiento de la escritura; no podemos trazar su historia sin tener en cuenta ambos elementos.

De los sumerios la escritura cuneiforme pasa, hacia mediados del tercer milenio a. C., a los acadios (capital: Agade o Akkadú) que la difunden en su imperio hasta la Mesopotamia del Norte. Los acadios tienen una lengua semítica (de raíz triconsonántica) completamente diferente de la sumeria. Los mismos signos se usan para designar la misma cosa, aunque correspondan a sucesiones de sonidos diferentes (es decir, de fonéticos se convierten en ideográficos) o bien se identifican con el nuevo sonido perdiendo la memoria del viejo significado (es decir, de ideográficos se convierten en fonéticos).

Todo se complica además al multiplicarse los signos (unos centenares), y sin embargo, a través de los acadios la escritura cuneiforme se difunde por todo el Oriente Medio (la encontramos en la biblioteca de Ebla recientemente descubierta), pasando a los asirios —babilonios— y a los sirios, a los elamitas de Persia del Sur, a los cananeos de Palestina, a los arameos cuya lengua se extendió de la India a Egipto en el primer milenio a. C.

Si los documentos antiguos nos dan palabras aisladas, sobre todo nombres, que no se encadenan en frases —como si los hombres hubieran aprendido a escribir antes de saber qué escribir—, en los tiempos de Nínive y Babilonia estas improntas muy apretadas de pata de gallina nos cuentan la epopeya de Ghilgamesh o nos proporcionan un vocabulario, un catálogo de biblioteca, un tratado sobre las dimensiones de la torre de Babel (que habría sido un zigurat de siete pisos y 90 metros de alto).

Mientras en Mesopotamia se puede seguir la evolución de una preescritura (o prenumeración) de grafía cuneiforme, en Egipto los jeroglíficos se presentan de pronto, es cierto que un poco balbucientes y desordenados al principio, pero sin antecedentes conocidos. ¿Querrá esto decir que la escritura fue importada a Egipto desde Mesopotamia? La cronología (un par de siglos de diferencia entre las primeras pictografías de Uruk y los primeros jeroglíficos) daría la razón a esta tesis; pero el sistema egipcio es muy distinto. ¿Se trata entonces de una invención independiente? Tal vez la verdad esté en el medio: los egipcios tienen con la Mesopotamia estrechas relaciones comerciales y no tardan en enterarse de que los sumerios «escriben»; esta noticia abre nuevos horizontes a su inventiva y no tardan en elaborar un método de

escritura original que será de ellos exclusivamente. Hacia el 3080 a. C. unas setenta estelas funerarias nos prueban que los jeroglíficos egipcios comprendían veintiún signos alfabéticos (nuestras consonantes ya existían todas), más otros que designaban grupos de letras, palabras-charadas y signos que servían para determinar el sentido en que se entendían otros signos.

La vacilación entre figuración y escritura acompaña la actividad gráfica durante dos milenios por lo menos, y esta ambigüedad es lo que hace que la exposición del Grand Palais sea bella de ver además de provechosa de «leer» y estudiar. Una estela egipcia de piedra de gran belleza representa en bajorrelieve un halcón, una serpiente, las murallas de la ciudad; de esta armónica composición figurativa se podría decir todo menos que haga pensar en algo escrito; sin embargo, la cintura de murallas es el signo que designa a un rey; el pájaro pensativo es el dios Horus cuya forma terrestre es el rey, y el ágil reptil es el nombre del rey. En cambio hay otros bajorrelieves de pájaros que sólo son modelos gráficos de la U y la A de un refinadísimo *designer* de la época tolemaica.

Aun cuando los jeroglíficos llegan a ser un sistema de escritura bien codificado, el escriba egipcio, en lugar de seguir una disposición lineal, prefiere componer grupos que atienden a la belleza del conjunto, aunque contradiga el orden lógico y las proporciones entre los tamaños de los signos. La disposición en columnas verticales, dominante antes de que se imponga (durante el Medio Imperio) el orden horizontal (de derecha a izquierda), deja en libertad de leer los jeroglíficos en sentido vertical u horizontal, desde la derecha o desde la izquierda; comienzan entonces los doctos juegos de los escribas que combinan una dirección de lectura con otra; ¡e inventan las palabras cruzadas!

Al mismo tiempo, hay estatuas-jeroglífico, o charadas tridimensionales: una compacta escultura de la XVIII dinastía condensa en un bloque único una serpiente, dos brazos levantados, una cesta, una mujer arrodillada: ¿qué querrá decir? La explicación criptográfica (que no intento resumir) alcanza un significado no a través de una lógica de imágenes, sino en una sucesión de sonidos.

En los bajorrelieves y en las pinturas tumbales del antiguo Egipto, junto a los personajes representados hay columnas de escritura que son sus palabras, como en las historietas de hoy. Pero lo bueno es que las figuras humanas, estilizadas y de perfil, parecen participar de la misma naturaleza de los signos gráficos, de los cuales sólo se diferencian por las dimensiones, mientras que las palabras jeroglíficas pertenecen siempre al mundo de las figuras. La analogía entre las historietas y estos procedimientos egipcios está subrayada en la exposición del Grand Palais, que ha encargado a dibujantes de historietas unos equivalentes modernos de estas escenas, en las cuales faraones y sacerdotes intercambian frases hieráticas, los guerreros profieren amenazas e improperios, marineros y pescadores cruzan réplicas burlonas.

El universo de las imágenes es infinito: así a la galaxia de los jeroglíficos siempre se podían añadir nuevos signos; la «escritura tolemaica» llegó a tener más de 5000.

La elasticidad es el inconveniente práctico de la escritura jeroglífica, pero es también su riqueza poética: en un papiro funerario el nombre del dios Amón aparece escrito de cinco modos diferentes, a cada uno de los cuales corresponde un contenido filosófico y religioso distinto. Pero esta imposibilidad de constituir un sistema cerrado es lo que impidió que la escritura jeroglífica se expandiera fuera de Egipto, mientras que la cuneiforme conquistaba todo el Oriente Medio.

Pero en el primer milenio a. C. los escribas egipcios elaboraron una cursiva propia, todavía más rápida y gestual que la escritura cuneiforme, y que durará hasta los primeros siglos de nuestra era. La lechuza, o sea la letra M, se convierte primero en un escarabajo, después en una especie de zeta, después en una especie de 3, pero siempre conservando algo del jeroglífico inicial. También aquí (como para los caracteres cuneiformes) son decisivos el medio y el soporte de la escritura, en este caso la tinta y el papiro. La suerte está echada: al arte de escribir no hay más que agregar. Salvo una cosa esencial: el alfabeto. El alfabeto, o sea la serie de signos que corresponden cada uno a un sonido y que reagrupados de diversas maneras pueden representar todos los fonemas de una lengua, nace con 22 signos en la costa de Fenicia (el Líbano actual) hacia el 1100 a. C. Del «consonántico lineal fenicio» derivan directamente el moabíta, el arameo, el hebreo y más tarde el griego. Una historia propia —pero siempre relacionada con ésta— tienen el copto, que deriva de la escritura cursiva egipcia, y los alfabetos árabes.

Atención: veo que ahora los especialistas escriben «fenicios» entre comillas, o dicen «los pueblos que con el nombre de fenicios»... No sé qué hay detrás, y diré que no estoy ansioso por saberlo. Una de las pocas certezas que me quedaban eran los fenicios. Ahora que parece confirmarse que han inventado el alfabeto, se insinúa la sospecha de que nunca han existido. Vivimos en una época en la que no se salva nada ni nadie.

[1982]

## Las maravillas de la crónica negra

En los carteles de una exposición dedicada a la crónica policial («Le fait divers», París, Museo de Arte y Tradiciones Populares), un oso blanco despedaza a una muchacha. Los casos excepcionales que suscitan la emoción de las multitudes son presentados, no desde el punto de vista de la historia del periodismo, sino como forma moderna del folklore.

El oso blanco proviene de una ilustración del *Petit Journal* de 1893 que representa el «Suicidio de Fráncfort», suicidio fuera de lo común, descrito concisamente por la crónica pero con detalles sádicos de seguro efecto: una joven criada desesperada de amor, va al zoológico, se desviste, entra cantando en la fosa de la fiera que se abalanza sobre ella.

Una parte considerable del material expuesto procede del suplemento ilustrado del *Petit Journal* que con sus planchas en colores será el modelo de la *Domenica del Corriere* (unos treinta años antes: el *Petit Journal* empieza en 1863, la *Domenica* en 1899). Vemos tigres y elefantes que se escapan de los circos, tragedias dantescas en las alcantarillas de París, un crimen pasional en una carnicería, un suicidio en el interior de una tumba, otro suicidio mediante una guillotina de fabricación casera, un hombre desnudo con sombrero de copa y patillas que entra en un local elegante mientras las señoras se cubren los ojos. Primacía de la visualización (aunque la noticia sea reconstruida por la imaginación de un ilustrador) que anticipa el film de actualidades y la televisión, pero también primacía lingüística y sobre todo conceptual, si es cierto que la expresión *fait divers* aparece por primera vez en el *Petit Journal*.

Pero el periodo que abarca la exposición se remonta mucho más atrás, a partir de los pliegos impresos con grabados torpes y textos rudimentarios que se vendían en las ferias en el siglo XVIII, con historias e imágenes de bandidos y de delitos y que perduran durante gran parte del XIX, con el nombre de *canard*. El término *canard*, esto es, «pato», para designar una «historia inverosímil y probablemente falsa», está presente desde hace siglos en el francés popular y su origen no se conoce; se dice que en las ferias los vendedores de *canards* se anunciaban con una corneta de sonido semejante al grito del pato, pero la etimología no está probada. Los pliegos como los

canards del Setecientos y Ochocientos continúan hasta nuestro siglo, con medios gráficos no mucho más evolucionados, y difunden estrofas de canciones sobre hechos de actualidad. Por ejemplo, en 1909 el terremoto de Mesina, en que la población muere aplastada por las ruinas de los templos romanos.

El personaje que domina esta documentación es naturalmente el transgresor de la ley: bandidos de la campaña y, a partir del siglo XIX, los bajos fondos de la metrópoli, pero también los asesinos individuales, por dinero, por pasión o por locura. Nos enteramos de que la palabra *chauffeur*, que para nosotros evoca las imágenes dinámicas y elegantes del automovilismo de comienzos de siglo, ha tenido entre el Setecientos y el Ochocientos un significado aterrador: se llamaban *chauffeurs* los bandidos que asaltaban las casas rurales y quemaban los pies de las víctimas para obligarles a revelar dónde habían escondido el dinero.

La fascinación que el hombre al margen de la ley y el criminal ejercían sobre la imaginación (en una época en que el crimen no había llegado a ser todavía una industria como cualquier otra) se ve inclusive en las tarjetas postales que representan bandidos y asesinos famosos: el célebre crimen entre «apaches» por los bellos ojos de la rubia *Casque d'Or* (que inspirará un excelente film después de la segunda guerra) es representado como una fotonovela en una serie de tarjetas postales de 1907. Así, en 1913 las efigies de la *Bande à Bonnot* pasan también a las tarjetas postales.

No sólo la crueldad del delito excita la curiosidad, sino también, desde siempre, su contraparte: la crueldad del castigo. La guillotina es un gran tema de la iconografía popular (y de las canciones); una serie de tarjetas postales con la objetividad de tristes fotografías en blanco y negro nos da una visión panorámica de la cárcel, una vista de conjunto del instrumento, detalles de la luneta y del cesto, e inclusive un encuadre del galpón donde se guardaba el aparato en los periodos de descanso: el espíritu burocrático-tecnológico de principios de este siglo aparece aquí documentado en su aspecto más deprimente.

La costumbre de los antiguos verdugos de vender la cuerda de los ahorcados como amuleto se continúa en un macabro culto de las reliquias de los guillotnamientos. Se expone aquí, enmarcado y bajo vidrio, un *assemblage* que contiene el cuello de la camiseta y el de la camisa cortados para la *toilette* previa a la ejecución de Caserio, el anarquista autor del atentado mortal contra el presidente Carnot (1899). (En los detalles de esta *toilette* durante la Revolución francesa, se detiene el film de Wajda, *Danton*, que se proyecta en estos días en París).

El asesinato, como la santidad, produce reliquias: los muebles de la casa de Landrú se subastaron en 1923 y naturalmente el precio más alto lo alcanzó la famosa cocina de leña en que Landrú se desembarazaba de sus «novias». Nos enteramos de que pagó «40.000 liras un italiano». (¿Estará en Italia? ¿Debemos considerarla un Bien Cultural digno de ser protegido?).

El proceso es el momento en que la evocación del crimen y la del castigo están simultáneamente presentes, y justamente a partir del proceso es cuando la crónica

suscita las emociones populares. No es un azar que mucha de esta documentación gire en torno a los «procesos célebres», que ya desde 1825, con el inicio de la *Gazette des Tribunaux*, cuentan con un periodismo especializado que inspirará a su vez tanto a los grandes escritores, de Stendhal a Balzac y a Sue, como a los autores de novelas por entregas.

El *Humour noir* en torno a los delitos y ejecuciones circula no sólo entre los espíritus *clases*, sino también en la prensa popular: en 1884 aparece un *Diario de los Asesinos*, órgano oficial de los «Acuchilladores Reunidos» («Suscripciones: a medianoche, en las esquinas»), que no sé si pasó del primer número. Las «posadas sangrientas», donde los posaderos asesinan a sus clientes mientras duermen y los queman en la chimenea, son otro tema de la crónica criminal en la provincia francesa durante el siglo pasado que pasa a la literatura y al teatro (última versión, *Le Malentendu*, de Camus). La más famosa fue la posada de Peirebeille donde los cónyuges Martin y el criado Rochette, llamado el Mulato, hicieron desaparecer una cantidad de personas nunca establecida con precisión, y en 1833 fueron guillotinado en el lugar mismo de los crímenes. No hacía falta más para que la posada se convirtiese en una atracción turística, con tarjetas postales y *souvenirs*.

Estas historias sangrientas proporcionan la materia prima mítica de la que se adueñan la literatura popular (que sigue de cerca la crónica de a 10 céntimos la entrega sobre los delitos famosos novelados), los dramas del teatro especializado que saca su macabra sugestión del nombre del *Boulevard du Crime* donde estaba situado (inmortalizado en el film de Carné *Les enfants du Paradis*), los maniqués de cera del Museo Grévin, y después el cine: toda una dimensión de la imaginación que pasa de Francia a la mitología universal del mundo entero. (En Italia no faltaba la materia prima: recordemos la antología de Ernesto Ferrero, *La mala Italia*, publicada hace años por Rizzoli, sólo que no hemos tenido una mentalidad literaria o simplemente una inclinación fantástica que supiera transfigurar todo eso). Pero el *fait divers* estudiado por la exposición de París no comprende solamente la crónica negra. (Esta distinción entre crónica «negra» y «blanca» es, si no me equivoco, únicamente italiana). Forman también parte de ella los actos de heroísmo, de abnegación, de coraje, sobre todo los salvamentos. En 1787, en vísperas de la Revolución, apareció una colección de opúsculos dedicados a las «Virtudes del Pueblo», episodios en que personajes humildes se distinguían por «rasgos de humanidad», confirmando las ideas de Rousseau sobre la bondad natural del ser humano.

No sólo los extremos del alma humana, para mal o para bien, sino cualquier hecho que salga de la norma es un *fait divers*: la llegada de la primera jirafa a París en 1827 es un acontecimiento que durante años sigue historiándose en xilografías y litografías, en almanaques, en platos de mayólica, en marmitas de cobre.

Además los fenómenos vivientes, que desde la antigüedad se rodean del aura del prodigio, llevan el signo de los dioses. La exposición no es muy rica en monstruos, sirenas, enanos, gigantes, hermanos siameses, pero hay una pieza que seguramente no

se ve todos los días: un busto de mujer barbuda (de hace casi un siglo), no un retrato sino la verdadera cabeza de la mujer, embalsamada después de muerta por razones de documentación científica y que el embalsamador, movido por un escrúpulo «artístico» y caballeresco a la vez, adornó con un cuellito de encaje bordado.

De la crónica forman parte naturalmente incidentes y accidentes de todo tipo, tanto más apreciados cuanto más raros o nuevos. Así, los primeros accidentes automovilísticos: un coche que se precipita contra un tren expreso (en América: el fondo es de montañas rocosas, la vegetación exótica).

Muchas de las cubiertas del *Petit Journal* muestran figuras humanas que caen, suspendidas en el aire, en vuelo: cae un espectador desde el balcón del teatro a la platea, cae un aeronauta del globo, vuela una mujer de larga falda a través de una ventana («drama de la locura»), vuela de otra ventana un «nuevo Ícaro» cubierto de plumas.

Y las escenas de violencia y de delito están representadas siempre a base de brazos alzados que blanden puñales o cuchillos. El acontecimiento que trastorna el orden natural de las cosas se sitúa en un momento que está como fuera del tiempo, un movimiento fulminante que se fija para siempre.

[1983]

## Una novela dentro de un cuadro

Las exposiciones «dossier» que el Museo del Louvre organiza periódicamente, poniendo en torno a un cuadro famoso o a un grupo de cuadros todos los documentos (dibujos, esbozos, otras obras) necesarios para iluminar su génesis, son siempre interesantes y hay siempre mucho que aprender. Este invierno la exposición «dossier» permite estudiar figura por figura uno de los cuadros más famosos del siglo XIX: *La Libertad guiando al pueblo*, de Delacroix. Un cuadro con tantos personajes es un poco como una novela en la cual se entretajan varias historias, razón por la cual me siento autorizado a hablar de él sin invadir el campo de los historiadores del arte y de los críticos, pero contando simplemente lo que se explica en la exposición y tratando de leer el cuadro como se lee un libro. En julio de 1830 tres días de sublevación popular en París (los «Tres Gloriosos») habían puesto término al reino de Carlos X y a la restauración borbónica; pocos días después se instauraba la monarquía constitucional de Luis Felipe de Orleans; en los últimos meses del mismo año, Delacroix pinta su gran tela para celebrar la revolución de julio. Aún hoy, cuando se necesita una imagen que celebre con el énfasis que el tema requiere la fuerza libertadora de una lucha popular, se recurre en todo el mundo a este cuadro. La exposición ejemplifica también esta fortuna en una sala donde se muestra cómo el cuadro sigue siendo citado, reproducido caricaturizado, cocinado en todas las salsas, fortuna debida a su tema, desde luego, pero sobre todo a sus valores pictóricos, sin igual en representaciones de este tipo. Revolucionaria, esta obra lo fue antes que nada en la historia de la pintura, porque si bien hoy nos parece sobre todo un cuadro alegórico, en aquella época era considerada como la primera expresión de un «realismo» inaudito y escandaloso.

Pero es preciso decir ante todo que el cuadro no nace del militantismo político de Delacroix: bajo Carlos X el pintor estaba ya en la cresta del ala, tenía apoyos en la corte, encargos del Estado. El escándalo de 1827 por la Muerte de Sardanápalo, cuadro considerado inmoral, terminó por consolidar su fama. Al mismo tiempo gozaba también del apoyo del Duque de Orleans, el futuro Luis Felipe, entonces cabeza de la oposición liberal y apasionado por la nueva pintura, que le compraba cuadros. En julio de 1830, cuando estalla la insurrección, Delacroix no va a las barricadas pero se enrola, como muchos otros artistas, en los servicios de guardia del

Louvre que protegen las colecciones del museo de los eventuales saqueos de la multitud desencadenada. Han quedado testimonios de estos turnos de guardia diurnos y nocturnos, en los cuales estallaban entre los artistas encargados de los servicios de ronda disputas furiosas que terminaban a veces a puñetazos, no a propósito de política, sino de las respectivas tendencias artísticas o del modo de valorar a Rafael. La visión que este magro anecdotario suscita nos restituye la atmósfera de la tensión revolucionaria con una veracidad extraordinaria: las salas del Louvre de noche, en el corazón de la ciudad sublevada, esos civiles armados envueltos en hopalandas que pasan entre los sarcófagos egipcios discutiendo las razones ideales de su oficio con un encarnizamiento sin precedentes, entre los ecos lejanos de disparos y gritos de la zona del Hôtel de Ville, del otro lado del Sena...

En aquellos años Delacroix había interrumpido su diario, y para conocer su actitud hacia la revolución nos quedan algunas cartas de las cuales se deducen sólo las preocupaciones de un hombre tranquilo en una época de desórdenes. Un testimonio de Alexandre Dumas (que siempre transfiguraba sus recuerdos) nos muestra un Delacroix visiblemente espantado ante el pueblo en armas, después entusiasmado al ver que la bandera tricolor volvía a flamear como en tiempos de Napoleón, y conquistado desde ese momento por la causa del pueblo. En los días que siguen a la revolución se reconstruye la Guardia Nacional que Carlos X había disuelto, y Delacroix se enrola de inmediato como voluntario, aunque protestando en sus cartas por la dureza del servicio. Todo su modo de proceder es muy lineal: sus reacciones son las normales de quien sigue con favor el movimiento popular antiabsolutista que se asienta con la instauración de una monarquía liberal, y termina por formar parte naturalmente del nuevo establecimiento orleanista. Pero 1830 no sólo marcó el paso de una dinastía a otra y de una aristocracia con vocación burguesa a una burguesía con vocación aristocrática: por primera vez las masas proletarias bajaban a la calle como protagonistas (mientras que todavía en la Revolución de 1789 la iniciativa nacía de la agitación de los jefes ideológicos), y fueron el elemento decisivo del cambio de régimen. Esta novedad, que entonces dominaba todos los discursos, será el tema exclusivo del cuadro en el que Delacroix trabajará durante los meses que siguen a los acontecimientos (cuando ya la decepción y el rencor se insinúan entre los republicanos y demócratas más radicales). «He abordado un tema moderno, una barricada —escribe en octubre a su hermano—, y si no he luchado por la patria, por lo menos pintaré por ella. Esto me ha puesto de un humor inmejorable».

Se diría que un cuadro que representa, a ojos de quien lo mira, el ímpetu, el movimiento, el entusiasmo, ha sido pintado de una sentada. En cambio su historia es la de una composición laboriosa, llena de vacilaciones y rectificaciones, calculada detalle por detalle, en una yuxtaposición de elementos heterogéneos y en parte preexistentes. Como obra alegórica parecería animada sólo por un ideal sentido pasionalmente; por el contrario, la elección de cada detalle de vestuario, de cada arma blandida, tiene un significado y una historia. Como obra realista, se diría inspirada en

la vida, en las emociones recogidas en el terreno de la lucha; en cambio es un repertorio de citas museográficas, un compendio de cultura figurativa. En primer lugar la exposición demuestra de una manera a mi entender convincente, que la mujer situada en el centro del cuadro, la más famosa representación de la Libertad en la historia de la pintura, no nace en aquel momento de la imaginación de Delacroix: existía ya desde hacía unos diez años en numerosos dibujos. Era «Grecia sublevada contra los turcos», a la que Delacroix quería dedicar un cuadro desde el tiempo de los primeros movimientos en favor de la independencia helénica, en 1820. La solidaridad filohelénica era un tema muy caro al romanticismo europeo y Delacroix se pone a dibujar en 1821 con vistas a un cuadro alegórico; el año siguiente, al enterarse de la represión sangrienta en la isla de Quíos, desarrolla otra idea que lo llevará a la famosa tela de 1824, *Las matanzas de Quíos*; a continuación reanuda los estudios de la figura de mujer que se convertirá en Grecia ante las ruinas de Misolongui (Museo de Burdeos, 1827). Pero más que en este cuadro es en los dibujos (que a juzgar por otros detalles se pueden identificar como estudios preparatorios para Grecia) donde reconocemos el movimiento de los brazos y del torso tal como los repetirá en la Libertad, así como en los mismos dibujos vemos que la figura lleva en la cabeza primero una corona almenada, después un gorro frigio.

No sólo eso. Los rayos infrarrojos se usan para investigar si por casualidad Delacroix no habría usado para La Libertad una tela ya pintada, corrigiendo un esbozo hecho años atrás para Grecia. Los resultados de las indagaciones son, como suele suceder, muy inciertos y sirven más para abrir nuevos interrogantes que para dar respuestas. Es cierto que el vestido de la Libertad había sido en un primer momento más amplio, menos adaptado para el asalto en la barricada; el rostro se veía de frente, como en los dibujos; la idea de ponerlo de perfil, que lo hace inolvidablemente incisivo, parece habersele ocurrido sobre la tela y es, desde luego, una idea ligada al tema de 1830 y no al precedente: la Libertad vuelve la cara hacia el pueblo para exhortarlo a la lucha. Hay además una extraña manga del obrero de la izquierda, uno de los raros puntos en que la pintura está un poco retocada: podría ser una corrección para cubrir una indumentaria griega o turca. Está además el tablado destartado de la barricada que en la sintaxis del cuadro sirve para desplazar al fondo el paisaje de París y realzar como en un escenario las figuras glorificadas, pero podría también servir para ocultar otro paisaje pintado antes, la playa de Misolongui, el mar...

Nada es seguro fuera de estas suposiciones. La conclusión es que *La Liberté guidant le peuple* es un cuadro autónomo, pensado y pintado en 1830; el haber utilizado estudios anteriores no demuestra una contradicción o una indiferencia por el tema, que sigue siendo el de la libertad de los pueblos, sino un enriquecimiento en el paso de la alegoría ideal a la experiencia vivida que se convierte en acto visual y corpóreo. Todo lo que está en el aire en 1830 dicta la composición formal del cuadro: la bandera, que es la cúspide, determina la estructura triangular y los tres colores que

establecen un contrapunto en el resto del cuadro.

Los organizadores de la exposición citan como caso equivalente el de Picasso que al enterarse del bombardeo de Guernica reanuda los estudios de su tauromaquia de años anteriores (que ya contenían el presagio de la inminente tragedia española) para componer el famoso cuadro.

Conforme al tema que se había propuesto, Delacroix pone a la izquierda de la Libertad tres figuras de obreros: por «pueblo» se entendía los trabajadores manuales. (No hay un solo burgués reconocible en el cuadro, si se exceptúa, al fondo, una figura con bicornio, que podría ser uno de los estudiantes de la *École Polytechnique* que había participado en la sublevación). Con una evidente intención «sociológica», Delacroix caracteriza tres tipos diferentes de trabajadores manuales: el de la chistera puede ser un artesano, un *compagnon* de una corporación laboral (sí, la chistera era en aquella época un sombrero universal, sin connotaciones sociales; pero los pantalones anchos, el cinturón de franela roja, son característicos de los obreros); el de la espada es un obrero de una manufactura, con su mandil de trabajo; el herido en cuatro patas, con el pañuelo en la cabeza y la blusa arrollada en la cintura, es un peón de la construcción, mano de obra estacional emigrada a la ciudad desde el campo.

A la derecha de la Libertad está el pequeño pícaro de la gorra negra, armado con dos pistolas, que se hizo famoso y a quien hoy todos llaman Gavroche (pero en 1830 *Los Miserables* estaba por escribirse; la novela de Hugo se publicará en 1862). Ahora se lo compara con una estatua de Mercurio, de Giambologna, que por su dinámica había inspirado ya a otros pintores de la época, pero siempre de perfil, mientras que aquí la figura está de frente.

Hay otro muchacho armado de bayoneta a la izquierda del cuadro, escondido entre los pavés amontonados, con un birrete de la guardia nacional. Todos los detalles de los uniformes son identificables con precisión, y lo mismo las armas, desde la bandolera de los guardias reales de la cual se ha apoderado el pícaro (mientras que las dos pistolas eran propias de la caballería) hasta el sable de las compañías selectas de infantería que empuña el obrero de mandil, con la respectiva bandolera. De todas las armas representadas en el cuadro se puede trazar una historia, como la de los paladines en los poemas de caballería; sólo que aquí, como siempre en las verdaderas revoluciones, el armamento es improvisado y heterogéneo, porque proviene de aportes casuales y del botín arrebatado al enemigo. La única arma no militar es la que empuña el obrero de la chistera y es una carabina de caza.

Esta minuciosa indagación iconológica ha dado por resultado sorpresas ideológicas con respecto justamente al personaje más obrero de todos, el del mandil: lleva una escarapela blanca con lazo rojo en la gorra; la escarapela blanca significa que es monárquico, y además se sujeta la pistola a la cintura con un pañuelo de colores vandeanos; pero se ha convertido al liberalismo (lazo rojo); por lo tanto se trataría de un plebeyo fiel al trono, que se rebela contra la opresión del absolutismo... Pero es inútil que nos adentremos en estas hipótesis, los eruditos pueden contarnos lo

que quieran sin temor de que los desmintamos.

Más al alcance de nuestra lectura están los tres muertos en primer plano. Uno pertenece a la alegoría, al mito, en su clásica figura idealizada; en realidad está desnudo o más precisamente sin pantalones, pero a ningún crítico se le ocurrió escandalizarse (mientras que el pecho desnudo de la Libertad, a pesar de ser un atributo tradicional de las Victorias aladas, suscitó protestas), porque corresponde a un modelo académico muy difundido en el repertorio clásico. Así se representaba el cuerpo de Héctor atado por las piernas al carro de Aquiles. Los otros muertos son dos soldados del monarca derrotado, unidos a los caídos de la Revolución por un sentimiento de piedad universal: uno lleva la divisa del regimiento suizo de la Guardia Real (que Luis Felipe suprimirá) con su gorra (el «chacó») que ha rodado a su lado; el otro es un francés, un coracero. Estas figuras de caídos (inclusive el obrero herido) tienen precedentes en la pintura celebrativa de David y de Gros: el cuadro de Delacroix es un lugar de encuentro de motivos viejos y nuevos de la historia de la pintura, como la Revolución de julio lo fue para la historia de Francia. El paisaje parisiense del fondo plantea otros problemas. Se destaca la mole de Notre-Dame, pero en esa perspectiva la catedral sólo podía ser vista desde la orilla izquierda del Sena, y en ese caso no se explican las altas casas que hay a su derecha, porque de ese lado está enseguida el río. Se trata finalmente de un paisaje imaginario, simbólico. ¿Por qué Notre-Dame? La catedral no entraba en la simbología orleanista (Luis Felipe se presentaba como laico y adepto de las Luces), sino en la de las teorías sociales de la época, con el cristianismo democrático de Lamennais; y son éstos también los años en que Victor Hugo empieza a escribir *Notre-Dame*, haciendo de la catedral un símbolo de libertad. Con todo esto el cuadro, expuesto en el Salón de 1831, desconcertó al público y a la crítica; suscitaron protestas el verismo de los proletarios insurrectos, que fueron definidos por los críticos como «carne de horca», «canalla», «desechos de la sociedad» y la audacia de la Libertad, sobre todo porque mostraba una axila velluda (la desnudez clásica debe ser lampiña). No obstante el cuadro fue comprado por el Ministerio del Interior, pero en 1832, cuando el nuevo régimen comenzaba a enfrentarse con nuevas agitaciones populares, ya había desaparecido de la circulación. Volvió a ser expuesto después de la revolución de 1848, pero por poco tiempo; en el 49 el tema es de nuevo candente y el cuadro termina en el depósito. De allí trata de exhumarlo el autor para la Exposición Universal de 1855. Pero el gorro frigio de Mariana era todavía en aquel tiempo una imagen subversiva, aunque Delacroix no hubiera hecho sino seguir modelos clásicos, sin ninguna intención partidista. Ahora vemos en el cuadro que el gorro frigio no es rojo como el de los *sans culotte*, sino marrón oscuro. Y las exploraciones radiográficas han descubierto que bajo ese tono apagado hay una capa escarlata. De ahí a inferir que Delacroix hubiera amortiguado aquel color demasiado provocativo para complacer a los censores del Segundo Imperio, no hay más que un paso. De cualquier modo, a petición de Napoleón III, La Libertad termina por ser admitida en

la Exposición. Después de otras vicisitudes, con la Tercera República el cuadro entra en el Louvre, y de ahí en la gloria universal.

[1983]

## Dígalo con nudos

En Nueva Caledonia los mensajes de paz y de guerra insistían en una rudimentaria cuerda de corteza de *banian* (*Ficus bengalensis*) anudada de distintos modos. Un pedazo de cuerda con un nudo marinero en un extremo era una propuesta de alianza militar; el destinatario, si aceptaba la alianza, no tenía más que hacer un nudo similar en el otro extremo y devolver el mensaje al remitente; así quedaba concertado un pacto indisoluble. En cambio, un nudo en torno a una pequeña antorcha —apagada, pero con huellas de quemado— es una declaración de guerra; quiere decir: «Vendremos a incendiar vuestras cabañas». El mensaje que ofrece la paz a los vencidos es más complicado; se trata de convencerlos de que vuelvan a la aldea destruida para reconstruirla (los conquistadores se guardan de establecerse en una aldea que pertenece a otros y a los espíritus de sus muertos; por eso el nudo del mensaje sujetará trocitos de caña, arbustos y hojas que sirven para la construcción de las cabañas).

Estas fibras anudadas se exhiben en una insólita exposición de la Fundación de Artes Gráficas y Plásticas de la rue Berryer: *Nudos y Ataduras*, que nos invita a reflexionar en el lenguaje de los nudos como en una forma primordial de escritura.

Los nudos traen a la memoria las cuerdecillas de los maoríes (estamos siempre en las islas del Pacífico de las cuales habla Victor Segalen en su novela *Los inmemoriales*: los narradores o aedos polinesios recitaban sus poemas de memoria, ayudándose con cuerdecillas trenzadas cuyos nudos se desgranaban entre los dedos siguiendo las episodios de la narración). La correspondencia que habían establecido entre la sucesión de nombres y gestas de héroes y antepasados y los nudos de distintas formas y tamaños, dispuestos a intervalos diferentes, no está clara, pero lo cierto es que el haz de cuerdecillas era para la memoria oral un instrumento indispensable, un modo de fijar el texto antes de cualquier idea de escritura. «Esa trenza —escribe Segalen— se llamaba Origen-del-Verbo porque parecía hacer nacer las palabras». El advenimiento de la escritura, es decir, el solo hecho de saber que los hombres blancos confían su memoria a signos negros sobre hojas blancas, pone en crisis los procedimientos de la memoria oral: las aedos olvidan sus poemas, las cuerdecillas enmudecen entre sus manos. La tradición oral —escribe Giorgio Agamben comentando a Segalen— mantiene el contacto con el origen mítico de la

palabra, es decir, con eso que la escritura ha perdido que continuamente persigue; la literatura es la tentativa incesante de recuperar esos orígenes olvidados.

En la exposición de la rue Berryer hay también un quipu de los antiguos incas del Perú; y una banda de hilos de algodón de diversos colores, que empleaban los altos funcionarios del imperio para la contabilidad del Estado, los censos de la población, la evaluación de los productos agrícolas: en una palabra, el *computer* de aquella sociedad basada en la exactitud de los cálculos y de las reparticiones.

Hay un objeto japonés hecho de láminas de madera anudadas en un complicado dibujo casi barroco que simboliza el dios de la montaña, quien durante el invierno se refugia en las cimas para descender a la llanura en primavera como dios del arroz y velar por las plantas jóvenes. En la tradición del sintoísmo nipón hay dioses llamados «anudadores» porque atan el cielo a la tierra, el espíritu a la materia, la vida al cuerpo. En los templos, una cuerda de paja anudada indica el espacio purificado, cerrado al mundo profano, donde los dioses pueden detenerse. En los rituales budistas más sofisticados, el poder del nudo subsiste aun sin su soporte material: basta que el sacerdote mueva los dedos como si hiciera un nudo para que el espacio de la ceremonia se cierre a las influencias nocivas. Los objetos etnográficos expuestos, prestados por el Museo de Artes de África y Oceanía, colecciones privadas, más los del Museo de Artes y Tradiciones Populares, no son muchos. En realidad la exposición está dedicada sobre todo a las obras de artistas contemporáneos en las cuales ataduras, nudos y ovillos de los materiales más diversos se inspiran en la fuerza primitiva de los objetos estudiados por los antropólogos, pero también en las sugerencias inventivas de los innumerables usos prácticos del nudo en la vida cotidiana. Sin querer invadir el campo de los críticos de arte, señalaré un bellissimo *assemblage* de Étienne Martin (cuerdas, correas, arneses de caballo, esteras); una barrera de palos, cuerdas, tiendas enrolladas de Titus Carmel; una empalizada sujeta por cordeles de cáñamo de Jackie Windsor; un cantero de guijarros con restos de cuerdas carbonizadas de Christian Jaccard; muchos objetos de brujería coloreados de Jean Clareboudt y arcos con lazos de Louis Chacallis; ligaduras de tubos de plomo de Claude Faivre; raíces hechas de cables de amarre de Danièle Perrone; otros ejemplos de materiales nudiformes naturales (una raíz, un esqueleto de pájaro de Louis Pons, fibras vegetales enmarañadas de Marinette Cucco). Una vitrina de exposición, la de los «libros prisioneros», me ha producido una particular emoción «profesional», como una pesadilla de condenación: volúmenes atados, amordazados, encadenados, ahorcados de todas las maneras posibles, un libro envuelto en cordel de cáñamo y laqueado de rojo langosta (Barton Lidiced Benès) o, visión más liviana, un libro de páginas de gasa como telas de araña bordadas (Milvia Maglione). En el catálogo de la exposición, organizada por Gilberto Lascault, se presenta también un ensayo-relato de un matemático, Pierre Rosenstiehl. Porque los nudos, como configuraciones lineales de tres dimensiones, son el objeto de una teoría matemática. Entre los problemas que plantean están los del «nudo borromeo» (tres anillas enlazadas de las

cuales sólo la tercera sujeta las otras dos). El «nudo borromeo» ha sido muy importante también para Jacques Lacan: véase, en el Seminario XX, el capítulo «Anillas de cuerda». Nunca me atrevería a tratar de definir con mis palabras la relación del nudo borromeo con el inconsciente según Lacan; pero me aventuraré a formular la idea geométrico-espacial que de él he conseguido hacerme: el espacio tridimensional tiene en realidad seis dimensiones porque todo cambia según que una dimensión pase por encima o por debajo de la otra, o a izquierda o a derecha de la otra, como en un nudo.

Esto se debe a que en los nudos la intersección de dos curvas no es nunca un punto abstracto, sino aquel en el cual se desliza o gira o se enlaza la punta de una soga, cuerda, cable, hilo, cordel o cordón, por encima, por debajo o en torno a sí mismo o a otro elemento similar, como resultado de los gestos bien precisos de un gran número de oficios, del marinero al cirujano, del remendón al acróbata, del alpinista a la costurera, del pescador al embalador, del carnicero al cesterero, del fabricante de alfombras al afinador de pianos, del acampador al que hace asientos de paja, del leñador a la encajera, del encuadernador de libros al fabricante de raquetas, del verdugo al ensartador de collares... El arte de hacer nudos, culminación de la abstracción mental y de la manualidad a un tiempo, podría ser considerado la característica humana por excelencia, tanto como el lenguaje o más aún...

[1983]

## Escritores que dibujan

Con el romanticismo, en Francia, los escritores empezaron a dibujar. La pluma corre por la hoja, se detiene, vacila, distraída o nerviosamente deposita en el margen un perfil, un monigote, un garabato, o bien se aplica a la elaboración de un friso, de un sombreado, de un laberinto geométrico. El impulso de la energía gráfica se encuentra a cada momento frente a una alternativa: «continuar evocando los propios fantasmas a través del uniforme goteo alfabético, o bien seguirlos en la inmediatez visual de un rápido esbozo». Al parecer esta tentación no siempre ha existido. Pintores que escriben siempre los ha habido, pero rara vez escritores que dibujen. De pronto, entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, la educación del futuro hombre de letras no se considera completa si no incluye un aprendizaje del dibujo o de la pintura; las biografías de poetas y escritores se abren a una práctica y a una ambición que en algunos casos hubiera podido llevar a un compromiso profesional en el campo del arte si la otra vocación no hubiera sido más fuerte. Al mismo tiempo hasta los manuscritos de quienes no han recibido ninguna educación artística comienzan a historiarse de figuritas o garabatos. La fisonomía cultural del escritor es lo que cambia con la aspiración, que cobra forma en la Alemania romántica, a una «obra de arte total», sueño acariciado por Novalis (inventor de la fórmula) y que llegará a ser el programa de Wagner. Hoffman (traducido en Francia en 1829) se convierte enseguida en un modelo para la nueva literatura francesa, no sólo porque ha creado un género nuevo, los *Contes Fantastiques* (son los franceses siempre prontos a rotular las novedades culturales, quienes inventan la definición que no tenía un equivalente en alemán), sino también porque se presenta como escritor, dibujante y músico al mismo tiempo: el nuevo tipo de talento poliédrico que el romanticismo despierta.

Estas consideraciones nacen de una exposición que tiene lugar en la Maison de Balzac, dedicada a los «Dibujos de escritores franceses del siglo XIX». Se presentan 250 documentos (desde el simple garabato hasta esbozos y caricaturas, o acuarelas, o verdaderas pinturas) de 45 poetas y escritores ilustres o menores u olvidados, pero todos significativos por la relación entre grafismo pictórico y escritura. Idea que — digámoslo enseguida— vale mientras se quede en un plano general, porque la pretensión de establecer una relación entre el estilo de un escritor dado y el de sus

dibujos debe, las más de las veces, rendirse al hecho de que en el caso de los dibujos, lo que salta a los ojos es la ausencia del estilo, porque la mano es demasiado torpe o la habilidad demasiado impersonal. Creo pues que es imposible establecer por qué muchos escritores dibujan y muchos otros, aunque sus páginas sean ricas de sugerencias visuales, no dibujan nada. (La de los no dibujantes es también una lista importante, que comprende a Chateaubriand, Madame de Staël, Flaubert, Zola).

Que entre los escritores del Ochocientos francés el pintor aficionado más genial haya sido Victor Hugo, ya lo sabíamos y esta exposición lo confirma al traer de la Maison de Victor Hugo (la otra —y más interesante— casa de escritor convertida en museo en París) algunas de las sugestivas tintas de ciudades fantasmales y de paisajes espectrales en los que el poeta desahogó en años inquietos la vena más nocturna de su romanticismo y al mismo tiempo una feliz inventiva en la experimentación de la materia.

El otro campeón también cuantitativo de la producción escrita, Balzac, no estaba dotado para el dibujo y se limitaba a garabatear dibujitos un poco infantiles (sobre todo caras) en los espacios blancos de sus manuscritos, junto a las cifras de sus eternos cálculos de negocios fracasados. Balzac, pues, a pesar de que nos hallamos en su casa, está representado en la exposición con dos páginas solamente, y en reproducción, ni siquiera en original. Otra laguna es Stendhal, pero conociendo los esbozos rudimentarios que acompañan la *Vie de Henry Brulard*, podemos casi considerarlo entre los escritores que no son dibujantes. Tampoco Michelet era muy hábil con el lápiz, a juzgar por un boceto muy sumario de su proyecto de monumento a los caídos de la Revolución francesa. Están después los escritores que saben dibujar demasiado bien y que por eso mismo son menos interesantes. Merimée, Alfred de Vigny, Théophile Gautier habían hecho estudios artísticos regulares y de sus muchas tentativas aquí expuestas —ilustraciones de tema histórico, acuarelas de paisajes, caricaturas, dibujos arquitectónicos— queda una impresión un poco anónima. También los dibujos con los que Merimée constelaba el papel con membrete ministerial durante las reuniones de las muchas comisiones oficiales de las cuales era miembro distinguido, son de una corrección académica; más interesantes son los bocetos de sus cuadernos de viaje por la observación precisa de países y trajes que encontramos con mucha más fuerza en sus relatos. Entre las cosas de Gautier sobresalen, como testimonio de gusto grotesco-maldito, dos dibujos en tinta roja: la cocina de una bruja y una tentación de San Antonio erótico-sádica. Demasiado correcta era también George Sand, con sus paisajes a lápiz y a la acuarela, pero por lo menos en un grupo de vistas de montaña verde-gris y marrón claro consigue transmitir algo insólito: una desolación erizada, inmóvil, mineral. Son cuadritos ejecutados con una técnica de la acuarela inventada por ella; los llamaba «dendritas», con el nombre de esas piedras en las que se ve un fino dibujo de ramificaciones y vetas de diversos colores.

El descubrimiento más inesperado de la exposición es Alfred de Musset,

precursor de las *comic strips*. El «hijo del siglo» romántico componía, para diversión suya y de amigos y familiares, historietas con conocidos personajes caricaturizados; se exponen aquí dos series completas. Una cuenta un viaje a Sicilia del hermano del poeta, que culmina en una aventura con una mesinesa ligera de cascos. La otra es una crónica de la maledicencia parisiense: cuenta cómo un señor narigón pidió la mano de la cantante Pauline García (hermana de la Malibrán) y cómo durante las sucesivas rupturas del noviazgo y las reconciliaciones, la conspicua nariz del prometido fue cambiando de forma y dimensiones. Lo bueno es que otro pretendiente de la cantante era el propio Alfred de Musset, que se retrata a sí mismo en la cama, enfermo de los pulmones, en las recaídas y mejorías provocadas por la fortuna variable del rival. Aun en caricatura Pauline no deja de tener cierta gracia un poco atolondrada, pero el espíritu tenebroso de la intriga es George Sand, representada con un cigarro o con una larga pipa y blandiendo un sable.

Estas historietas *avant la lettre* son de una sorprendente modernidad de concepción narrativa y elegancia gráfica, entre Toppfer y Edward Lear, hasta alcanzar una agilidad de estilización casi de nuestro siglo, a la manera de Sergio Tofano. Con Musset comienza también la costumbre de ilustrar con dibujos las cartas a una amiga (siempre la maledicencia del ambiente teatral, historias en las cuales vuelven los mismos personajes). Musset es uno de los ejemplos en que se puede hablar de «dibujos de escritor», algo distinto del dibujo de un artista en la medida en que es funcional respecto de la invención y la estilización narrativa y de cierto tipo de ironía y autoironía: todos procedimientos literarios, aunque se diferencien notablemente de los usados por el autor en las obras escritas.

El otro tipo de «dibujo de escritor» que la exposición muestra es el de la escritura que se convierte en dibujo, y aquí el ejemplo sorprendente es Barbey d'Aurevilly que llevaba un diario o cuaderno de notas historiado con tintas de distintos colores, en el que las frases escritas se entremezclan con flechas, corazones, soles, cálices, frisos geométricos, en un conjunto más bien rudimentario y desordenado, pero de una gran vitalidad y alegría gráfica que alcanza los efectos del Art Brut. El gran dandi tenía un arsenal completo de tintas de colores, plumas de ganso diversamente afiladas y lapiceros. Por ejemplo, repetía con *gouache* su firma ya dibujada a la pluma hasta hacer un caligrama denso y bituminoso, o componía jeroglíficos abstractos, semejantes a insectos monstruosos o a móviles aéreos. Baudelaire no sólo sabía dibujar; sabía poner su inteligencia en el lápiz (o en la carbonilla o la tinta) y sus autocaricaturas son de una punzante agudeza. La época que se inaugura bajo su signo, esto es, la segunda mitad del siglo, asiste a la aparición de poetas y escritores más desenvueltos, menos escolares cuando trazan figuras en el papel. (Aparte de alguno que era ante todo pintor, como Fromentin, o que practicaba el aguafuerte como un profesional, como Jules de Goncourt, o que ilustraba sus viajes exóticos con cuidadosa devoción, como Pierre Loti). Más que los novelistas (Dumas hijo era un buen caricaturista, Maupassant hacía monigotes divertidos, Anatole France dibujaba

con elegante destreza), los que llaman la atención son los poetas. Sobre todo Verlaine, que aunque nunca había estudiado dibujo, era un dibujante humorístico lleno de ingenio e inventiva y de un trazo modernísimo. Son muchos los autorretratos que caricaturizan el prognatismo de su cara bajo la nariz minúscula que acentúa su aspecto de mandarín chino: así aparece en uno de ellos, los rasgos simplificados en una superposición de triángulos y una verdadera descomposición de planos precubista. Pero el más emocionante es un retrato que hizo de Rimbaud apoyado de través en una mesa de café, delante de una botella de ajeno, con cara de niño enfurruñado. (Rimbaud, en cambio, no era un dibujante interesante, al menos a juzgar por los dos ejemplos expuestos). Un poeta que ponía especial cuidado caligráfico en su correspondencia era François Coppée, que encuadraba cada letra con nitidez y las historiaba con ideogramas o charadas. En sus cartas de amor a Méry Laurent —una *demimondaine* (mantenida por un dentista americano)— llamaba «pájaro» a su amiga y a sí mismo «gata», pero estos nombres que suenan a nuestro oído como una inversión de sexos, son siempre sustituidos por el dibujo de una vaporosa paloma y de un gato arrogante, que se imponen como ideogramas femenino y masculino por el poder evocador del signo. La propia Méry Laurent también era frecuentada en la misma época por Mallarmé, que le escribía cartas con dibujitos, aunque la representaba bajo apariencias ornitológicas, pero con mayor gasto de tinta: para Mallarmé era «el pavo real». Mallarmé no estaba dotado para el dibujo ni había elaborado ninguna técnica, pero ponía en sus figuritas algo de la mucha gracia que animaba su incomparable don verbal. Un mensaje para concertar una cita con el «pavo real» que debía llegar en tren, se convierte en una preciosa historieta mallarmeana, gozosamente garabateada. La búsqueda de un horizonte de la expresión que no sea el de las palabras es el impulso que anima muchos de estos pictogramas trazados al margen de páginas apretadas de escritura. ¿Cómo no sentir viéndolas la eterna, irreprimible envidia del escritor por el pintor? «¡Dichoso oficio el del pintor comparado con el del hombre de letras!», se lee en el *Diario* de los hermanos Goncourt, el de 10 de mayo de 1869. «A la actividad feliz de la mano y del ojo en el primero, corresponde el suplicio del cerebro en el segundo: y el trabajo que para uno es un goce para el otro es un sufrimiento...».

[1984]

## II. El rayo de la mirada

## En memoria de Roland Barthes

Uno de los primeros detalles que se supieron del choque producido el 25 de febrero en el cruce de la rue des Écoles y la rue Saint-Jacques, fue que Roland Barthes había quedado desfigurado, al punto de que nadie, a dos pasos del Collège de France, le había reconocido y la ambulancia que lo recogió lo condujo al hospital de la Salpêtrière como un herido sin nombre (no llevaba documentos encima), y así fue como permaneció horas en una sala común sin ser identificado. En su libro que yo había leído pocas semanas antes (*La chambre claire, Note sur la photographie*, ed. Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil) me habían conmovido sobre todo las bellísimas páginas sobre la experiencia de ser fotografiado, sobre la desazón de ver el propio rostro convertido en objeto, sobre la relación entre la imagen y el yo; y en la aprensión por su suerte, entre las primeras ideas que me asaltaron asomaba el recuerdo de aquella lectura reciente, el vínculo frágil y angustioso con la propia imagen que se rompía de golpe como se rompe una fotografía. El 28 de febrero, en el ataúd, en cambio, su cara no estaba desfigurada: era él como tantas veces lo había visto en aquellas calles del Quartier, con el cigarrillo colgado de un ángulo de la boca, a la manera de quien ha sido joven antes de la guerra (la historicidad de la imagen, uno de los tantos temas de la *Chambre claire*, se extiende a la imagen que cada uno de nosotros tiene de sí en la vida) pero estaba allí fija para siempre, y las mismas páginas del capítulo 5 del libro que releí poco después, hablaban ahora de eso, sólo de eso, de cómo la fijeza de la imagen es la muerte, y de ahí la resistencia interna a dejarse fotografiar, e incluso la resignación. «Se diría que, aterrado, el fotógrafo debe luchar enormemente para que la Fotografía no sea la Muerte. Pero yo, ahora objeto, dejo de luchar». Una actitud que parecía reflejarse en lo que se supo de él durante el mes que pasó en la Salpêtrière sin poder hablar.

Enseguida se vio que el peligro mortal estaba en las fracturas no del cráneo, sino de las costillas. Y entonces la angustia de los amigos se encontraba de pronto con otra cita: la de la costilla que le habían cortado en su juventud para practicarle el neumotórax y conservaba en una cajita, hasta que se decidió a tirarla a la basura, en *Barthes par lui même*. Estas vueltas de la memoria no son un azar: toda su obra, ahora lo veo, consiste en forzar la impersonalidad del mecanismo lingüístico y cognitivo para que refleje la fisicidad del sujeto viviente y mortal. La discusión

crítica —ya iniciada— se entablará entre los que sostienen la superioridad de un Barthes o del otro: el que subordinaba todo al rigor y el que consideraba el placer como único criterio seguro (placer de la inteligencia e inteligencia del placer). La verdad es que esos dos Barthes son sólo uno, y en la simultánea presencia constante y diversamente clasificada de los dos aspectos reside el secreto de la fascinación que su mente ejerció sobre muchos de nosotros.

Aquella mañana gris daba yo vueltas por las calles desoladas detrás del hospital buscando el «anfiteatro» de donde sabía que en forma privadísima el cuerpo de Barthes partiría para el cementerio de provincia donde estaba la tumba de la madre. Y encontré a Greimas que había llegado también temprano, y que me contó cómo lo había conocido en 1948 en Alejandría de Egipto y le había dado a leer Saussure y le había hecho reescribir el Michelet. Para Greimas, inflexible maestro de rigor metodológico, no había duda: el verdadero Barthes era el de los análisis semiológicos realizados con disciplina y precisión como el *Système de la Mode*, pero el verdadero punto en que disentía con las necrologías de los diarios era en las tentativas de definir en categorías profesionales como filósofo o escritor a un hombre que huía de todas las clasificaciones porque todo lo que había hecho en su vida lo había hecho por amor. El día anterior François Wahl, al comunicarme por teléfono la hora y el lugar de aquella ceremonia casi secreta, me había hablado del «cercle amoureux» de jóvenes y de muchachas que se había formado en torno a la muerte de Barthes, un círculo celoso y posesivo de un dolor que no toleraba otra manifestación que no fuera el silencio. El grupo abatido al que me añadí estaba formado en gran parte por jóvenes (pocos entre ellos los personajes famosos; reconocí el cráneo calvo de Foucault). El letrero del pabellón no llevaba la denominación universitaria de «anfiteatro», sino la de «Sala de reconocimiento» y comprendí que debía de ser la morgue. Desde detrás de las cortinas blancas que rodeaban la sala salía de vez en cuando un ataúd llevado en hombros por los empleados de pompas fúnebres hasta el furgón, seguido de una familia de gente modesta, pobres mujeres pequeñas y viejas, cada familia idéntica a la del furgón precedente, como ilustración pleonástica del poder uniformador de la muerte. Para nosotros que estábamos allí por Barthes, esperando en el patio inmóviles y mudos, como siguiendo la consigna implícita de reducir al mínimo los signos del ceremonial funerario, todo lo que se presentaba en aquel patio agigantaba su función de signo: sentía en cada detalle de aquel pobre cuadro posarse la acuidad de mirada que se había ejercitado descubriendo espirales reveladoras en las fotografías de la *Chambre claire*. Así este libro suyo, ahora que lo releo, me parece todo proyectado hacia aquel viaje, aquel patio, aquella mañana gris. Porque la meditación de Barthes había arrancado de un reconocimiento entre las fotografías de la madre muerta poco antes (como se cuenta extensamente en la segunda parte del libro): un seguimiento imposible de la presencia de la madre, renovada al final en una foto de ella niña, una lejana imagen «perdida que no se le parece, la fotografía de una niña a quien no conocí» y que no se reproduce en el libro

porque nosotros no podríamos comprender jamás el valor que había adquirido para él.

¿Libro sobre la muerte, entonces, como el anterior (los *Fragments d'un discours amoureux*) lo había sido sobre el amor? Sí, pero libro sobre el amor también, como lo prueba el pasaje sobre la dificultad de evitar el «peso» de la propia imagen, el «significado» que se ha de dar a la propia cara: «No es la indiferencia lo que quita peso a la imagen —nada como una foto “objetiva” de tipo Photomaton puede hacer de ti un individuo carcelario y vigilado por la policía—, sino el amor, el amor extremo». No era la primera vez que Barthes hablaba de ser fotografiado: en el libro sobre el Japón (*L'empire des signes*), uno de los menos famosos pero más ricos de anotaciones finísimas, está el descubrimiento extraordinario que hizo, observando las propias fotografías publicadas en diarios japoneses, de su aire indefinidamente nipón, lo cual se explica por la manera de retocar las fotografías que es habitual en aquel país, y que da redondez y negrura a la pupila. Este discurso sobre la intencionalidad que se superpone a nuestra imagen —historicidad, pertenencia a una cultura, como decía antes, pero sobre todo intencionalidad de un sujeto que no somos nosotros y que usa nuestra imagen como instrumento— vuelve en la *Chambre claire* en un pasaje sobre el poder de los *truquages subtils* de la reproducción: una foto suya en la cual había creído reconocer el dolor por un luto reciente, la encuentra en la cubierta de un libro satírico contra él, convertida en una cara desinteriorizada y siniestra.

La lectura del libro y la muerte del autor ocurrieron demasiado encima la una de la otra para que yo consiga separarlas. Pero tengo que lograrlo para poder dar una idea de lo que el libro es: la aproximación progresiva a una definición de ese tipo particular de conocimiento que abre la fotografía, «objeto antropológicamente nuevo».

Las reproducciones contenidas en el libro fueron elegidas en función de este razonamiento que llamaremos «fenomenológico»: Barthes distingue en el interés que una foto suscita en nosotros un nivel que es el del *studium* o participación cultural en la información o en la emoción que la imagen transmite, y el del *punctum*, o sea el elemento sorprendente, involuntario, conmovedor, que ciertas imágenes comunican. Ciertas imágenes o mejor ciertos detalles de imágenes: la lectura que Barthes hace de las obras de fotógrafos famosos o anónimos es siempre inesperada: a menudo son pormenores físicos (manos, uñas), o vestimentarios aquellos cuya singularidad pone de relieve. Contra las teorizaciones recientes de la fotografía como convención cultural, artificio, no-realidad, Barthes da la preferencia al fundamento «químico» de la operación: el ser traza rayos luminosos que emanan de algo que está presente, que está ahí, (y ésta es la diferencia fundamental entre la fotografía y el lenguaje, que puede hablar de lo que no está). Algo en la foto que miramos estuvo y ya no está: esto es lo que Barthes llama el tiempo *écrasé* de la fotografía. Libro típico de Barthes, con sus momentos más especulativos en los que parece que a fuerza de multiplicar las mallas de su red terminológica no consigue desenmarañarse, y las imprevistas iluminaciones, relámpagos de evidencia que llegan como regalos sorprendentes y

definitivos, *La Chambre claire* contiene desde las primeras páginas una declaración sobre su método y su programa de siempre, cuando renunciando a definir un «universal fotográfico», decide tomar en consideración sólo las fotos «de las cuales estaba seguro que existían para mí». En esta discusión, en definitiva convencional entre la subjetividad y la ciencia, llegaba a esta idea extraña: ¿por qué no podría haber, de cierta manera, una nueva ciencia para cada objeto? ¿Una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)? Esta ciencia de la unicidad de cada objeto que Roland Barthes ha bordeado continuamente con los instrumentos de la generalización científica y al mismo tiempo con la sensibilidad poética dirigida a la definición de lo singular y de lo irrepetible (esta gnoseología estética o eudemonismo del entender), es la gran cosa que nos ha —no digo enseñado, porque no se puede ni enseñar ni aprender— demostrado que es posible, o al menos que es posible buscarla.

[1980]

## Las efímeras en el fuerte

Un enjambre de efímeras se topó volando con un fuerte, se posó en los bastiones, tomó por asalto la poterna, invadió el camino de ronda y los torreones. Las nervaduras de las alas transparentes planeaban entre las murallas de piedra. «En vano os afanáis por tender vuestros miembros filiformes», dijo el fuerte. «Sólo quien está hecho para durar puede pretender que es. Yo duro, luego soy: vosotras no».

«Nosotras habitamos el espacio del aire, escandimos el tiempo con el vibrar de nuestras alas. ¿Qué otra cosa quiere decir: ser?», respondieron las frágiles criaturas. «Tú, en cambio, eres solamente una forma puesta para marcar los límites del espacio y del tiempo en los cuales estamos nosotras».

«El tiempo corre por encima de mí: yo permanezco», insistía el fuerte. «Vosotras no hacéis más que rozar la superficie del devenir como la superficie del agua de los arroyos».

Y las efímeras: «Nosotras zigzagueamos en el vacío como la escritura en la página blanca y las notas de la flauta en el silencio. Sin nosotras, no queda más que el vacío omnipotente y omnipresente, tan pesado que aplasta el mundo, el vacío cuyo poder aniquilador se reviste de fortalezas compactas, el vacío lleno que únicamente puede ser disuelto por lo que es liviano y rápido y sutil».

Se puede imaginar que este diálogo transcurre en el Fuerte del Belvedere de Florencia, que acoge las aéreas esculturas de Fausto Melotti, una de las cuales se titula justamente *Las efímeras*: una partitura de ideogramas sin peso como insectos acuáticos que parecen revolotear sobre una espaldera de cobre cubierta por un filtro de gasa. Es posible imaginar, si se quiere, que sobre el fondo del diálogo se desarrollan las discusiones que hubo este año en Italia sobre la estética de lo efímero. Pero se puede prescindir perfectamente de ellas, porque el discurso de Fausto Melotti es diferente: su uso de materiales pobres y perecederos —varillas de soldadura de plomo, gasa, cadenitas, papel de estaño, cartón, cordel, alambre, yeso, trapos— es el medio más veloz para alcanzar un reino visionario de esplendores y maravillas, como bien lo saben los niños y los actores shakesperianos. En cambio no se puede menos de recordar que la exposición se cierra ya el 8 de junio, como si los organizadores florentinos hubieran hecho una mala interpretación literal del valor de lo efímero. De modo que todas estas obras, muchas de ellas realizadas expresamente para los

espacios del Belvedere (trátese de nuevas creaciones o de «ampliaciones» de obras anteriores), habrán estado expuestas solamente dos meses. Otra paradoja: esta consagración concentrada en el tiempo, en la historia de un artista que sólo a edad avanzada ha sido reconocido entre los más grandes. En los bastiones verdes de Belvedere una empalizada de formas geométricas de acero patinado erizada de lanzas con las puntas en alto o clavadas en el suelo, puede evocar una guerra bárbara o extraterrestre; pero enseguida comprendemos que ha sido puesta para defender un espacio en el cual la fuerza que vence es la interior, la obstinación está hecha de líneas finas, el desafío está sostenido por la ironía. Diré que en las obras de alrededor de un metro de altura se produce con más felicidad el encuentro de los ritmos de la imaginación de Melotti y la ubicación en el Fuerte. Y aquí felicidad quiere decir un máximo de alegría y al mismo tiempo de melancolía, como la del Viandante con la bufanda de cordel que pasa junto a una pared de placas geométricas de metal bajo un cielo de tela.

O como La nave de Ulises, descarnada como la carena de un pájaro, con una cabecita de yeso sobre un pendón. (Es preciso observar que Melotti, uno de los «padres fundadores» del abstractismo, pone casi siempre en sus obras un elemento figurativo mínimo, como dando a entender que el «rigor» no está nunca donde más se lo espera). O como el Canal grande, hecho de ladrillos perforados posados sobre un espejo.

«Está el amor y está el respeto por la materia», escribe Melotti en su librito de aforismos (Linee, «Piccola Biblioteca Adelphi»). «El amor es una pasión; puede convertirse en odio: drama vivificante para un artista artesano. El respeto es como una separación legal: la materia exige sus derechos y todo termina en una relación glacial. El verdadero artista no ama ni respeta la materia: la materia está siempre “a prueba” y todo puede terminar de la peor manera (Leonardo, Miguel Ángel y sus mármoles)».

[1981]

## El cerdo y el arqueólogo

La gran novedad de este año, en las excavaciones de la villa romana de Settefinestre, cerca de Orbetello, es porqueriza. Se trata de un patio que tiene en los cuatro lados muchos compartimentos separados por muros bajos y con pilas cavadas en el suelo que eran los comederos; los cubría un pórtico, del que quedan las bases de los pilares. Apenas salió a la luz esta estructura, la primera idea fue que en cada compartimento se cebaba un cerdo, y un criador interrogado al respecto reconoció que la instalación no era diferente de las de hoy. Pero la lectura de las fuentes clásicas dio enseguida por tierra con estas hipótesis.

En el tratado de agricultura de Columela, que es de misma época de la villa (siglo I a. C.) hay un capítulo sobre la cría de cerdos en el que no se habla de la manera de cebar a los animales: se enumeran los alimentos más adecuados para los porcinos pero siempre se trata del apacentamiento en los bosques. En cambio esta porqueriza estaba preparada para la preñez de las cerdas y para el parto y la lactancia.

Los cerdos no se pueden encerrar juntos como las otras bestias —escribe Columela—, sino que es preciso construir a lo largo de la pared porquerizas separadas donde se pueda encerrar a las cerdas recién nacidas y también a las preñadas. En realidad, las hembras sobre todo, cuando están encerradas en grupos y en desorden, se tumban unas sobre otras y hacen abortar los fetos. Por eso es necesario construir pocilgas apoyadas en las paredes, de cuatro pies de altura (1,20 m), para que la cerda no pueda saltar fuera. Pero no se deben cerrar por arriba para que el guardián pueda verificar el número de lechoncillos y sacarlos de debajo de la madre, en caso de que alguna se tumbe encima.

La excavación de Settefinestre ha sacado pues a la luz una porqueriza que corresponde exactamente a la descripción de Columela, es decir, una gran sala de parto para la producción de lechones, cada cerda en un *box* separado (en latín *harae*). Una diferencia fundamental distingue en realidad la cría moderna centrada en el engorde, de la romana, que se interesaba en la cantidad de animales y su capacidad para moverse. Porque los cerdos no eran faenados en la villa; tenían que llegar a la ciudad por sus propios medios, en grandes piaras (como los bovinos del Far West eran acompañados por los *cowboys* hasta los mataderos de Chicago, antes de la invención de los vagones frigoríficos). Por lo tanto, mientras los machos vivían y se

alimentaban siempre al aire libre, los recintos de las *harae* se reservaban a las hembras durante los cuatro meses de preñez y las tres semanas de lactancia. En la porqueriza de Settefinestre las *harae* son veintisiete; considerando veintisiete cerdas que pueden tener camadas de ocho lechoncillos, y parir dos veces por año, se puede calcular una producción anual de unas cuatrocientas cabezas.

La lactancia planteaba problemas no sólo a los criadores romanos sino también a los arqueólogos de hoy. Columela recomienda que cada cerda amamante solamente a sus propios hijos, porque cuando los lechones se mezclan, se ponen a succionar las ubres de cualquier hembra, y como las madres no distinguen sus hijos de los ajenos, habría cerdas agotadas, lechones más voraces sobrealimentados y otros que se morirían de hambre. Por lo tanto la aptitud más preciosa del guardián de cerdos es, según Columela, la memoria: saber reconocer los hijos de cada hembra y evitar las confusiones. Tarea muy difícil: para facilitarla se puede poner una marca con pez a los lechoncillos de la misma camada, pero «lo más cómodo es fabricar las porquerizas (se entiende siempre las *harae*, es decir los *box* individuales) de modo que el umbral sea alto para que la madre pueda salir, pero no los lechoncillos». Aquí Columela no está de acuerdo con las excavaciones de Settefinestre, donde los umbrales eran bajos; y tampoco está de acuerdo con Varrón (cuyo tratado *De re rustica* no es menos detallado y preciso), según el cual los umbrales deben ser bajos para que las cerdas preñadas no tropiecen con el vientre y aborten. (Pero Varrón no estaba de acuerdo ni siquiera consigo mismo, porque pocas líneas después habla de un umbral alto para que los lechoncillos no puedan salir). Para resolver todas estas contradicciones hay un solo método: excavar tratando de descubrir los más mínimos detalles. En realidad los umbrales de las *harae* están atravesados por un surco que no aparece en la piedra de ningún otro umbral. ¿Para qué podía servir ese surco sino para insertar una barrera de ejes verticales, una puertecita levadiza que el guardián podía levantar para dejar pasar a la madre, bajándola para que no escaparan los hijos? Los umbrales eran, pues, bajos o altos según las exigencias. Entonces, maniobrando la pala con respeto por todas las huellas de lo vivido, la verificación arqueológica demuestra que los hechos no están en contradicción con los clásicos, pero además que los clásicos no están en contradicción consigo mismos. Bajo tierra no se pierde nada, o por lo menos se conserva el máximo de informaciones, pero si la técnica no es adecuada, en la excavación misma se puede destruir lo que los siglos habían guardado en reserva.

La arqueología italiana siempre ha tendido a lo arquitectónico monumental: le conmueven sólo los arcos de triunfo, las columnas, los teatros, las termas, y considera todo el resto cacharros sin importancia. En países más pobres en vestigios monumentales se ha desarrollado una escuela diferente, difundida hoy en todo el mundo y que entre nosotros tiene en Andrea Carandini un apóstol apasionado: la arqueología como búsqueda, en cada estrato del terreno, de las señales y los indicios más íntimos a partir de los cuales se pueda reconstruir la vida práctica cotidiana, los

comercios, la agricultura, las fases de la historia de la sociedad. Es un trabajo todo de hipótesis y de verificaciones, que avanza a fuerza de tentativas y de errores, de enigmas y de deducciones e inducciones como en el caso de la porqueriza. Todos los veranos, desde hace cinco años, unos cincuenta jóvenes italianos e ingleses continúan en Settefinestre las excavaciones bajo la dirección de Andrea Carandini. Son estudiantes de arqueología o de restauración que hacen un *stage* como voluntarios, y todas las mañanas se los ve manejando el pico y la pala y cepillando fragmentos de terracota bajo el sol durante ocho horas (el horario es de las seis y media a las dos y media) con la resistencia a la fatiga que sólo se tiene en las actividades que dan una satisfacción inmediata. Para ser exacto diré que lo primero que salta a los ojos son las muchachas que manejan el pico y la pala y empujan pesadas carretillas, mientras los varones parecen preferir trabajos más tranquilos y livianos. De todas maneras, viéndolos juntos se tiene una imagen de la juventud actual que no es la que proponen habitualmente las crónicas periodísticas, pero que tal vez representa mejor tantas cosas a las cuales se tiende hoy: esfuerzo colectivo y realización individual, concentración y desenvoltura, vivacidad y relax.

El alma secreta o el emblema simbólico de la nueva arqueología es una trulla mucho más pequeña que la que usan los albañiles italianos, pero que emplean corrientemente los ingleses. La técnica de los arqueólogos ingleses para excavar sin causar desastres nace tal vez del hecho de que tenían al alcance de la mano este sencillo utensilio. A falta de verbo italiano ágil como el instrumento, se acuñó en Settefinestre el verbo «traulare» (trullar), del inglés *trowel*, cuchara de albañil.

Los escombros de los derrumbes que se han sucedido a lo largo de los siglos son sacados a la luz estrato por estrato, dibujados y fotografiados tal como se encuentran, descritos minuciosamente, luego trasladados del lugar y depositados en bandejas de plástico, en el orden en que se encontraron. Pueden ser tejas rotas del techo hundido, pedazos del revoque pintado de las paredes o del cielorraso, fragmentos de objetos, bajando hasta el mosaico de los pavimentos. Después, en el laboratorio (de la Universidad de Siena) se clasifican y numeran y se comienza a recomponer el *puzzle*.

Sobre la sociedad y la economía romanas de la época republicana e imperial, la villa de Settefinestre tiene muchas cosas que decir y ni siquiera estaban todas enterradas. Lo que permaneció visible durante veintiún siglos debía ser lo primero que veía quien recorriera la vía romana en el fondo del valle: un muro de cintura con torres (torres ficticias para dar la ilusión escenográfica de las murallas de una ciudad en la lejanía). El muro circundaba un jardín en el fondo del cual se levantaba una fachada monumental, con pórtico y logia panorámica en lo alto (el techo se había derrumbado y las columnas habían desaparecido, pero los arcos de la galería eran visibles; de ahí que esa altura tomara el nombre de Settefinestre). El aspecto monumental de la villa, en posición dominante sobre esas regiones que habían sido antes y serían después de las más desoladas de la Maremma, reflejaba sin duda la importancia de la familia que había invertido capitales y esclavos en una gran

empresa de producción y exportación de vino y aceite. Estamos en las cercanías de Cosa (la ciudad romana identificada más tarde con una hipotética Ansedonia), en cuyo puerto se encontró gran cantidad de ánforas de vino con la marca de los Sesti, la misma que se ve en las ánforas halladas en pecios de naves romanas hundidas en las costas francesas y españolas, así como en excavaciones arqueológicas de los valles del Ródano y del Loira. Como las mismas iniciales se encuentran en materiales hallados en Settefinestre, parece probado que la villa pertenecía a la familia senatorial romana de los Sesti. Partidarios de Sila, los Sesti se beneficiaron de las confiscaciones de tierras después de la guerra civil entre Mario y Sila y se asentaron en la zona de Cosa, donde desde tiempo atrás estaba en crisis y languidecía una primera fase de la agricultura practicada por colonos (la «centuriación» de las tierras distribuidas a los soldados). La gran revolución tecnológica de la agricultura intensiva fue posible gracias a la disponibilidad de esclavos prisioneros de guerra, en poder de pocas familias pudientes, que permitió el adiestramiento de mano de obra especializada. De la vida de los esclavos sabemos muy poco por fuentes escritas, y uno de los motivos de interés de Settefinestre reside en las informaciones que podemos extraer de la parte de la villa destinada a la servidumbre, un ala independiente pero unida al cuerpo del edificio, dividida en celdas, disposición que no se diferencia de la que se ha encontrado en los alojamientos de los soldados, en los lugares donde quedan huellas de campamentos militares romanos. Se calcula que cada celda podía alojar a cuatro esclavos, y a juzgar por la parte excavada hasta hoy, se puede decir que la villa disponía de unos cuarenta esclavos, cifra que concuerda con los testimonios de los autores de la época. Por ahora no se puede saber si la vida de los esclavos fue como la de los prisioneros acuartelados sin mujer, o si en cada celda se alojaba sólo una familia con mujer e hijos (como una especie de criadero de esclavos, dada la gran conveniencia de multiplicar esta fuente de energía esencial). Las excavaciones de los alojamientos de esclavos «dicen» menos que las que se han practicado en las moradas de los amos, porque los muros no tienen pinturas al fresco ni ornamentos, y pocos son los fragmentos de objetos. Una copa de cerámica con el nombre de Encolpius, es uno de los pocos mensajes que los esclavos nos han transmitido.

En el mismo cuerpo de edificio se encontraba, pues, la residencia lujosa de los amos, una barraca para los esclavos y una hacienda agrícola (los sótanos, los lagares de uva o de aceitunas fueron enteramente excavados y han permitido entender las técnicas utilizadas).

La «villa» romana era una unidad de producción; de cada villa dependían unas yugadas de terreno arable (equivalentes a 125 hectáreas). Los Sesti poseían seguramente varias villas en la zona, pero ésta parece haber tenido una función especial de residencia y de representación social. La gestión de las propiedades requería la presencia de los amos por lo menos una parte del año, de modo que el sector residencial debía prestarse a una vida grata que no hiciera echar de menos los

placeres de la ciudad.

Tenemos, pues, la galería panorámica que comunicaba con un jardín interno con columnas a través de una sala llamada «esedra»; un atrio con impluvio y pavimento de mosaico; tres o tal vez cuatro triclinios o comedores pintados al fresco, cada uno para una estación diferente del año; seis salas, entre ellas un raro ejemplar de «sala corintia»; cuatro dormitorios con dos alcobas cada uno y basamentos para armarios. Del jardín podemos conocer la forma y la posición de los arriates, ya que estaban excavados en un fondo de roca, para poder llenarlos de humus. Sobre una ladera de la colina, en una superficie de aproximadamente una hectárea rodeada de un alto muro de piedra, se extendía probablemente un «leporarium», es decir, una reserva de animales salvajes: liebres, jabalíes, cabritos, custodiados por esclavos cazadores. Según Varrón, estos criaderos eran una de las señales de lujo de esos tiempos. Servían también como lugar de espectáculos. Varrón cuenta que un propietario se exhibía vestido de Orfeo, rodeado de ciervos y gamuzas. La villa funcionó, según Andrea Carandini, un poco más de dos siglos, desde la primera mitad del I a. C. hasta el comienzo del II d. C.; pero la fase de máximo esplendor fue seguramente más breve. Se puede decir que la decadencia económica, y no sólo económica, de Italia, comienza con el apogeo del imperio romano, cuando son las provincias imperiales más lejanas, y ya no la península, las que crean las riquezas que Roma absorbe. Los indicios arqueológicos prueban que en Settefinestre, ya en el siglo I d. C., las instalaciones agrícolas se extendían a partes de la villa que habían sido residenciales, señal de que los patrones no las habitaban más. La producción de vino y aceite se orientaba hacia el consumo local y ya no hacia la exportación. En el siglo I d. C. el latifundio imperial incorpora las villas de la aristocracia: el cultivo de cereales y pastos, que requieren mano de obra menos numerosa y menos especializada, sustituyen la vid y el olivo. Poco a poco los techos abovedados y las paredes pintadas al fresco se derrumban, los lagares de uva son desmantelados, los sótanos se convierten en depósitos de grano. La villa es abandonada y saqueada; las familias de pastores se refugian en ella. Dos esqueletos de la alta Edad Media, sepultados bajo el pórtico, son testimonio de una humanidad de huesos débiles y desmedrados, una existencia en el límite de la supervivencia. El subdesarrollo tiene entre nosotros una historia más larga que las fases de «milagro económico», aunque deje menos trazas en el subsuelo. La pala y la trulla del arqueólogo tratan de reconstruir la continuidad de la historia a través de los largos intervalos de oscuridad.

[1980]

## Lectura de la columna trajana

Las tuberías metálicas y los andamiajes de tablas que desde hace un tiempo rodean diversos monumentos romanos, ofrecen en el caso de la Columna Trajana una posibilidad más que rara, única, una ocasión que quizá se presente por primera vez en los diecinueve siglos que se ha mantenido en pie: los bajorrelieves se pueden ver de cerca. Y quizá se puede ver *in extremis* porque el mármol de superficie esculpida se va convirtiendo en yeso soluble en agua, y la lluvia lo estaba haciendo desaparecer. La Superintendencia de Antigüedades justamente trata de proteger con los andamiajes esa película ahora friable, a la espera de encontrar un sistema para fijarla, sistema que todavía no se sabe si existe. Será culpa del smog, será culpa de las vibraciones, o será el molino del tiempo, que milenio tras milenio consigue reducirlo todo a polvo: el caso es que la presunta eternidad de los vestigios romanos ha llegado quizá al crepúsculo y nos tocará ser testigos de su fin.

Enterado de esto me apresuré a subir a los andamiajes de la Columna Trajana, sin duda el monumento más extraordinario que la antigüedad romana nos ha dejado y también el menos conocido, a pesar de haberlo tenido siempre delante de los ojos. Porque lo excepcional de la Columna no son solamente sus cuarenta metros de altura, sino su «narratividad» figurativa (toda hecha de detalles minuciosos de gran belleza), que requiere una lectura seguida de la espiral de bajorrelieves de doscientos metros de largo que narra las dos guerras de Trajano en Dacia (101-102 y 105 d. C.). Me acompañó Salvatore Settis, profesor de arqueología clásica de la Universidad de Pisa.

El relato comienza representando la situación inmediatamente anterior al inicio de la campaña, cuando los límites del Imperio llegaban todavía al Danubio. La franja narrativa empieza (primero muy abajo y después subiendo poco a poco) con el paisaje de una ciudad romana fortificada sobre el río, las murallas, la torre de guardia, los dispositivos para las señales ópticas en caso de incursión de los dacios: pilas de madera para las hogueras, montones de heno para las columnas de humo. Todos elementos que deben crear un efecto de alarma, de espera, de peligro, como en un *western* de John Ford.

Se indican así los antecedentes de la escena siguiente: los romanos atraviesan el Danubio por puentes de barcas para fortificarse en la otra orilla; ¿quién puede dudar de la necesidad de reforzar esa frontera tan expuesta a los ataques de los bárbaros

estableciendo puestos de avanzada en su territorio? Las columnas de soldados avanzan por los puentes, llevando a la cabeza las insignias de las legiones; las figuras evocan el ruido metálico de la tropa en marcha, con los morriones atados al hombro, cantimploras y sartenes colgadas de pértigas.

El protagonista del relato es naturalmente el emperador Trajano en persona, representado sesenta veces en estos bajorrelieves; se puede decir que cada episodio está señalado por la aparición de su imagen. ¿Pero cómo se distingue el Emperador de los otros personajes? Ni el aspecto físico ni la vestimenta presentan signos distintivos; la posición con respecto a los otros es la que lo denota sin la menor duda. Si hay tres figuras con toga, Trajano es la del medio; en realidad las de los lados lo miran y él es quien gesticula; si hay una fila de personas, Trajano es el primero; o bien está exhortando a la multitud o aceptando la sumisión de los vencidos; se encuentra siempre en el punto en que convergen las miradas de los otros personajes, y sus manos se alzan en gestos significativos. Aquí, por ejemplo, se le ve ordenar una fortificación, señalando al legionario que asoma de un foso (¿o de las aguas del río?) llevando a las espaldas una cesta de tierra de las excavaciones de los cimientos. Más allá está retratado sobre el fondo del campamento romano (en el medio está la tienda imperial) mientras los legionarios arrastran por los cabellos a un prisionero para llevarlo a su presencia (los dacios se distinguen por el pelo largo y la barba) y de un rodillazo (casi una zancadilla) le obligan a hincarse a sus pies.

Todo es muy preciso: los legionarios se distinguen por la coraza segmentada (una coraza a rayas horizontales) y como debían hacer también trabajos propios del arma de ingenieros, los vemos apilar piedras o abatir árboles con la coraza puesta, detalle poco verosímil pero que sirve para dar a entender quiénes son; mientras que los *auxilia*, con armas más ligeras y a menudo representados a caballo, llevan jubón de cuero. Después están los mercenarios, pertenecientes a poblaciones sometidas, el torso desnudo, armados de clavos, con rasgos que indican su procedencia exótica, inclusive moros de Mauritania. Todos los soldados esculpidos en los bajorrelieves, miles y miles, están catalogados con precisión porque la Columna Trajana ha sido estudiada hasta ahora sobre todo como documento de historia militar. Más incierta es la clasificación de los árboles, representados de forma simplificada y casi ideogramática, pero reagrupables en un número restringido de especies muy distintas: hay un tipo de árbol de hojas ovales y otro con follaje como penachos; además, encinas de hojas inconfundibles; creo reconocer inclusive una higuera que asoma de una pared. Los árboles son el elemento del paisaje que más aparece, y a menudo se los ve caer bajo las hachas de los leñadores romanos, para proporcionar los travesaños de las fortificaciones pero también para hacer caminos: la avanzada romana se abre paso en el bosque primigenio, así como el relato esculpido se abre paso en el bloque de mármol. También las batallas son cada una diferente de la otra, como en los grandes poemas épicos. El escultor las fija sintéticamente en el momento en que se decide su suerte, presentándola según una sintaxis visual de clara evidencia

y con gran elegancia y nobleza formal: los caídos abajo, como un friso de cuerpos tendidos al borde de la franja, el movimiento de los escuadrones que se enfrentan, con los vencedores en posición dominante; más arriba el Emperador y en el cielo una aparición divina. Y como en los poemas épicos, no falta nunca un detalle macabro o truculento: aquí un romano sostiene con los dientes la cabeza cortada de un enemigo dacio, colgando de los largos cabellos, y otras cabezas cortadas son presentadas a Trajano.

Se diría que cada batalla se distingue también por un motivo de estilización geométrica siempre diferente: por ejemplo, aquí vemos a todos los romanos con el antebrazo derecho levantado en ángulo recto en la misma dirección, como si arrojaran la jabalina, e inmediatamente encima Júpiter, volando en la vela de su manto, alza la diestra en un gesto idéntico blandiendo sin duda un rayo dorado que ha desaparecido (debemos imaginar los bajorrelieves coloreados, como eran en su origen), signo indudable de que el favor de los dioses se inclina por los romanos.

La derrota de los dacios no es desordenada, sino que mantiene en la desgracia una dignidad doliente: fuera de la confusión dos soldados dacios transportan a un compañero herido o muerto; es uno de los momentos más bellos de la Columna Trajana y quizá de toda la escultura romana, un detalle que seguramente fue el origen de muchas deposiciones cristianas. Poco más arriba, entre los árboles de un bosque, el rey Decéballo contempla con tristeza la derrota de los suyos.

En la escena siguiente un romano pega fuego con una antorcha a una ciudad de los dacios. Trajano en persona le da la orden, de pie detrás de él. De las ventanas salen lenguas de llamas (imaginémoslas pintadas de rojo) mientras los dacios huyen. Estamos ya por juzgar despiadada la conducta de guerra romana, cuando observando mejor vemos asomar de las murallas de la ciudad dacia palos erizados de cabezas cortadas. Ahora estamos dispuestos a condenar a los crueles dacios y a justificar la venganza de Roma: el que puso en escena los bajorrelieves sabía administrar bien los efectos emotivos de las imágenes en función de su estrategia celebratoria. Después, Trajano recibe una embajada enemiga. Pero ya hemos aprendido a distinguir entre los dacios los del *pilleus* (gorrito redondo) que son los nobles, de los que llevan descubierta la larga melena, es decir, la gente común. Pues bien, la embajada está compuesta de cabezas melenudas, razón por la cual Trajano no la acepta (el gesto con tres dedos es de rechazo); exige, sin duda, contactos a nivel más alto (que no tardarán en llegar, después de otras derrotas de los dacios). Aparición insólita en esta historia totalmente masculina, como tantos filmes de guerra, vemos ahora una mujer joven, con aire desolado, en una nave que se aleja de un puerto. Una multitud la saluda desde el muelle, una mujer tiende un niño, sin duda un hijito del que la madre está obligada a separarse. El infaltable Trajano asiste también a esta despedida. Las fuentes históricas aclaran el significado de la escena: es la hermana del rey Decéballo, enviada a Roma como presa de guerra. El emperador alza una mano para saludar a la bella prisionera, y con la otra señala al niño: ¿para recordar que lo guarda de rehén?

¿O para prometerle que lo hará educar romanamente y convertirlo en un rey sometido al Imperio? Comoquiera que sea, la escena tiene un *pathos* misterioso, acentuado por el hecho de que en la misma secuencia, no se sabe por qué, acabamos de asistir a una matanza de ganado, con corderitos muertos. (En una de las escenas más crueles de la columna aparecen también figuras femeninas: mujeres poseídas por la cólera torturan a hombres desnudos: se diría que son romanos, pues tienen el pelo corto, pero el sentido de la escena es oscuro). La separación entre las secuencias está marcada por un elemento vertical, por ejemplo, un árbol. Pero a veces hay también un motivo que sobrepasa el límite, de un episodio al otro, por ejemplo, las olas del mar sobre las cuales parte la princesa prisionera se convierten en la corriente del río que en la escena siguiente arrastra a los dacios después de un vano asalto a una plaza fuerte romana. Junto a la continuidad horizontal (o mejor oblicua, pues se trata de una espiral que se enrosca en el fuste de mármol), se observan motivos vinculados en sentido vertical de una escena a otra a lo alto de la columna. Por ejemplo, con los dacios combaten los roxolanos, jinetes con el cuerpo enteramente cubierto de una armadura de escamas de bronce, los caballos también revestidos de escamas; su vistosa presencia, como un anuncio de la *imagerie* medieval, domina una batalla sobre el río; pero en otra batalla que se desarrolla inmediatamente por encima de ésta, vemos a otro de estos seres escamosos muerto, tendido como una especie de hombre pez o de hombre reptil. Más adelante, el movimiento de una batalla está dado por un despliegue de escudos ovales que se presentan de frente, en diagonal; en la porción de columna inmediatamente superior vemos repetirse una serie de escudos del mismo tipo, pero esta vez dispuestos en franjas horizontales, tendidos en tierra por los enemigos que se han rendido en otra batalla.

La espiral gira y sigue el desenvolvimiento de la historia en el tiempo y su itinerario en el espacio, con lo cual el relato no vuelve nunca a los mismos lugares: aquí Trajano se embarca en un puerto, allá aborda y se pone en marcha para seguir al enemigo; ahora una fortaleza es tomada por asalto con los «testudos», y más allá entra en escena la artillería de campo: *carroballistae*, o sea, catapultas montadas sobre carro. Por todas partes se recuerda a los muertos y a los heridos de ambos bandos, y los cuidados médicos por los que se hizo famoso el ejército de Trajano. Es evidente que se ha procurado no disminuir la contribución de ningún cuerpo del ejército romano: si se presenta un legionario herido, se le pone al lado otro herido perteneciente a los *auxilia*.

Después de la batalla final de la primera campaña dacia, se ve a Trajano recibiendo las súplicas de los vencidos, uno de los cuales le abraza las rodillas. El mismo rey Decébalos está entre los suplicados, más apartado y digno. Una victoria alada separa la línea del relato de la primera campaña del comienzo de la segunda, en que Trajano se embarca en el puerto de Ancona. Pero aquí se acaba por ahora el andamiaje y no pude ver cómo termina. Les contaré la continuación de la historia apenas haya podido verla. Queda por explicar el gran misterio de este monumento:

una columna tan alta toda cubierta de escenas minuciosamente esculpidas que no se pueden ver desde el suelo. Es cierto que en el siglo I a. C. se levantaba alrededor altos edificios que han desaparecido y cuyas terrazas se abrían a la columna; pero la distancia desde la cual los observadores debían contemplarla no permitían una «lectura» de todos los detalles, y, por lo tanto, era imposible seguir la continuidad de la narración a lo largo de la espiral. (Con andamiajes tal vez no muy diferentes de éstos subieron a hacer dibujos y calcos los arqueólogos enviados por los soberanos de Europa: Francisco I, Luis XIV, Napoleón III, la Reina Victoria. Con más riesgo, Ranuccio Bianchi Bandinelli se hizo izar con una escala de bomberos). Estas exploraciones, aunque incompletas y discontinuas, realizadas a lo largo de los siglos, eran todo lo que sabíamos hasta hoy de la Columna Trajana. El destinatario de este elaborado mensaje visual no es el único misterio. Tampoco se sabe nada del sistema que permitió levantar una sobre otra las 18 «rocchi» (o bloques de mármol cilíndricos y huecos, con una escalera de caracol en el interior) que constituyen el fuste. Y no se sabe si las «rocas» fueron esculpidas en tierra, una por una, o sólo después de montadas. Además hay otros misterios: ¿cómo es que las cenizas de Trajano y de su mujer fueron enmuradas en la base de la columna, si una ley inderogable de los romanos prohibía enterrar a los muertos en el recinto del «pomerio»? (No eran sus verdaderas cenizas las recogidas en una urna de oro, pero como si lo fuesen: Trajano, muerto en Selinonte, donde lo incineraron, fue sustituido para su triunfo en Roma por un maniquí de cera que se incineró con los honores debidos a un emperador destinado a subir al cielo). En cambio, los grandes intereses que movían las conquistas romanas del Mar Negro (Dacia era rica, entre otras cosas, en minas de oro) explican sobradamente la grandiosidad del culto trajano (las fiestas de las celebraciones duraron ciento ochenta días, el donativo que tocó a cada ciudadano fue el más alto que se recuerde), el complejo de monumentos gigantescos que rodeaban la tumba y el templo del emperador. Para nosotros ha durado hasta hoy esta epopeya de piedra, una de las más amplias y perfectas narraciones figuradas que se conocen.

[1981]

## La ciudad escrita: epígrafes y grafiti

Cuando pensamos en una ciudad romana de tiempos del Imperio, imaginamos columnatas de templos, arcos de triunfo, termas, circos, teatros, monumentos ecuestres, bustos y estelas, bajorrelieves. No se nos ocurre que en esta muda escenografía de piedra falta el elemento más característico, aun visualmente, de la cultura latina: la escritura. La ciudad romana era, sobre todo, una ciudad escrita, cubierta de un estrato de escritura que se extendía sobre frontones, sobre lápidas, sobre enseñas. «Inscripciones presentes por doquiera, pintadas en forma de grafiti, grabadas, presentadas en tablillas de madera o trazadas en recuadros blancos... ya publicitarias, ya políticas, ya funerarias, ya celebrativas, ya públicas, ya privadísimas, zumbonas, insultantes, o de rememoración burlona... expuestas en todas partes, con ciertas preferencias, es cierto, por algunos lugares públicos, plazas, foros, edificios oficiales, necrópolis, pero sobre todo para las más solemnes, no para las otras, indiferentemente esparcidas dondequiera que hubiese la entrada de una tienda, una encrucijada, un pedazo de revoque libre a altura de hombre».

En la ciudad medieval, en cambio, las inscripciones habían desaparecido, fuera porque el alfabeto había dejado de ser un medio de comunicación al alcance de cualquiera, o porque no había más espacio donde se pudieran desplegar ni atraer así las miradas: las calles eran estrechas y tortuosas, los muros todos gibas, saledizos y archivoltas: el lugar donde se transmitían y se custodiaban los significados de las disquisiciones sobre el mundo era la iglesia, cuyos mensajes eran orales o figurados más que escritos.

Estas dos visiones contrapuestas nos son presentadas por Armando Petrucci como inicio de un ensayo suyo: *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, que (en 114 páginas y 122 ilustraciones) constituye el primer perfil histórico que jamás se haya trazado de la epigrafía italiana desde la Edad Media hasta hoy, y no sólo de la epigrafía sino también de toda manifestación de la visualidad del escribir y, por lo tanto, en escorzo, de lo que hoy llamamos la gráfica. *Grafica e immagine* es justamente el título del nuevo volumen de la *Storia dell'arte italiana* de Einaudi (Tercera parte, volumen segundo, tomo 1) de la cual uno de los ensayos es éste de Petrucci.

En la ciudad medieval los restos de las lápidas romanas siguieron hablando con su

voz solemne que pocos entendían ya. Y entretanto la tradición de trazar letras según las reglas del arte se perpetuaba en la clausura de las celdas de los monjes escribas, en las páginas de los códices, según técnicas y módulos ya muy diferentes. De modo que cuando después del Milenio los muros de catedrales y palacios sienten la necesidad de proferir palabras, los modelos a los que recurren para escandir su latín desafinado serán dos, alternados o combinados de diversas maneras: las letras mayúsculas en el orden horizontal y centrado de los vetustos epígrafes, y el alfabeto de los libros, góticamente espinoso y retorcido, que llenaba tupidamente los muros como si fuesen páginas.

Nada parece más estático y codificado que las mayúsculas latinas. Y sin embargo en el Cuatrocientos, cuando el modelo romano vuelve a ser dominante, las aventuras de las letras pueden seguirse en la efusión contenida de su cauta indisciplina. La Q es la letra que se permite más caprichos, dado que el elemento que la caracteriza es la facultad de menear el rabo a gusto: letra gato que felinamente se enrosca y mueve la cola, ya alargándola bajo la letra siguiente, ya retorciéndola hacia atrás, ya haciéndola vibrar en latigazos fulmíneos, ya arrastrándola perezosamente y arqueándola en ondulaciones cóncavas o convexas. Pero también la A puede permitirse sus libertades, por ejemplo apoyando todo su peso sobre la pierna izquierda, o bien (en variantes más heterodoxas) plegando la barra transversal en ángulo, mientras que la M puede elegir entre su posición de descanso con las piernas separadas y una de atención endureciéndose sobre sus patas verticales y paralelas. La G puede terminar en un rizo redondeado, o con un diente cortante, o con un gancho canino, o bien cerrarse sobre sí misma como un alambique. La Xi puede escapar de su vocación aritmética y algebraica variando los ángulos en que se cruza o dejando que un brazo se desperece con movimientos ondulados. En cuanto a la Y, no perderá ocasión de acentuar su exotismo presentándose en forma de palmera con las hojas curvadas. A veces las fórmulas de abreviatura epigráfica sugieren la invención de signos nuevos, como el de NT condensado en un único ideograma, letra-puente que no por azar aparece en la lápida que celebra la construcción de un puente dedicado a un Pontífice (Puente Sixto, 1475). Inicialmente determinada por el acto de grabar con escalpelo o de trazar con la pluma, la forma de los caracteres alfabéticos empezó enseguida a responder a las exigencias del nuevo arte tipográfico que hegemonizó todo tipo de escritura. Y los frontispicios impresos enseñaron un nuevo sentido de las proporciones, de las relaciones entre espacios blancos y caracteres, que se hizo sentir de inmediato en las lápidas. La composición impresa no tardó en presentarse en páginas extrañas y espectaculares, como en la *Hypnerotomachia* de Francisco Colonna, libro impreso en Venecia pero concebido en Roma. En esta historia de la visualidad gráfica, casi todo ocurre en Roma, en presencia de los vestigios latinos y en diálogo con ellos. Después de Miguel Ángel, que ocupa un lugar importante a medio camino entre renovamiento del orden clásico e innovación, empieza a desencadenarse la revolución barroca. El placer de la ficción lleva las de ganar y ya

no es tanto la escritura lo que cuenta, como el soporte que la deforma y por momentos la esconde entre drapeados y vueltas: lápidas de bronce y de mármol negro o rojo en forma de cartucho o de paño o de sudario o de piel de animal, superficies movidas o arrugadas o laceradas en los bordes, donde letras metálicas o doradas ondean o desaparecen entre los pliegues. Así como la piedra finge ser página, así en los frontispicios de los libros la página finge ser lápida. Llegamos a Piranesi, al Setecientos visionario y ecléctico que combina, flanquea y compensa el Setecientos neoclásico y purista de Bodoni y de Canova.

Al llegar a la época moderna, Petrucci se separa de la línea del gusto gráfico dominante que va perdiendo interés artístico, para tratar de catalogar las «rupturas de la norma». En esta óptica retoma su historia desde el principio explorando los cartuchos en los primitivos sieneses, cartas astrológicas impresas, enseñas de corporaciones, exvotos. La fantasía de la gráfica popular es una vegetación espontánea que será recogida y cultivada por las vanguardias, empezando por William Morris que proclama la revolución antibodoniana.

Por un rápido atajo se llega a la Italia de los Años Treinta, donde la modernidad del carácter tipográfico más simple y austero, el «bastón», es asumida como escritura oficial del régimen fascista, que traduce en clave de perentoriedad clasicista la lección de funcionalidad de la Bauhaus. A este cuadro se contraponen, por lo que se refiere a los últimos años, no tanto una gráfica de izquierda (en cuyo ámbito Petrucci pone de relieve la «parte perdedora» y traza un bello retrato de Albe Steiner), como la explosión salvaje de los escritos murales contestatarios (impropiamente llamados «grafiti»).

Justo es, pues, que el ensayo termine con esta invasión de la escritura «desde abajo», caracterizada por una voluntad «antiestética», que es el aspecto más visible de la asunción de las palabras, hace ya más de doce años, por los jóvenes y los excluidos, partiendo naturalmente de las famosas inscripciones de mayo en París y del fenómeno de las «firmas» en el subterráneo de Nueva York (que tiene características particulares y más reductibles a una intencionalidad artística).

Los palimpsestos que componen estos escritos «salvajes» superponiéndose a anteriores inscripciones «oficiales» de todo tipo tomadas como simple superficie de apoyo, o entremezclándose debido a la intervención sucesiva de militantes de grupos opuestos, se convierten aquí precozmente en objeto de estudio con método casi paleográfico. Pero la objetividad técnica del erudito no disimula la actitud de simpatía que Petrucci demuestra por esta jungla gráfica en la que reconoce una «voluntad de afirmación de la escritura como elemento signifiante y como producto creativo en el espacio urbano», lo cual no le impide registrar también la degradación de estos impulsos, testimoniada por inscripciones privadas de todo ingenio aunque no de una informe y cansada arrogancia, que cubren hoy con tanta frecuencia los muros de las ciudades italianas. El perfil histórico se cierra significativamente con la visión desolada del Foro Itálico en el que las inscripciones de la retórica epigráfica fascista

se mezclan con el violento estrépito gráfico de los fanáticos de los equipos de fútbol.

Ahora que he cumplido con mi deber de informar reseñando el contenido del ensayo en toda su riqueza y sutileza, ha llegado el momento de sacar a relucir la objeción en la que pensaba desde el principio. Desde la primera página en que evoca la ciudad romana toda cubierta de inscripciones, tanto oficiales como privadas, hasta las últimas en que celebra la guerrilla de los grafiti del sesenta y ocho, Petrucci persigue un ideal de «ciudad escrita», de lugar saturado de mensajes articulados como signos alfabéticos, que vive y comunica depositando palabras expuestas a las miradas. Justamente este ideal es lo que no comparto. La palabra en los muros es una palabra impuesta por la voluntad de alguno, sitúese arriba o abajo, impuesta a la mirada de todos los demás que no pueden dejar de verla o de recibirla. La ciudad es siempre transmisión de mensajes, es siempre discurso, pero una cosa es si este discurso debes interpretarlo tú, traducirlo tú en pensamientos y en palabras, y otra si estas palabras te son impuestas sin escapatoria posible. Trátese de epígrafe celebratorio de la autoridad o de insulto desacralizante, son siempre palabras que te caen encima en un momento que no has elegido: y esto es agresión, es arbitrariedad, es violencia. (Lo mismo vale para la inscripción publicitaria, sin duda, pero el mensaje es menos intimidatorio y condicionante —nunca he creído mucho en las «persuaciones ocultas»—, nos encuentra con más defensas y es de todos modos neutralizado por mil mensajes de competidores y equivalentes).

La palabra escrita no es imposición cuando te llega a través de un libro o de un diario, porque para ser recibida presupone un acto previo de disponibilidad de tu parte, la aceptación de escuchar que se expresa en la compra o por lo menos en el abrir el libro o el diario. Pero si te llega desde una pared sin posibilidad de evitarla, es en todo caso un abuso.

Es previsible que quien siente hoy la necesidad de afirmar sus razones pisoteadas, escribiéndolas en las paredes con la bomba spray, el día que tenga el poder seguirá necesitando de las paredes para justificarlo, en epígrafes de mármol o de bronce o —según la usanza del momento— en inmensas banderas propagandísticas u otros instrumentos del lavado de cerebros.

Este razonamiento mío no vale para las inscripciones de protesta bajo los regímenes de opresión porque en ellos la ausencia de la palabra libre es el elemento dominante inclusive en el aspecto visual de la ciudad. El escribiente clandestino colma este silencio con riesgo absolutamente suyo, y aun leerlo es en cierta medida un riesgo e impone una opción moral. Y también haré una salvedad a mi cuestión de principio en los casos en que la inscripción es ingeniosa, como ha ocurrido estos años, tanto en París como entre nosotros, o cuando es capaz de inspirar una reflexión esclarecedora o de dar una sugestión poética, o cuando representa algo original como forma gráfica, porque la percepción de su valor intelectual o humorístico, o poético, o estético-visual, implica una operación no pasiva, una interpretación o decodificación, en una palabra, una colaboración del receptor que se la apropia a través de un trabajo

mental, aunque sea instantáneo. Pero cuando la inscripción es una afirmación o negación desnuda que requiere del lector solamente un acto de consentimiento o de rechazo, el impacto de la coerción aplicada al leer es más fuerte que las potencias puestas en acción por la operación que en cada oportunidad nos permite restablecer nuestra libertad interior frente a la agresión verbal. Todo se pierde en el estruendo del bombardeo neuro-ideológico a que son sometidos nuestros cerebros de la mañana a la noche. Tampoco me tienta tomar como modelo las ciudades del Imperio romano, en las que todos los mensajes epigráficos y arquitectónicos oficiales eran imposiciones de la autoridad imperial y de la religión estatal. Si la epigrafía romana nos atrae hoy es porque sus mensajes requieren de nuestra parte un desciframiento que es en cierta medida un diálogo, una participación libre: su fuerza intimidatoria se ha extinguido. Del mismo modo nos parece fascinante la función de la escritura árabe en la arquitectura y en todo el mundo visual del Islam: advertimos la presencia de la palabra escrita que impregna los ambientes de una atmósfera de calma pensativa, pero nos salvamos del poder de coacción de la palabra porque no la leemos, o si sabemos leerla, porque nos parece lejana, encerrada herméticamente en sus fórmulas, (lo mismo vale para los caligramas del Extremo Oriente).

Lo que la ciudad debe transmitir es la presencia de la escritura, la potencialidad de su uso diverso y continuo, no la prevaricación de sus manifestaciones efectivas; tal vez éste es el punto en el cual la tesis de Petrucci y mis argumentaciones se conjugan: la ciudad ideal es aquella sobre la cual planea un polvillo de escritura que no se sedimenta ni se calcifica. Pero los pobres muros de las ciudades italianas, ¿no se han convertido también hoy en una estratificación de arabescos, ideogramas y jeroglíficos superpuestos, de modo que no transmiten más mensajes que la insatisfacción de toda palabra y el pesar por las energías desperdiciadas? También en ellos recupera la escritura el lugar que es insustituiblemente suyo, cuando renuncia a convertirse en instrumento de arrogancia y abuso: un ruido confuso que es preciso escuchar con gran atención y paciencia hasta poder distinguir el sonido raro y modesto de una palabra que al menos por un momento es verdadera.

[1980]

# La ciudad pensada: la medida de los espacios

En torno al Milenio Europa conoce un desarrollo urbano como no lo había habido desde la antigüedad. La ciudad medieval que ha tomado forma en los cuatro siglos precedentes presenta profundas diferencias con la antigua, de la cual muy a menudo ha heredado el sitio, el nombre e inclusive las piedras; han desaparecido las estructuras ligadas a la vida social del pasado (templo, foro, termas, teatros, circo, estadio); el orden geométrico basado en dos grandes ejes perpendiculares ya no es reconocible, sumergido en el dédalo de calles estrechas y tortuosas; las iglesias, principales puntos de referencia de la ciudad cristiana, se distribuyen irregularmente, en lugares que tienen una relación con la vida de los santos, los milagros, los martirios, las reliquias.

La red de iglesias, es lo que da forma a la ciudad —y no viceversa— con la jerarquía que se establece entre ellas: la catedral, la sede episcopal, será el centro tanto religioso como social, pero la ciudad tiene tantos centros como parroquias, más los conventos de las diversas órdenes; los recorridos de las procesiones determinarán la importancia de las distintas arterias.

La ciudad medieval es la ciudad de los vivos y de los muertos: los cadáveres ya no son considerados impuros y expulsados fuera del recinto de las murallas; la familiaridad con los muertos, la coexistencia con la necrópolis son una de las grandes transformaciones de la civilización ciudadana. Las líneas rectas que el plano horizontal ha perdido son recuperadas por la nueva dimensión vertical: se perfila la ciudad de los campanarios (a partir del siglo VII), cuyos sones escanden desde lo alto las horas y confirman a la Iglesia «su dominio sobre el tiempo y el espacio», y después la ciudad de las torres que surgen junto al palacio comunal y a las residencias de los señores, apenas se afirma, desde el siglo XIII en adelante, un poder civil junto al religioso.

La función social es lo que ha cambiado; de militar-administrativa, como en los tiempos del Imperio romano, se convierte en función de producción e intercambio y de consumo. El mercado pasa a ser el nuevo centro propulsor y el poder urbano está cada vez más en manos de la clase típica de la ciudad: los burgueses.

Entre las ciudades europeas de la época, las italianas se caracterizan por una

presencia más maciza de la antigüedad romana, por los signos del predominio de los emperadores germánicos o de la resistencia a sus incursiones (ciudadela, fortaleza), por la presencia de una aristocracia urbana que no se atrincheraba en sus castillos, por la gravitación en cada ciudad del condado que le estaba sometido: por la autonomía de la ciudad-Estado.

Estoy resumiendo un ensayo de Jacques le Goff sobre *Lo imaginario urbano en Italia medieval* (siglos v-xv) que traza, sobre todo apoyándose en textos de un género literario propio de esos siglos, las *laudes civitatum* (la más famosa de las cuales es la de Milán de Bonvesin de la Riva), los modelos reales o fantásticos en relación con los cuales las ciudades italianas eran vistas y pensadas por sus habitantes, por ejemplo, frente a la Jerusalén —terrestre o celeste— o a Roma. (El ensayo abre el v volumen de los *Annali de la Storia d'Italia*, Einaudi, titulado *Il paesaggio*, dirigido por Cesare de Seta).

Un pasaje de Leopardi podría servir de símbolo de la relación entre lugares reales y modos de pensarlos y sentirlos. (Lo cita Sergio Romagnoli en otro excelente ensayo del volumen sobre el paisaje en la literatura italiana desde Parini hasta Gadda). En los primeros días de su estancia en Roma (diciembre de 1822), Leopardi escribe a su hermana Paolina que lo que más le ha llamado la atención es la desproporción entre la medida humana y las dimensiones de los espacios, y los edificios, que estarían bien «si los hombres de aquí midieran cinco brazas de alto y dos de ancho». Lo que le angustia es no sólo el vacío de la Plaza San Pedro, que la población de Roma no alcanza a llenar, o la mole de la Cúpula que le parece al llegar alta como la cima de los Apeninos, sino el hecho de que «toda la grandeza de Roma no sirve nada más que para multiplicar las distancias y el número de peldaños que hay que subir para encontrar a cualquiera... No quiero decir que Roma me parezca deshabitada, pero digo que si los hombres necesitaran vivir tan holgados como se vive en estos palacios y como se camina por estas calles, plazas, iglesias, no bastaría el globo para contentar al género humano».

Una sensación que difiere netamente no sólo de nuestra experiencia de una época de superpoblación, sino de aquella que en las capitales europeas multitudinarias y tumultuosas tuvieron Fielding y Restif de la Bretonne, y tendrán poco después Balzac, Dickens, Baudelaire. La visión agorafóbica de Leopardi nos introduce en una dimensión de paisajes urbanos dominados por el vacío que bien puede considerarse una constante mental italiana y que relaciona las «ciudades ideales» del Renacimiento con las metafísicas de De Chirico.

Para evocar estas sensaciones, Leopardi invita a Paolina a pensar en un tablero de ajedrez grande como la Plaza de Recanati sobre la cual se movieran piezas de tamaño natural. Desde la primera evocación de una ciudad de gigantes hasta la de una ciudad de enanos, la imaginación leopardiana oscila entre Brobdignag y Lilliput, observa Sergio Romagnoli. Pocos días después, en una carta a su hermano Carlo, Leopardi establece su criterio de la «esfera de relaciones» entre hombres y cosas, que se

pueden concretar en los ambientes pequeños, en las pequeñas ciudades, mientras que se pierden en los grandes. Tocamos aquí un núcleo decisivo de la poesía de Leopardi: la relación entre un espacio restringido tranquilizador y el exterior desmesurado e inhumano. Por una parte, la casa, la ventana, los conocidos rumores vespertinos de Recanati, las calles doradas y los huertos; por otra, la Naturaleza inmensa e indiferente que ve el Islandés; por un lado el seto, por otro el infinito. Contraposición en la que repulsión y fascinación pueden intercambiarse: el pueblo natal, modelo de medida humana, es también insoportable; y el naufragar en el mar del vacío ilimitado puede ser dulce. Por lo que se refiere al tema del paisaje italiano, Sergio Romagnoli contrapone a los temas leopardianos la idealización de la pequeña ciudad en el romanticismo alemán. En busca de una «Italia real», identificada con la Italia menor, había salido no muchos años antes un excéntrico alemán, Johann Gottfried Seume, quien desdeñando diligencias y carrozas e itinerarios monumentales, se desplazaba sólo a pie (recorría treinta kilómetros diarios). Con Seume, que trastoca las reglas, se cierra la tradición aristocrática y humanística del «Grand Tour» de Italia, dice Cesare de Seta, que dedica un amplio estudio a esta experiencia tan importante en la historia de la cultura europea. El itinerario entre ciudades italianas que el extranjero culto y rico (francés, inglés, alemán) debía seguir, cambia varias veces entre fines del Quinientos y fines del Setecientos. Hay etapas que aparecen y desaparecen, otras que cambian de importancia. Sobre la base de los diarios de viajes, De Seta confronta e interpreta estas variaciones de perspectiva. Hasta que, después de las guerras napoleónicas, la época del «Grand Tour» termina y comienza la del turismo, en una Europa donde las distancias entre las naciones se acortan cada vez más. Entre los ensayos del volumen que ilustran la idea de Italia como imagen, otros dos se refieren a temas capaces de suscitar nuestra ironía. Uno es sobre las guías, Baedeker y Touring (Leonardo di Mauro); el otro sobre los «estereotipos» de las diversas ciudades, «lugares comunes» figurativos, vistas canónicas de las tarjetas postales (Maria Antonietta Fusco). Pero veo con alivio que las guías del Touring —que son una de mis pasiones secretas y que considero entre las cosas bien hechas que Italia unida ha sabido hacer— son tratadas con el respeto y la *pietas* que merecen, aun en sus puntos débiles, lagunas y *poncifs*.

En cuanto a los estereotipos, como el pino en primer plano y el Vesubio en el fondo, nuestros sarcasmos son inevitables. Pero tal vez no haya que ver en ellos solamente un producto de la «cultura de masas»: un país empieza a estar presente en la memoria cuando a cada nombre se vincula una imagen que como tal no quiere decir nada más que ese nombre, con el lado arbitrario y el lado motivado o motivador que cada nombre lleva consigo. Las Torres Inclinadas y las Moles Antonellianas no son más que siglas iconográficas sintéticas, emblemas o alegorías. Lo importante es que sirvan para distinguir y no para confundir y achatar, como el gondolero que canta «O sole mio» en un filme de Lubitsch. Pues aun el injerto incongruente de dos estereotipos tiene indudablemente su pertinencia semántica en cuanto significa la

Italia turística y además corresponde también a la realidad del consumo turístico-canoro-gondolístico que se practica hoy cotidianamente.

[1982]

## La redención de los objetos

Uno de los hilos conductores que Mario Praz ha urdido juntando ensayos y capítulos de su obra en el lapso de más de cincuenta y cinco años (*Voci dietro la scena, Adelphi*), es la autobiografía de este estudioso de inagotable voracidad en el conocer y comparar, de este clasificador universal de las obras máximas, menores y mínimas en las cuales la mano humana ha expresado el color patente de la época y las pulsiones ocultas del alma, de este explorador de los manantiales más remotos de los que fluyen las corrientes del gusto para regar la superficie entera de la cultura de Occidente. Así como en su obra de historiador del gusto Praz no procede según un diseño lineal sino por yuxtaposición de materiales en los cuales cada elemento remite a otra serie de elementos, así la autobiografía no podrá ser para él un relato ordenado según una sucesión cronológica de acontecimientos, sino una acumulación de motivos, de ocasiones, de solicitudes, o mejor dicho, el catálogo de las razones que han dado sostén y forma a su vida. He aquí, pues, la vocación del anglicista sorprendida en sus orígenes, en la frecuentación de los excéntricos ingleses que en una época pasaban temporadas en Italia y sobre todo en Toscana (como Vernon Lee, escritora y discípula de Ruskin y William Morris, curioso personaje en quien el estetismo prerrafaelita se unía al humanismo tolstoiano), en la exploración de Londres en busca de los lugares descritos por Charles Lamb, cuyos ensayos había traducido justamente en ese momento (Papini le encargó este primer trabajo para su famosa colección «Cultura dell'anima», 1924), en los años en que enseñaba en Liverpool con la impaciencia de extraer de la *dullness* de la moderna ciudad industrial cada gota del embrujo de la antigua civilización que es la única que le atrae. Vemos así cómo el reconocimiento de los orígenes del decadentismo (o mejor del nudo romanticismo-decadentismo) que será el tema de su primer y más famoso libro, *La carne, la morte e il diavolo*, arranca de la investigación de los predecesores y de las fuentes de D'Annunzio así como de un viaje a España y de sus reflexiones sobre la corrida en la literatura. Mientras el interés por el manierismo, que limita con esta zona, nace de su predilección por Tasso (a quien en un ensayo vemos inseparablemente junto a Diderot: uno de los placeres que la lectura de Praz siempre reserva está en las aproximaciones imprevistas, en los cortocircuitos de las analogías temáticas y estilísticas). Después las pasiones del coleccionista: los muebles estilo

Imperio, los primeros de los cuales compra con sus magras economías de estudiante; los cuadros intimistas que aunque no sean excelsos como pintura, tienen tanto que decir para la historia del traje y para la novela; y las ceras en las cuales la sugestión de lo viviente y de la aparición espectral se dan simultáneamente y con la máxima intensidad.

En esta relación con los objetos se encuentra otro núcleo —el más esencial, creo— de la *Antologia personale* de Praz (así como de otros libros suyos entre los más típicos, desde *Gusto neoclassico* hasta *Casa della vita*). Más aún, en esta relación es donde se define lo que podemos llamar la filosofía de Praz. Dos ensayos de este volumen, sobre todo, la iluminan: *Dello stile Imperio* y *Un inferno*. Ambos fueron escritos para defender los muebles estilo Imperio de la acusación de ser lúgubres y siniestros, acusación documentada por gran cantidad de testimonios literarios que Praz, sufriendo, recoge complaciéndose un poco en acentuar los efectos que puedan dar razón a los adversarios, adelantando un poco sus propias razones, pero como quien sabe que no serán entendidas y que seguirán siendo un secreto difícil de comunicar, el secreto de quien ha logrado encontrar en el «puro repetirse de ciertos motivos decorativos... una atmósfera casi mágica... que se configura como solemne calma». «Esfinges, quimeras y otras criaturas fabulosas, ¿no encuentran su razón de ser en una quintaesencia de la naturaleza, en una naturaleza revivida en la imaginación humana, y combinada nuevamente según la lógica del sueño...?».

En *Un interno* se cuenta una visita de Emilio Cecchi, cuando Praz vivía aún en via Giulia, en el espacioso pero oscuro departamento del Palazzo Ricci. «Entre divertido y diferente», Cecchi pregunta a Praz cómo hace para vivir entre objetos tan perturbadores. Y Praz a su vez se divierte describiendo habitación por habitación la casa, cargándola de penumbras fantasmales en todos sus colores, demostrando que «el alma del neoclasicismo es noble y serena y —digan lo que quieran sus detractores— profundamente alegre». Pero el punto que quería subrayar es otro: Praz se da cuenta de que no es tanto el gusto como la posesión del mobiliario lo que objeta Cecchi, «a quien repugna la belleza dispendiosa...; que ama, para decorar su casa, objetos en que al máximo de expresión vaya unido un mínimo de valor intrínseco... cosas cuya posesión no otorga ningún prestigio, auxiliares de la devoción y nada más, pero la devoción —y abundaría en esto— debe ser totalmente espiritual, desinteresada, no contaminada por el crudo amor de la posesión...». Aquí está el punto controvertido que pone frente a frente, como en un opúsculo moral o diálogo filosófico, al asceta y al coleccionista. Por una parte: «La herejía era la posesión: por boca de Cecchi escuché repetir la condena de Tagore contra la *foolish pride in furniture*»; por otra parte: «Este ascetismo, como he dicho ya, me es ajeno. No vacilaría en repetir a mi amigo mi descarada confesión de materialista para quien la presencia sensible de las cosas tiene gran importancia». La discusión se había encendido varias veces ya en los ensayos anteriores de la Antología, tanto que se la podría considerar su *leit-motiv*; y el papel de defensor del ascetismo había tocado

sucesivamente a Vernon Lee (en el primer ensayo del volumen), apóstol del estetismo y de la renuncia a la posesión, o a Rabindranath Tagore (en el ensayo *Dello stile Impero*). El poeta indio, en una conferencia pronunciada en Florencia, «contaba entre los deplorables vicios occidentales, *the foolish pride in furniture*, la vanagloria de los poseedores de bellos muebles. Parece en realidad absurdo que uno haya de vanagloriarse de una graciosa mesita o de una silla de estilo o de un par de candelabros: ¿para qué amueblar una *house beautiful*, cuando el espíritu, al decir de los filósofos y de los poetas, puede reinar soberano entre unas pobres paredes? El tonel de Diógenes debería bastar para proteger con su cáscara a los gusanos humanos nacidos para crear la angélica mariposa».

Y ahí Praz se apresura a engranar con el razonamiento contrario: «Pero enseguida me asalta una duda. Porque la naturaleza de estas queridas cosas terrenales entre las cuales vivimos es tal que no se puede negar una sin negar al mismo tiempo todas las otras. Poner el alma en una mesita o en una silla que conquista mi ojo, es un pecado apenas más grave que ponerla en un paisaje...». Y, sin embargo, la contemplación de los paisajes naturales pasa por ser de lo más espiritual; ¿por qué no entonces la de los muebles, que «obedecen a la misma ley de economía que el paisaje?». Son páginas de los Años Treinta y no es casualidad que se pueda reconocer en ellas el eco de las teorizaciones de la Bauhaus aun en un autor tan alejado, totalmente vuelto hacia las formas del pasado: los muebles «son formas artificiales, pero no arbitrarias; obedecen a una regla de necesidad que es la misma que gobierna montes y llanuras, y su belleza es proporcional a su conformidad con dicha regla».

Con el tono pacato de quien quiere examinar la cuestión bajo todos los ángulos, pero siempre con una vena de sarcasmo bajo la cual se transparenta la tenacidad de la pasión, Praz afirma lo que él llama su «materialismo», esto es, el rechazo de todo espiritualismo ascético («la verdad es que tengo una debilidad por los muebles bellos y ninguna debilidad por Rabindranath Tagore»), pero también el rechazo de toda reducción de lo humano a la naturaleza desnuda de ente biológico o vital o existencial o psicológico o cuantitativamente económico. Lo humano es la huella que el hombre deja en las cosas, es la obra, sea genial e ilustre o producto anónimo de una época. La difusión continua de obras, objetos, signos es lo que hace la civilización, el hábitat de nuestra especie, su segunda naturaleza. Si se niega esta esfera de signos que nos circunda con su espeso polvillo, el hombre no sobrevive. Más aún: todo hombre es hombre-más-cosas, es hombre en cuanto se reconoce en un número de cosas, en cuanto reconoce lo humano investido en cosas, él mismo que ha tomado forma de cosas. Aquí la filosofía que he tratado de extrapolar se desliza de lo universal a lo particular, y aun a lo privado, porque aquí se pone en marcha la lógica del coleccionismo que restituye unidad y sentido de conjunto homogéneo a la dispersión de las cosas. Y se pone en marcha el mecanismo de la posesión (o al menos del deseo de posesión) siempre latente en la relación hombre-objeto, relación que sin embargo no se agota en ella porque su fin es la identificación, el reconocerse en el objeto. Y

evidentemente la posesión ayuda a conseguir este fin porque permite la observación prolongada, la contemplación, la convivencia, la simbiosis. (Pero Praz, que sigue las huellas de los objetos amados también en los libros, en la incorporeidad de los textos escritos, que se hace coleccionista de citas, de alusiones, de referencias, es la prueba de lo inmaterial que nutre la concretez de su pasión). La identificación hombre-objeto opera en los dos sentidos porque el objeto no tiene en ella una parte pasiva. El coleccionista, «a fuerza de práctica consigue mirar una tienda de antigüedades desde la acera de enfrente y percibir las piezas auténticas que lo llaman en voz alta en medio de la morralla y las imitaciones. ¡Qué satisfacción redimir un buen objeto en toda su pureza de la contaminación de una compañía baja y degradante! A menudo he sentido que si esos muebles pudieran hablar, les oiríamos susurrarnos su gratitud. La biblioteca abriría de par en par sus puertas de vidrio en su impaciencia por recibir los dignos volúmenes en sus anaqueles, la poltrona nos estrecharía en su abrazo, el escritorio se extendería para ofrecer fresca inspiración a nuestra pluma. Estoy convencido, fantasías aparte, de que los muebles se sienten mejor físicamente, y estaba por decir espiritualmente, cuando son colocados en el ambiente que les corresponde». Pasaje éste (del ensayo *Vecchi collezionisti*) que pertenece por derecho propio a la antología ideal de Praz escritor y aun narrador. Yo lo acompañaría de otras dos páginas, dos apariciones semejantes por su *pathos*: Carlos V, viejo y enfermo en el convento de Extremadura, paseándose entre el tictac de los relojes de su colección, y Mazarino, depuesto y exiliado, deambulando de noche entre los cuadros de su pinacoteca, diciéndoles adiós. La relación amorosa con los objetos tiene este fondo de melancolía: cosa de dar la última réplica a los defensores de la ascesis.

[1981]

## La luz de los ojos

De vez en cuando me pongo a hacer una lista de los últimos libros que he leído y de los que me prometo leer (mi vida funciona a base de elencos: listas de cosas que han quedado en suspenso, proyectos que no se han realizado). En los libros de los últimos meses compruebo que por extraña coincidencia hay un tema recurrente: los colores. He leído un poema persa medieval, *Las siete princesas de Nezamí*, recientemente traducido al italiano, donde los siete colores corresponden cada uno a un campo alegórico y moral independiente; después el *Libro de sombra*, del japonés Tanizaki, en el que se habla de las «infinitas gradaciones de la oscuridad»; naturalmente he leído las *Observaciones sobre los colores*, de Wittgenstein (recientemente traducido), para quien los colores se pueden definir sólo en el plano del lenguaje; y este libro me impulsó a releer la *Teoría de los colores* de Goethe, que acaba de reeditarse. Pero antes que todos estos libros había leído otro sobre el cual me dieron enseguida ganas de escribir, pero que hasta ahora he mantenido en espera, como sucede con las obras en las que son muchas las cosas interesantes, demasiadas para meterlas en un artículo. Y ahora ocurre que todas las otras lecturas se vinculan con aquel libro donde se cuenta, por ejemplo, que Newton, que descubrió la refracción del espectro, estableció que los colores fundamentales son siete, no porque viera realmente siete, sino porque el siete era el número clave de la armonía del cosmos (las siete notas musicales, etc.) y además se fiaba de un ayudante dotado de un ojo tan selectivo que conseguía distinguir entre el azul y el violeta un color independiente: el índigo, bellissimo nombre pero color que nunca ha existido. En una palabra, no puedo seguir esperando, tengo que hablarles de este libro: Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea, Fisiologia e storia della visione* (Boringhieri). Se trata de una historia de las teorías que han tratado de explicar cómo funcionan los ojos, qué es en realidad la vista, cuál es la naturaleza de la luz, empezando por los griegos, los árabes y así sucesivamente hasta la Edad Moderna, en la fisiología, en los presupuestos filosóficos de cada teoría y en las consecuencias que de ellos derivan para las artes, sobre todo para la pintura. El autor, leo en la contratapa, «se ha especializado en los aspectos biofísicos de la comunicación en los animales, trabaja en el Max Planck Institut de Tubingen y en el California Institute of Technology, y actualmente es investigador en el Instituto de Cibernética del CNE, en Camogli». Un

científico con todas las credenciales en regla, pero que cultiva una escritura elegante de ensayista literario e intereses de historia de las ideas y de estética concomitantes con los de historia de la ciencia y de la investigación activa. Hay un territorio fronterizo entre teoría de la visión y problemática de las artes figurativas que es donde se sitúan los libros más conocidos de Gombrich; el libro de Pierantoni, especialmente en los últimos capítulos, sigue un camino paralelo a Gombrich y disiente de él. Me detendré en cambio en los primeros tres capítulos que se titulan: Los mitos de la visión; El espacio, dentro y fuera; La luz, dentro y fuera.

Pitágoras y Euclides creían que el ojo emitía un haz de rayos que chocaban con los objetos; como el ciego avanza extendiendo el bastón, así el ojo que ve percibe la realidad tocándola con sus rayos, que después vuelven al interior del ojo y lo informan. Demócrito creía que de las cosas se separaban imágenes inmateriales que entraban en la pupila; para Lucrecio en cambio eran minúsculos fragmentos de materia, que él llamaba átomos (y nosotros fotones). Para Platón había rayos que partían del ojo y rayos que partían del Sol; al reflejarse en los objetos se encontraban y volvían al ojo. Para Galeno había un espíritu visual que se originaba en el cerebro y se movía dentro del ojo, capturaba en el cristalino la luz y las imágenes transportadas por ella y las hacía remontar al cerebro. Herederos de la ciencia griega, los árabes partían de Galeno, aceptaban la mediación del espíritu visual pero rechazaban decididamente la idea de los rayos proyectados por los ojos hacia el exterior: ahora la visión viene de afuera, no de adentro. También en la Edad Media cristiana entra en crisis la convicción de que el ojo emite luz. En el cristalino (situado, contra toda experiencia, en el centro del ojo, como la Tierra en el centro del cosmos) es donde se produce la fusión entre el Mundo y el Yo: así lo creía Dante. Los diagramas de la anatomía del ojo pierden toda connotación biológica, se convierten en una geometría de círculos concéntricos como —dice Pierantoni— «un mundo ptolemaico de esferas armilares». En la época de Leon Battista Alberti los rayos que partían del ojo se convierten en líneas geométricas, abstracciones euclidianas: la pirámide de la perspectiva. Y entonces Leonardo desmonta esta construcción abstracta: la «virtud visual» no es puntiforme como sería si actuara en el vértice de la pirámide de líneas, sino que es una propiedad del ojo entero.

Las meditaciones de Leonardo sobre la óptica se inspiran ya en su modo genial de adherir a la realidad fuera de todo esquema, ya en el esfuerzo por hacer coincidir la experiencia con la tradición aprendida en los libros. Él es el primero en comprender que el nervio óptico no puede ser un canal hueco, como creían la antigüedad y la Edad Media árabe y cristiana, sino algo múltiple y complejo, ya que si no las imágenes terminarían por superponerse y confundirse. Entretanto, lo que trata de aprehender en sus cuadros es la naturaleza fisiológica, no conceptual de la visión. «Para Leonardo la luz no ha sido nunca un rayo abstracto que se mueve en la mente y en el ojo del hombre, sino un *mar radiante* que interactúa de algún modo e incesantemente con la materia. Y la materia, los objetos, los hombres, los lugares, no

son representables mediante las líneas continuas y precisas de sus contornos, sino sólo evocados por el constante esfumarse de las superficies». Entretanto en la ciencia oficial Vesalio publicaba sus láminas, en las cuales la anatomía se convierte en una ciencia experimental basada en la disección de cadáveres. Pero no para el ojo, que sigue siendo dibujado según los esquemas tradicionales greco-árabes. Las hipótesis geniales de Leonardo permanecían enterradas en sus papeles privados.

En los pintores italianos del Renacimiento «la luz está tan presente que es como ausente, y no parece provenir de ningún punto del universo»: es un mar en el que están inmersas las figuras. En cambio en el Norte la idea de la luz es completamente diferente: «los flamencos y los holandeses aprenden a amar las materias en las que la luz se detiene, prisionera en una red de reflejos de los cuales resurge transformada en arco iris. Esmaltes, cristales, aceros, corales, cuarzo. Aparece toda una ciencia que persigue y sorprende la luz en los momentos críticos de su viaje a través de la materia y en la clausura secreta del ojo humano». Pero esto con muchas diferencias entre un pintor y otro: «Van Eyck pinta las cosas como deben ser y Vermeer como las percibe. En Vermeer la luz es un hecho subjetivo, privado... En las manos milagrosas de Van Eyck es la revelación absoluta de un mundo espiritual sólo destinada al ojo del alma y emitida por el ojo de Dios».

Desde la antigüedad y el Medioevo las metáforas que sirven de modelo al funcionamiento del ojo han cambiado muchas veces: el bastón, la flecha, la lente, la pirámide, después (en tiempos de Leonardo) la cámara oscura, después el «espejo del mundo», después la «ventana del alma». Cuando en 1819 Scheiner secciona la esclerótica, mira «dentro» del ojo, ve «como desde una ventana» la imagen en la retina «reflejada como en un espejo»; estas dos metáforas resultan decisivas. Los pintores se ponen a dibujar una ventanilla reflejada en la pupila de los rostros retratados: inclusive la liebre de Dürero, escondida entre la hierba, tiene una ventana en su pupila atenta. En cuanto al espejo, Claude Lorraine pintaba de espaldas al paisaje, que veía reflejado en un espejito convexo, obteniendo así efectos de remota vaguedad. Nace el *pathos* de la distancia, componente fundamental de nuestra cultura. La imagen llega invertida a la retina. ¿Cómo se endereza? Leonardo había emitido la hipótesis de un cristalino suplementario en la cámara oscura del ojo, según un sistema ópticamente perfecto pero privado de fundamentos anatómicos. Y Kepler sorteaba el obstáculo porque comprende que el enderezamiento de la imagen es una operación intelectual y no fisiológica. Los tiempos están maduros para que entre en acción el ego pensante e inmaterial de Cartesio. Pero Cartesio necesita todavía un soporte anatómico y escogerá la glándula pineal, enterrada en el fondo del cerebro, una fortaleza bien defendida (la imagen es de Pierantoni), que garantiza la unidad de la visión y del sujeto. Pero a propósito, ¿por qué razón debemos tener dos ojos si la visión es una (y uno el mundo)? El descubrimiento del *quiasma* (punto de encuentro de los dos nervios ópticos) y, poco a poco, de su función y funcionamiento, compromete a la filosofía. Una pregunta atraviesa toda la historia que hemos

recorrido: ¿dónde se forma la visión?, ¿en el ojo o en el cerebro? Y si es en el cerebro, ¿en cuál de sus zonas? Cuando se plantean estas preguntas resulta natural imaginar que el hombre lleva escondido dentro de su cabeza un homúnculo que escruta la imagen que llega; el homúnculo se sitúa primero detrás del cristalino, contempla a continuación la retina y después se instala en el cerebro. Hay que hacer un esfuerzo para imaginarse cómo funciona el hombre evitando el antropomorfismo. La cuestión es saber en qué momento del proceso la luz se convierte en imagen. Dice Berkeley: «Lo que sobre todo induce a error es que aquello en que pensamos es la imagen que se forma en el fondo del ojo. Nos imaginamos entonces que estamos mirando el fondo del ojo de otro hombre. O bien que algún otro hombre está mirando la imagen que se ha formado en el fondo de nuestro ojo».

La alternativa ojo-cerebro continúa hasta que el microscopio demuestra que la retina y la corteza visual están hechas de la misma manera: se abre así el camino por el que se llegará a entender que la retina es una parte periférica de la corteza cerebral. En suma, el cerebro empieza en el ojo. (Esta última frase la digo yo y esperemos que sea justa).

El capítulo culminante del libro de Pierantoni es el que se refiere al descubrimiento de Camillo Golgi; no lo resumo porque echaré a perder sus efectos — tanto poéticos como dramáticos— verdaderamente notables.

Llegamos así a la retina tal como la conocemos hoy (la descripción es muy clara, pero no hubiera estado de más un dibujo que nos permitiera seguir gráficamente todas las relaciones «horizontales» y «verticales») y el cuadro complejo de la vista que de ello resulta echa por tierra todos los modelos sucesivos que nos habíamos fabricado.

Pierantoni reconoce en cada modelo unas constantes «míticas» y el hilo conductor de su libro es justamente el desvelamiento de estos «mitos» de los cuales se nutre nuestra conciencia, que impiden comprender la realidad de los procesos naturales aun cuando se disponga de todos los datos necesarios. El último de estos modelos míticos según Pierantoni es la computadora electrónica.

Este enfoque «mitológico» de la historia de la ciencia y de la cultura me parece el más justo y necesario: mi única reserva consiste en la actitud de «polémica contra los mitos» que encubre. El conocimiento procede siempre a través de modelos, analogías, imágenes simbólicas, que hasta cierto punto sirven para comprender y después se dejan de lado para recurrir a otros modelos, otras imágenes, otros mitos. Hay siempre un momento en que un mito que verdaderamente funciona despliega su plena fuerza cognitiva.

Lo extraordinario es cómo a distancia de siglos una concepción descartada por mítica vuelve a resultar fecunda en un nuevo nivel de los conocimientos, asumiendo un nuevo significado en un contexto nuevo. ¿No sería posible concluir que la mente humana —en la ciencia como en la poesía, en la filosofía como en la política y el derecho— sólo funciona a base de mitos, y que la única alternativa consiste en adoptar un código mítico en vez de otro? Un conocimiento fuera de un código,

cualquiera que sea, no existe; es preciso únicamente estar atentos para distinguir los mitos que se degradan y se convierten en obstáculos al conocimiento o, peor aún, en peligros para la convivencia humana. Usando «míticamente» la imagen de la estructura biofísica de la retina, la mente humana se me presenta como un tejido de «mito-receptores» que se transmiten uno al otro sus inhibiciones y excitaciones, a semejanza de los fotorreceptores que condicionan nuestra vista y hacen que al mirar las estrellas veamos que emiten rayos cuando «en realidad» deberían parecernos puntiformes...

[1982]

### III. Exploración de lo fantástico

## Las aventuras de tres relojeros y de tres autómatas

Muchas veces el empeño que los hombres ponen en actividades que parecen absolutamente gratuitas, sin otro fin que el entretenimiento o la satisfacción de resolver un problema difícil, resulta ser esencial en un ámbito que nadie había previsto, con consecuencias de largo alcance. Esto es tan cierto para la poesía y el arte, como lo es para la ciencia y la tecnología. El juego ha sido siempre el gran motor de la cultura. La construcción de los autómatas en el Setecientos anticipa la revolución industrial que sacará partido de las soluciones mecánicas pensadas para aquellos complicados juguetes. Es cierto que la construcción de autómatas no fue sólo un juego, aunque se presentara como tal; era una obsesión, un sueño demiúrgico, un desafío filosófico en cuanto equiparación del hombre a la máquina. La fortuna del autómatas como tema literario, de Pushkin a Poe y Villiers de L'Isle-Adam, confirma la fuerza de esta fascinación, sus componentes tanto hiperracionales como inconscientes. Reflexiones estas suscitadas por un insólito volumen iconográfico publicado por R. M. Ricci sobre los «Androides» de Neuchâtel (*Androidi, le meraviglie meccaniche dei celebri Jaquet-Droz*, con textos de Roland Carrera y Dominique Liseau, Franco Maria Ricci, editor). En el Setecientos, Neuchâtel era la capital de la relojería no sólo como artesanía sino también como ciencia (los seis volúmenes de los *Essais sur l'horlogerie*, de Ferdinand Berthurd). Recientemente el museo de Neuchâtel, con un minucioso trabajo de restauración mecánica, ha restituido nueva vida a tres famosos autómatas, el «escribiente», el «dibujante» y la «clavecinista», contruidos hace más de doscientos años por maestros de esa tradición, los Jaquet-Droz, padre e hijo, y J.-F. Leschot. El volumen de Ricci documenta detalladamente con sus láminas en colores el aspecto exterior y el mecanismo interno de los tres «Androides»: con las láminas en negro sus prestaciones gráficas y las partituras musicales tocadas con clavicémbalo, mientras que los textos refieren la historia de los constructores y de sus criaturas, las características técnicas y las últimas operaciones de restauración. (Además, en el estuche viene un disco con el repertorio de la «clavecinista» antes y después de la restauración).

¿Cómo es que un libro tan técnico y fáctico transmite esa turbación? Nada hacen estos tres «Androides» para atenuar su aspecto de muñecos o para ocultar su

sustancia mecánica. Habría que recorrer tal vez las páginas de Baudelaire sobre los juguetes y las de Kleist sobre las marionetas para entender las razones de esta perdurable fascinación. Además aquí el Setecientos gracioso y galante, de los encajes en puños y cuellos, y el Setecientos, frío y analítico, coexisten y están subrayados al máximo, y el nombre de «androide» funde estas sugerencias en una evocación de ciencia ficción *avant la lettre*, como de una especie viviente intermedia entre el hombre y la máquina, o de un pueblo de posibles invasores en los cuales terminaremos por reconocer a nuestros dobles.

El «escribiente» o «escritor» es el que tiene la cara menos inteligente pero el mecanismo más complicado: el muñeco se mueve en tres direcciones, la pluma de ganso traza las letras con los llenos y los vacíos de las normas caligráficas, se moja en el tintero, cambia de línea como una máquina de escribir y un dispositivo la bloquea cuando pone punto final. Un sistema de juegos de piñones le permite trazar las letras del alfabeto, minúsculas y mayúsculas, y componer las frases establecidas en el programa.

Las *performances* del «dibujante» son aparentemente de menos efecto, pero el mecanismo es mucho menos complicado que el del «escritor». Su repertorio es de cuatro dibujos, programados en la época de la construcción, entre ellos un perrito y el perfil del rey Luis XV. La anécdota quiere que, con motivo de una exhibición delante de Luis XVI y María Antonieta, el operador emocionado, después de haber anunciado el retrato del rey muerto hacía poco, equivocara la maniobra de puesta en marcha: bajo el lápiz del autómatas apareció el perrito, «lo cual creó cierta incomodidad».

Mientras las caras de los dos virtuosos de la gráfica son dos muñequitos infantiles, la clavecinista es una muñeca-mujer con una expresión y un misterio, a la que se pueden imaginar encantos perversos como los que cuentan Tommaso Landolfi y Felisberto Hernández. El autor del comentario explica que es «la única muñeca del mundo que respira, participando así de nuestra vida, como si la fuente de su propia existencia fuera el mismo aire del que depende también la nuestra», y se pregunta si no se «ofrecería, a través de su tenue música, a un enamorado perdido en delicias irreales, o si no reviviría para Pierre Jaquet-Droz el recuerdo inmortal de la joven esposa perdida para siempre...».

La historia de Pierre Jaquet-Droz es la de una vida del Setecientos plenamente realizada. Para dedicarse a la relojería abandona los estudios de teología. Su arte se perfecciona en sus frecuentes estancias en París (donde ya desde la generación anterior algunos maestros de Neuchâtel se habían establecido como relojeros de la corte), encuentra fundamento en la Universidad de Basilea con la frecuentación de Jean Bernouilli y otros miembros de la célebre familia de matemáticos. Desde las montañas del Jura la fama de Jaquet-Droz se extiende enseguida a Europa. En aquella época Neuchâtel, aunque formaba parte de la confederación suiza, era un principado sometido al rey de Prusia, y las relaciones con las cortes extranjeras eran más

estrechas que en otros lugares. Con un carro cargado de sus relojes de péndulo, Jaquet-Droz llega hasta Madrid y obtiene en la corte de España la consagración de su maestría.

De regreso a su patria, funda con su hijo Henri-Louis (1752-1791) y su hijo adoptivo Jean-Frédéric Leschot (1746-1824) un taller en La-Chaux-des-Fonds. Desde ese momento estará al frente de una firma de prestigio y, en el colmo de su fortuna, decide construir los «androides». ¿De quién habrá sido el impulso decisivo? ¿De los Bernouilli? ¿De un doctor del lugar a quien las crónicas atribuyen algo de inventor, de naturalista, de mago? ¿De Leschot, cuyo retrato (mientras los de los Jaquet-Droz, padre e hijo son más bien inexpresivos) revela una cara de gnomo sabio?

El hecho es que después de 1773-1774, fecha de la construcción de los tres autómatas, la vida de los tres relojeros cambia; viven en función de sus tres criaturas, mostrándolas a visitantes ilustres y llevándolas en *tournée* por las capitales europeas. Pero al mismo tiempo la empresa se agranda; fundan una sucursal en Londres para exportar a China y la India preciosos relojes, carillones, pájaros canoros y otras maravillas mecánicas.

Comienza, sin embargo, a crearse cierta confusión: cuando se dice «Los Droz», ¿se habla de los tres relojeros o de los tres autómatas? Los «tres Droz» son ahora estos últimos: así los vemos designados en una estampa de la época; los tres muñecos mecánicos han adoptado nombres y apellidos de miembros de la familia. No conozco la fecha exacta de la estampa: ¿estamos antes o después de la toma de la Bastilla? Se diría que los autómatas sublevados han reivindicado su autonomía y usurpado la identidad de sus inventores.

¿Empezó ahí la crisis de la gran empresa Jaquet-Droz, que quebró rápidamente? Es cierto que la Revolución francesa asestó un duro golpe al mercado de artículos suntuarios y que las guerras napoleónicas trastornaron las exportaciones; pero la crisis, que afectó a toda la relojería suiza, parece haber sido anterior.

El hecho es que en 1789 los «androides» no figuran ya en los inventarios de la sociedad. Pasan de mano en mano y se exhiben al público como atracciones espectaculares. (¿O son ellos los que, después de haber proclamado los «derechos del autómatas», se desplazan libremente por Europa?). Sus *tournées* terminan en Zaragoza, asediada por las tropas napoleónicas; con el botín de guerra son capturados y llevados a Francia. Reanudan entonces las peregrinaciones y las exhibiciones internacionales, que duran todo el siglo pasado. Prueba singular de fidelidad: durante todo el siglo los ciudadanos de Neuchâtel no olvidaron nunca la existencia de estos tres hijos perdidos en el mundo; de vez en cuando publicaban en los periódicos locales anuncios pidiendo noticias de ellos para recuperarlos. Cosa que ocurre en 1905, mediante suscripción pública. (¿O fueron ellos, los autómatas, los que quisieron volver a la patria? Habían emprendido sus peregrinaciones siguiendo las huellas de los grandes aventureros del siglo, optimistas imperturbables como Cagliostro, Casanova, Candide. Pero al despuntar el XIX comprendieron a tiempo que

el mundo estaba por volverse impracticable para quien se movía por mecanismos vitales tan sencillos y transparentes. Convenía recordar que eran ciudadanos suizos, antes de que fuese demasiado tarde).

En el programa del «escribiente» está inscrita esta frase que todavía traza con su letra del Setecientos: «No dejaremos nunca más nuestro país».

[1980]

## La geografía de las hadas

El primer atributo es la liviandad. Pequeños de estatura con cuerpos de «naturaleza análoga a la de una nube condensada» o «de aire coagulado», en una palabra, de una materia tan sutil y tenue que para nutrirse les basta cualquier líquido que penetre por sus poros como en las esponjas, o bien semillas que disputan a las cornejas y a los ratones. Viven bajo tierra, en montículos perforados de galerías y grietas, pero a veces se elevan y vuelan a media altura. Su apariencia y quizá su presencia misma es discontinua: sólo quien esté dotado de visión segunda puede percibirlos, y siempre por breves instantes porque aparecen y desaparecen. Sus moradas subterráneas están iluminadas por lámparas perpetuas, que brillan sin combustible alguno; hay quien dice que de sus propias personas emana una luz verdosa. Tienen vidas mucho más largas que las humanas, pero son también mortales: en cierto momento, sin enfermarse ni sufrir, se enrarecen y se esfuman...

El trabajo no les es desconocido, si es cierto que cerca de sus moradas se oye martillar y se siente «hornear». Sus mujeres tejen y cosen, según unos, «extrañas telarañas», según otros, «arco iris impalpables», y otros, vestidos semejantes a los nuestros. Pero aun en nuestras cocinas, a veces, mientras dormimos, reordenan serviciales los platos y ponen todo en su lugar. Las relaciones con los seres humanos consisten en estos pequeños servicios pero también en trastadas y pequeños hurtos, o arrojan piedras a veces grandes, pero que no hacen daño. Más grave es el rapto de niños o de nodrizas (adoran la leche) que permanecen con ellos cierto tiempo bajo tierra mientras arriba sus personas son sustituidas por dobles o apariencias larvales.

Tienen inclusive relaciones sexuales con los humanos, especialmente sus hembras, pero en el plano de un juego lascivo y ligero, como en los sueños, sin pasión ni drama.

No son ajenos a la guerra y a la credulidad, pero todo queda entre ellos y poco es lo que nos hacen saber. Hablan las lenguas humanas de los lugares donde viven, pero «como en un silbido fino». «Se diría que poseen muchos libros de cuentos encantadores, pero el efecto de tales lecturas se manifiesta solamente con accesos de alegría extraña». Tienen momentos de exaltación y de desasosiego, pero su estado más frecuente es la melancolía, debido quizá a su naturaleza incierta. Éste es el «pueblo menudo» de los Siths, al que está dedicado un libro publicado por Adelphi

(Robert Kirk, *Il ragazzo segreto*; edición cuidada por Mario M. Rossi, cuyo ensayo «Il cappellano delle fate» completa el volumen). *Siths* es el nombre que se daba en Escocia a los que en Inglaterra se denominan *fairies* (no existe en italiano una palabra equivalente porque «las hadas» son sólo femeninas, mientras que *fairy* es tanto femenina como masculina) y en el mundo germánico «elfos» o, con ciertas diferencias específicas, duendes o gobelins, y toda variedad de enanos y gnomos (a menudo relacionados con las minas y los tesoros escondidos), incluidos aquí los *hobbits* de Tolkien.

El mundo sobrenatural de los pueblos celtas es hormigueante e intrincado y multiforme, difícil de ordenar. O tal vez vemos más ordenado el mundo mediterráneo de faunos, ninfas, dríadas y amadríadas solamente porque las profusas mitologías locales han sido pasadas por el tamiz de la sistematicidad jerárquica y homologadora de la cultura griega y latina. El poder de transfiguración poética del imaginario nórdico nos ha dado Titania, Oberón, Puck, así como el poema de Spenser. Pero aun a través de la palabra de los poetas el reinado de las hadas célticas comunica la fuerza virgen de un mundo irreductiblemente «otro», que la literatura no consigue domar a fondo.

También en la Francia céltica (Bretaña y Normandía sobre todo) el «pueblo menudo» tiene antiguas raíces, y en literatura ha dejado huellas en los cuentos fantásticos de Nodier y en una novela de Barbey d'Aurevilly, *L'ensorcelée*, donde las apariciones mágico-telúricas que afloran en el mundo moderno transmiten un sentimiento muy inquietante. Pero en los verdes prados de Irlanda y en los brezales de Escocia es donde esta *genia* impalpable ha alcanzado la máxima densidad de población. Si no un censo, por lo menos una clasificación de especies y familias han intentado para Escocia Walter Scott (en *Demonology and Witchcraft*) y para Irlanda W. B. Yeats (en *Irish Folktales*): dos ingenios que aplicaron al culto de las tradiciones un espíritu sistemático.

Es diferente el caso de Robert Kirk, que a finales del Setecientos era párroco de la iglesia presbiteriana en una aldea de los confines de los Highlands, Aberfoyle, en Escocia, sometida poco antes a la corona inglesa, devastada por las guerras civiles y de religión, con poblaciones misérrimas en situación de zozobra existencial, de crisis de identidad cultural y religiosa. Estamos en lugares y tiempos en que la supervivencia de las antiguas creencias era fortísima, la topografía misma estaba saturada por la presencia de las hadas, la «visión segunda» era una experiencia común, pero también lugares y tiempos en que el anglicanismo y el presbiterianismo libraban sus batallas con implicaciones tanto teológicas como políticas.

El Seiscientos es el siglo de los procesos de brujas, de los inquisidores (tanto católicos como protestantes) que en la variedad de formas de la supervivencia sobrenatural precristiana no ven sino la uniforme presencia de Satán, que hay que extirpar con la hoguera. El reverendo Kirk, con la fuerza de una profunda inocencia interior, tiene la certeza de que es capaz de reconocer la inocencia del prójimo. Sabe

que sus feligreses que creen en las hadas y las ven, no son ni brujas ni brujos; ama a los pobres campesinos escoceses, conoce sus alucinaciones y la precariedad de sus existencias; ama a las hadas, otro pueblo pobre, quizá a punto de disolverse sin un *ubi consistam* ni físico ni metafísico; sin duda él también cree en las hadas y probablemente las ve, aunque se limite a transmitir testimonios ajenos. Con el coraje de la inocencia, escribe un breve tratado sobre el reino de las *fairies*, *The Secret Commonwealth*, para decir todo lo que sabe de ellas, que no es mucho, y sobre todo para alejar toda sospecha de colusión diabólica entre las pequeñas hadas subterráneas y quienes las ven. (Aquí al problema de la existencia de las hadas se superpone el de la visión segunda, la telepatía, las premoniciones, fenómenos no necesariamente — más aún, rara vez— ligados a la mediación de seres sobrenaturales). Las citas de las Sagradas Escrituras en las que Kirk apoya su razonamiento son aproximativas y nunca del todo pertinentes, pero su propósito es claro. Quiere establecer que el «pueblo menudo» no tiene nada que ver con el cristianismo ni tampoco con el diablo: su estatuto jurídico es el de Adán antes de la caída, por lo tanto no se salvará ni se condenará; un limbo neutral, ajeno a todo juicio, rodea sus pecados siempre leves, casi infantiles, y su melancolía. El volumen publicado por Adelphi contiene el tratadillo de Kirk, descubierto y traducido por Mario Manlio Rossi, más un amplio ensayo de este último, que con erudición y pasión lo sitúa en la cultura de su tiempo y explica exhaustivamente que Kirk creía verdaderamente en la existencia de las hadas y cómo no había en ello nada de extraño. Tres son, pues, las razones de interés del libro: las hadas en sí, la personalidad del «capellán de las hadas» y la personalidad de su descubridor y exégeta.

Mario Manlio Rossi (1885-1971), anglicista italiano que vivió muchos años en Edimburgo, es una figura de erudito marginal y siempre a contrapelo. Poco sé de él, pero me merece gratitud porque a través de un libro suyo comprendí en mi juventud la grandeza de Swift. Rossi sostiene aquí eficazmente que los procesos por brujería no eran un residuo medieval sino un típico producto de la cultura moderna. Su ensayo es fascinante por la riqueza del cuadro de historia de la cultura que evoca y documenta, pero se hace leer también por el humor o el malhumor polémicos que irrumpen en cada página, prueba de un temperamento quisquilloso en el que se combinan la meticulosidad erudita y los prejuicios. Las blancos de su polémica son muchos: la intolerancia tanto presbiteriana como anglicana, la cacería de brujas y las opiniones de todos los historiadores que se han ocupado de ellas, los cuentos infantiles que censuran el elemento sexual siempre presente en las narraciones populares; pero se las toma también con el empirismo, el irrealismo, el ocultismo, el folklore y sobre todo con la ciencia, que es su bestia negra. Salva (y aquí no dudo en concordar con él) a la poesía, en la que «el hombre de carne y hueso y el hada tienen la misma idéntica posición gnoseológica, la misma realidad».

Mientras leía continuaba zumbándome en la cabeza el nombre de la aldea de Kirk: Aberfoyle. ¿Por qué me suena familiar? Pero claro, si en ella se desarrolla la

novela de Jules Verne que prefiero: Las Indias Negras, una historia subterránea en una vieja mina de carbón abandonada, donde se esconden seres que parecen salidos de las páginas del reverendo Kirk: una niña-hada que nunca ha visto la luz del sol, un anciano que parece un espectro, un pajarraco del abismo... Aquí el visionario mundo céltico se infiltra en la apología de la ciencia del positivista Verne para demostrar, en polémica con Mario Manlio Rossi, que la misma linfa mitológica circula y se mezcla en la maraña inextricable de las ideologías aparentemente contrapuestas... Para demostrar que las hadas conocen, bajo tierra o en el cielo, más caminos de los que supone cualquiera de nuestras filosofías...

[1980]

# El archipiélago de los lugares imaginarios

En Frívola, isla del Pacífico, la vida es fácil y frustrante: los árboles son elásticos, como de goma, y sus ramas inclinadas tienden frutos que se disuelven en la boca como espuma; los habitantes crían caballos frágiles e inútiles, que se aplastan bajo el peso más leve; para arar los campos basta que las mujeres silben y en el polvo sutil se abren surcos, y para sembrar, los hombres se limitan a esparcir las semillas al viento; en los bosques las fieras tienen zarpas y garras suaves y su rugido es como un crujido de seda; la moneda local es la *agatina*, poco apreciada en el mercado de cambio.

Las Islas de los Diamantes tienen la propiedad de tragar a los viajeros imprevisores, capturados por diamantes carnívoros. Para apoderarse de las gemas, astutos mercaderes las cubren con trozos sanguinolentos de carne de cerdo que los diamantes empiezan a sorber enseguida; al caer la noche bajan los buitres, desgarran la carne y la transportan volando a sus nidos, con las piedras preciosas que han quedado pegadas. Los mercaderes se encaraman a los nidos, espantan a los rapaces, separan los diamantes de la carne y después los venden a joyeros ignorantes. Así es como un anillo devora un dedo, o un collar un cuello.

Capilaria, región submarina, está habitada exclusivamente por mujeres autorreproductoras, llamadas Ohias, bellas y majestuosas, de dos metros de altura, rasgos angelicales, cuerpos suaves, largas cabelleras como nubes rubias. La piel de las Ohias es cérea, traslúcida, como alabastro: por transparencia deja ver los huesos del esqueleto, los pulmones azules, el corazón rosado, el calmado pulsar de las venas. Los hombres son desconocidos o, mejor dicho, sobreviven como parásitos exteriores, llamados Bullpops, formados por un cuerpo cilíndrico de unos quince centímetros, cabeza calva y con protuberancias, cara humana, brazos y manos filiformes, pero pies dotados de grandes pulgares, espinas e inclusive alas. Los inermes Bullpops nadan verticalmente como hipocampos, y las Ohias se los comen porque adoran la médula de Bullpop, a la que además atribuyen virtudes en cierto modo estimulantes para la reproducción.

En la isla de Odes las calles son seres vivientes y se mueven libremente por propia voluntad. Para viajar a través de la isla los visitantes no tienen más que ubicarse en la calle, después de averiguar adónde va, y dejarse transportar. Las calles más famosas del mundo van en las vacaciones a Odes a hacer turismo.

London-on-Thames, que no debe confundirse con su homónima más famosa, es una ciudad excavada en lo alto de una roca, habitada por una tribu de gorilas cuyo jefe se cree la reencarnación de Enrique VIII y tiene cinco hembras llamadas Catalina de Aragón, Ana Bolena y así sucesivamente. La sexta es una mujer blanca capturada por los gorilas, que permanece en funciones mientras no es sustituida por otra.

En la isla de Dionisio crece una viña cuyas vides son mujeres de la cintura para arriba; de sus dedos cuelgan pámpanos y racimos, su cabellera es de zarcillos. ¡Ay del viajero que se deja abrazar por estas criaturas!: Se embriaga enseguida, olvida patria, familia, honores, echa raíces, se convierte él también en vid.

Malacovia es una ciudad fortaleza toda de hierro, construida en la embocadura del Danubio; tiene forma de huevo, está toda llena de tártaros ciclistas que pedaleando hacen bajar y subir el huevo de hierro, escondiéndolo en las marismas; la ciudad vive a la espera del momento en que las hordas de tártaros ciclistas desencadenados invadirán el imperio de los zares.

Las fuentes de estas informaciones geográficas son, en su orden: Abbé François Coyer, *The Frivolous Island*, London, 1750; Las mil y una noches; Frigyes Karinthy, *Capillaria*, Budapest, 1921; Rabelais, *Quinto libro*; Edgar Rice Burroughs, *Tarzán y el hombre león*, Nueva York, 1934; Luciano de Samosata, *Una historia verdadera*, Amedeo Tosetti, *Pedali sul Mar Nero*, Milán, 1884.

Así al menos se indican (declino toda responsabilidad al respecto) en el libro de donde las he tomado: *The Dictionary of Imaginary Places*, de Alberto Mangel y Gianni Guadalupi, ed. Lester Orpen Dennys, Toronto, 1980. Es un volumen que se presenta como un diccionario geográfico, con las palabras en orden alfabético (desde Abatón, ciudad de ubicación variable, hasta Zuy, centro comercial de los Elfos), acompañado de mapas y de grabados que imitan los de una vieja enciclopedia. Un libro publicado en Canadá y fruto de la colaboración de un argentino y un italiano, tiene todo lo necesario para representar el extrañamiento geográfico. En la Biblioteca de lo Superfluo, que me gustaría que encontrase siempre lugar en nuestros anaqueles, un «Diccionario de los lugares imaginarios» es, creo, una obra de consulta indispensable. A cada ciudad, isla o región se le dedica una palabra como en una enciclopedia, y cada palabra se abre con datos sobre la posición geográfica, la población y posiblemente los recursos económicos, el clima, la fauna, la flora. El Diccionario se basa en el principio de presentar cada localidad como si realmente existiera. Los datos proceden de las fuentes citadas al pie de cada palabra: así para la Atlántida se enumeran el *Critias* y el *Timeo*, de Platón, la novela de Pierre Benoît y hasta un Conan Doyle menos conocido. Otra regla es la exclusión de los nombres imaginarios utilizados por los novelistas para representar lugares reales o por lo menos verosímiles; por lo tanto no está la Balbec de Proust ni la Yoknapatawpha de Faulkner. Y como la geografía considera el presente con su pasado pero no el futuro, toda ciencia ficción futurista, tanto extraterrestre como de política ficción o sociología ficción, queda excluida.

No es un libro que cautive de inmediato; más aún, la primera impresión al hojearlo es que la geografía imaginaria es mucho menos atrayente que la real: una grisalla metódica se extiende sobre las ciudades utópicas, desde la Bensalem de Francis Bacon hasta la Icaria de Cabet, como sobre innumerables viajes satírico-filosóficos del siglo XVIII, para no hablar de las edificantes etapas alegórico-religiosas del *Pilgrim's Progress* de Bunyan. Y una sensación de saturación, cuando no de falta de aire, acompaña las atestadas topografías del Mago de Oz, de Tolkien o de C. S. Lewis.

Pero al internarnos en cada una de las palabras no tardamos en tropezarnos con mundos regidos por una sugestiva lógica fantástica de la cual he tratado de dar algunos ejemplos; no he citado (por ser conocida para nosotros gracias a Masolino d'Amico y a Manganelli) la invención que sigue siendo la más elegante e ingeniosa: la geométrica Flatlandia de Abbott.

La narrativa menor es sobre todo la que revela recursos mitopoiéticos sin fin; atlas enteros de comarcas visionarias salen de la pluma de hábiles profesionales de la literatura de entretenimiento. El autor más citado en el Diccionario es Edgar Rice Burroughs, no sólo por el ciclo de Tarzán, sino por una cantidad de libros que describen países de fantasía. De novelas que fueron consideradas de consumo y cuyos autores no son recordados en las historias de la literatura, pasaron a ser mitos cinematográficos la Shangri-La de *Horizontes perdidos*, la Ruritania del *Prisionero de Zenda* y la Isla del Conde Zaroff con sus cacerías trágicas. El Diccionario recoge también países que nacieron directamente en la pantalla, como la Freedonia de los Marx Brothers en *Duck Soup* y la Pepperland de los Beatles en *Yellow Submarine*; no encuentro, sin embargo, las ciudades de los films de sátira política de René Clair.

La literatura italiana está bien representada, desde la Albraca de Boiardo hasta la Zavattinia de *Totò il buono*, aun cuando no sea de las más ricas en este campo; no faltan la fortaleza Bastiani de Buzzati, el Maradragal de Gadda, ni el País de Jauja de Collodi. Entre las curiosidades dignas de ser recordadas señalaré dos túneles: uno que va de Grecia a Nápoles, para uso exclusivo de los amantes infelices, explorado en la *Arcadia* de Sannazaro el otro que une el Adriático (a través del valle del Brenta) con el Tirreno (desembocando en el Golfo de la Spezia); construido en el Trecentos por los genoveses para invadir la República de Venecia, fue buscado y explorado en la novela *I naviganti della Meloria* (1903), de Salgari, que encontró en él una fauna fosforescente de medusas y moluscos gigantes.

[1981]

## El correo y los estados de ánimo

Durante toda su vida Donald Evans hizo sellos postales. Sellos imaginarios de países imaginarios, dibujados con lápiz o tintas de colores o pintados con acuarela, pero escrupulosamente fieles a todo lo que nos esperamos de un sello, al punto de parecer, a primera vista, verdaderos. Inventaba el nombre de un país, el nombre de una moneda, un repertorio de imágenes características, y comenzaba a llenar minuciosamente cuadraditos o pequeños rectángulos (algunas veces triángulos) enmarcados por un borde blanco dentado, en series completas, cada serie con su año de emisión y el estilo de la época, cada valor con su colorcito tenue, elegido en la gama de tintas habituales del franqueo postal.

Nada de ficción científica ni de utópico ni de extravagante: los Estados de su atlas imaginario se asemejan a los estados que existen en la realidad, sólo que éstos se han vuelto más familiares y adueñables, identificándose enteramente con un número limitado de emblemas tranquilizadores. Inventaba inclusive el nombre de la capital y ponía un matasellos circular para anularlos, con el cual el efecto de realidad era cada vez más convincente. A veces la composición comprendía también el sobre con todos sus sellos y matasellos, la dirección escrita a mano con una caligrafía inventada, nombres de personas y de lugares inventados pero siempre casi verosímiles.

La fascinación de los sellos postales nace siempre en la infancia; la mueve al mismo tiempo la pasión por el exotismo y por lo sistemático de la serie. Desde pequeño Donald Evans, norteamericano de New Jersey, además de coleccionar sellos postales, empieza a inventar otros nuevos, lo que quiere decir inventar una geografía y una Historia paralelas a las del mundo reconocido por los demás. Evans crece pero no abandona nunca del todo esta pasión infantil aunque, si bien ha practicado la primera al margen de sus estudios de arquitectura, la esconde, avergonzándose casi.

Estamos en Nueva York a fines de los años cincuenta, en la época del dominio indiscutido del expresionismo abstracto. Pero poco después el advenimiento del pop-art convence a Evans de que sus primeras preferencias figurativas corresponden a las orientaciones artísticas más actuales. Se le abre el camino para lanzarse como pintor de éxito, pero a él lo único que le interesa es la tranquilidad de vivir haciendo lo que más le gusta. En los años setenta no hace más que pintar sellos, cerca de 4000, distribuidos en 42 países imaginarios; presenta una exposición todos los años pero se

queda en Nueva York lo menos posible. Vive casi siempre en Europa, sobre todo en Holanda, hasta el incendio en el que pierde la vida, en Ámsterdam, a los treinta y un años apenas. El libro que me lo dio a conocer es la prueba de que un círculo de amigos y de conocedores tributa a su figura y a su obra un culto como a la memoria de un santo (*The World of Donald Evans*, text by Willy Eisenhart, New York). La breve vida de Donald Evans (1945-1977) es minuciosamente reconstruida y su obra minuciosamente comentada por Willy Eisenhart como introducción a las ochenta y cinco láminas en colores presentadas como un álbum de colección en orden alfabético de países imaginarios. La colección de sellos es al mismo tiempo colección de gallinas, molinos de viento, dirigibles, sillas, palmeras, mariposas y cualquier otro ejemplar de la fauna y de la flora (más aún, «Fauna and Flora» es el nombre de un reino federado que figura no se sabe dónde en la geografía evansiana, seguramente en comarcas nórdicas). En realidad Evans adora las clasificaciones, las nomenclaturas, los catálogos, los muestrarios y ¿qué mejor para expresar esta pasión serial que las series filatélicas? «Catálogo del mundo» es el título que se proponía dar a la totalidad de su obra.

Otras páginas representan la hoja de sellos todos iguales, que todavía no han sido separados a lo largo de las líneas perforadas. Otras en cambio representan las colecciones que tratan de reconstruir esa hoja originaria alineando sellos todos idénticos, pero diferenciados por la sombra negra del matasellos y por las irregularidades del contorno. (Evans ponía particular cuidado en imitar el borde dentado o su falta en las series que pretendían ser más antiguas, anteriores a la invención de la perforadora). No faltan las combinaciones más abstractas, como las piezas de dominó en los elegantísimos sellos del «État Domino» o los tartan escoceses de «Antiqua», pintados en honor de una amiga cuya familia era originaria de Escocia.

En el carácter introvertido de Evans ve Eisenhart el origen de esta fijación filatélica. Para mí la necesidad que lo mueve es la de llevar un diario de estados de ánimo, sentimientos, experiencias positivas, valores sintetizados en objetos emblemáticos; pero la visión nostálgica del álbum de sellos permite cultivar una interioridad objetivada, dominada por la conciencia. Prevalece el orden de la disposición serial, la ironía de la invención y de la atribución de los nombres, y también la sutil melancolía de los paisajes esfumados, repetidos en todos los colores. Crear sellos postales es para Donald Evans sobre todo un modo de apropiarse de los países visitados, los lugares donde se vive: su tierra de adopción, Holanda, le inspira los sellos de «Achterdijk» (Detrás del dique, inspirado en su primera dirección holandesa) y de «Nadorp» (Pasando la aldea, inspirado en la dirección de un amigo) en los que expresa su amor por los paisajes llanos, por los molinos de viento de varias aspas, e incluso por la lengua holandesa. De colores más vivos son los sellos de «Barcentrum», por el nombre del bar que Evans frecuentaba en Ámsterdam: una bella serie que es también una lista de bebidas por orden de precios, en vasos todos

diferentes. Vamos comprendiendo poco a poco que muchos de estos nombres no son inventados, sino que designan lugares modestos o mínimos por los cuales Evans pasó y a los que atribuye las prerrogativas propias de los Estados soberanos. Así, después de un verano en la Costa Brava, dibuja los sellos de Cadaqués, con una alegre serie de hortalizas. Otros nombres pertenecen a una geografía de los sentimientos: «Lichaam» y «Geest» (cuerpo y alma, en holandés) son dos reinos gemelos del extremo Norte que tienen en común la moneda (el «ijs», es decir, el hielo) y los sellos (con focas y narvales). Dos islas africanas se llaman «Amis et Amants» y forman uno de los Estados nacidos de la descolonización de un antiguo protectorado francés, el «Royaume de Caluda». Al principio los nuevos Estados independientes usan todavía los tristes sellos de la vieja colonia corregidos con inscripciones superpuestas; después «Postes des Iles Amis et Amants» emite una nueva serie con paisajes de localidades que se llaman «Coup de Foudre», «Premiers amours», «La Passade». Pero Evans establece su relación con los países sobre todo a través de la comida, recogiendo durante sus viajes los sabores y los aromas más característicos. Después de un viaje a Italia inventa un nuevo país, «Mangiare», cuya moneda se calcula en gramos y cuyos refinadísimos sellos son un museo de hortalizas, frutas y hierbas: desde el guisante, la alcaparra, el piñón, la aceituna (imágenes puntiformes que aparecen enmarcadas con elegancia), hasta la flor del calabacín, el romero, el apio, el brócoli. «Lo Stato di Mangiare» dedica una emisión especial al *pesto a la genovesa*, con los ingredientes fundamentales (albahaca, piñones, queso de oveja, ajo). Otra serie (fecha en 1927) exalta el pepino bajo forma de dirigible. Durante la Segunda Guerra Mundial el Estado de Mangiare es invadido por el ejército de Antipasto: una inscripción superpuesta indica los sellos de la zona ocupada. Después de la guerra, una región de Mangiare, llamada Pasta, se proclama autónoma; el «Poste Paste» emite una serie que es un esplendoroso muestrario de variedades de fideos. También la nostalgia por la madre patria del norteamericano en Europa se concentra en visiones comestibles: la fruta. Las sugestivas láminas dedicadas a un país llamado «My Bonnie» («My Bonnie lies over the ocean», dice la canción) están punteadas de cerezas aparentemente todas iguales, pero cada una con una gradación de rojo diferente y un nombre, tomados de catálogos de establecimientos agrícolas.

En una palabra, este presunto introvertido era un hombre para nada replegado sobre sí mismo, sino proyectado hacia afuera, hacia las cosas del mundo, escogidas, reconocidas y nombradas una por una con delicadeza y precisión amorosa. Tal vez lo que le interesaba más en los sellos era justamente la función celebratoria: quería contraponer a las celebraciones oficiales, programadas, burocráticas de los ministerios de correos de todo el mundo, un ritual de celebraciones privadas, conmemoraciones de encuentros mínimos, consagraciones de las cosas únicas e insustituibles: la albahaca, una mariposa, una aceituna. Sin la ilusión de arrancarlas al fluir del tiempo que rápidamente transforma la serie de sellos postales en vestigios del pasado.



## La enciclopedia de un visionario

En el principio fue el lenguaje. En el universo que Luigi Serafini habita y describe, creo que la palabra escrita ha precedido las imágenes: letra cursiva minuciosa y ágil y (hemos de admitirlo) clarísima, que siempre nos sentimos a un pelo de poder leer y que sin embargo se nos escapa en cada una de sus palabras y cada uno de sus caracteres. La angustia que ese Otro Universo nos transmite no viene tanto de su diferencia con el nuestro como de su semejanza: lo mismo la escritura que verosímelmente podría haberse elaborado en un área lingüística extraña para nosotros, pero no impracticable. Reflexionando se nos ocurre que la peculiaridad de la lengua de Serafini no debe de ser solamente alfabética sino sintáctica: las cosas del universo que este lenguaje evoca, como las vemos ilustradas en las láminas de su enciclopedia (*Codex Seraphinianus*, ed. Franco María Ricci) son casi siempre reconocibles, pero la conexión entre ellas es lo que nos parece trastocado, con acercamientos y relaciones inesperados. (Si he dicho «casi siempre» es porque hay también formas irreconocibles, y tienen una función muy importante, como trataré de explicar más adelante). El punto decisivo es éste: la escritura serafiniana, sí tiene el poder de evocar un mundo en el que la sintaxis de las cosas está trastocada, debe contener, oculto bajo el misterio de su superficie indescifrable, un misterio más profundo que corresponde a la lógica interna del lenguaje y del pensamiento. Las imágenes de la existente contornean y superponen sus nexos, el desorden de los atributos visuales genera monstruos, el universo de Serafini es teratológico. Pero también en la teratología hay una lógica cuyos lineamentos nos parece ver aflorar y desvanecerse de un momento a otro, como los significados de esas palabras diligentemente trazadas con la pluma.

Como el Ovidio de las Metamorfosis, Serafini cree en la contigüidad y la permeabilidad de todo territorio del existir. Lo anatómico y lo mecánico intercambian sus morfologías: brazos humanos que en vez de terminar en una mano, terminan en un martillo o una tenaza; piernas que se apoyan no en pies sino en ruedas. Lo humano y lo vegetal se completan: véase la lámina del cultivo del cuerpo humano: bosque en la cabeza, trepadoras que suben por las piernas, prados en la palma de la mano, claveles que florecen saliendo de las orejas. Lo vegetal se acopla a lo merceológico (hay plantas de tallo caramelo envuelto, espigas-lápiz, hojas-tijeras, frutas-fósforos),

lo zoológico a lo mineral (perros y caballos a medias petrificados), y del mismo modo el cemento a lo geológico, lo heráldico a lo tecnológico, lo selvático a lo metropolitano, lo escrito a lo viviente. Así como ciertos animales asumen la forma de otras especies que viven en el mismo hábitat, así los seres vivientes se contagian de las formas de los objetos que los circundan.

El traspaso de una forma a la otra es seguido fase por fase en la pareja humana abrazada que gradualmente se transforma en un caimán. Es una de las más felices invenciones visuales de Serafini, a cuyo lado pondría, en mi selección ideal, los peces que al aflorar del agua semejan grandes ojos de estrellas de la pantalla; y las plantas que crecen en forma de silla, que basta cortarlas y desbastarlas para tener la silla de paja completa; y añadiré además todas las figuras en las que aparece el motivo del arco iris.

Para mí las imágenes que más desencadenan el trance visionario de Serafini son tres: el esqueleto, el huevo, el arco iris. El esqueleto parecería el único núcleo de realidad que resiste tal cual es en este mundo de formas intercambiables: vemos esqueletos a la espera de ponerse la envoltura de piel y carne (que cuelga de ganchos flojos como ropa vacía) y después de la operación de vestirse se miran perplejos al espejo. Otra lámina evoca una ciudad de esqueletos, con las antenas de televisión hechas de huesos, un camarero que sirve un hueso en un plato.

El huevo es el elemento originario que aparece en todas sus formas, con cáscara o sin ella. Huevos sin cáscara caen de un tubo sobre un prado que cruzan arrastrándose como organismos dotados de perfecta autonomía locomotriz, para treparse luego a un árbol y dejarse caer de nuevo asumiendo los contornos característicos de los huevos fritos.

En cuanto al arco iris, tiene una importancia central en la cosmología serafiniana. Puente sólido, puede sostener una ciudad entera; pero es preciso decir que esta ciudad cambia de color y de consistencia al mismo tiempo que lo que la sostiene. Del arco iris, por agujeros circulares del tubo iridiscente, salen ciertos animalitos bidimensionales y multicolores, de formas irregulares y nunca vistas, que podrían ser el verdadero principio vital de este universo, corpúsculos generadores de la incontenible metamorfosis general. En otras láminas vemos que en el cielo, para tender los arco iris, hay una especie de helicóptero que puede dibujarlos en la forma clásica del semicírculo, pero también en nudo, en zigzag, en espiral, en gotas. Del fuselaje de nube de este aparato penden, colgados de hilos, muchos de esos corpúsculos polícromos. ¿Un equivalente mecánico del polvillo iridiscente suspendido en el aire? ¿O anzuelos para pescar los colores? Son éstas las únicas formas indefinibles en el cosmorama serafiniano, como dije antes. Seres de forma afín aparecen como corpúsculos luminosos (¿fotones?) en un enjambre que sale volando de un fanal, o como microorganismos atentamente catalogados al abrirse la sección botánica y la zoológica de esta enciclopedia. Quizá tengan la misma consistencia de los signos gráficos: constituyen otro alfabeto, más misterioso y más

arcaico. (Formas análogas aparecen esculpidas en una especie de Piedra de Rosetta, junto a la «traducción»). Tal vez todo lo que Serafini nos muestra es escritura: sólo el código varía. En el universo-escritura de Serafini, raíces casi iguales son catalogadas con nombres diferentes, porque cada barba de raíz es un signo diferencial. Las plantas retuercen sus tiernos tallos como las líneas trazadas por la pluma, penetran en la tierra de la que apenas han brotado para aparecer de nuevo o para hacer nacer flores subterráneas.

Las formas vegetales prolongan la clasificación de las plantas imaginarias iniciada por la amable *Nonsense Botany* de Edward Lear, y continuada por la sideral *Botanica Paralela* de Leo Lionni. En el vivero de Serafini hay hojas-nube que asperjan las flores, hojas-telaraña que capturan insectos. Los árboles se desarraigan solos y caminan, van a la orilla del mar de donde zarpan batiendo las raíces como hélices de motoscafo.

La zoología de Serafini es siempre inquietante, teratomórfica, de pesadilla. Una zoología cuyas leyes evolutivas son la metáfora (una serpiente-salchicha, una víbora-lazo con zapatillas de tenis), la metonimia (un pájaro que es una sola pluma que culmina en una cabeza de pájaro), la condensación de imágenes (un palomo que es también un huevo).

A los monstruos zoológicos siguen los monstruos antropomórficos, tal vez tentativas fallidas en el camino de la hominización. Que el hombre se haya convertido en hombre empezando por los pies lo había explicado un gran antropólogo como Leroi-Gourhan. En las láminas de Serafini vemos una serie de piernas humanas que tratan de encontrar un complemento no en un torso sino en un objeto como un ovillo o un paraguas, o bien en una luminosidad de estrella que se enciende y se apaga. De esta última especie vemos una multitud de seres de pie sobre barcas a la deriva que descienden un río pasando bajo los arcos de un puente, en una de las figuras más misteriosas del libro.

La física, la química, la mineralogía inspiran a Serafini las páginas más calmas por ser más abstractas. Pero la pesadilla se reanuda con la mecánica y la tecnología, donde el teratomorfismo de las máquinas resulta no menos inquietante que el de los hombres. (Aquí las comparaciones remiten a Bruno Munari y a toda una genealogía de inventores de máquinas locas).

Si pasamos a las ciencias humanas (que incluyen la etnografía, la gastronomía, los juegos, los deportes, la vestimenta, la lingüística, el urbanismo) debemos tener en cuenta que es difícil separar el sujeto hombre de los objetos, pegados ahora a él en una continuidad anatómica. Hay también una máquina perfecta que satisface todas las necesidades del hombre y a su muerte se transforma en ataúd. La etnografía no es menos caprichosa que las otras disciplinas: entre los diversos tipos de salvajes catalogados con sus trajes característicos, sus instrumentos y sus habitaciones, está el hombre de las basuras y el hombre de la desratización, pero el más dramático es el hombre de la calle o el hombre-calle, con traje de asfalto adornado con la franja

blanca de la señalética.

Hay una angustia en la imaginación de Serafini que quizá alcance su culminación en la gastronomía. Y, sin embargo, también aquí se revela su particular alegría, expresada sobre todo en las invenciones tecnológicas: un plato provisto de dientes que mastican los alimentos, de modo que puedan ser absorbidos por una pajita; un mecanismo de suministro de peces como si fueran agua corriente, a través de cañerías y grifos, de manera de tener pescado fresco a domicilio. Me parece que la verdadera «gaia scienza» es para Serafini la lingüística. (Sobre todo por lo que concierne a la palabra escrita; la palabra hablada, que vemos colgar de los labios como una papilla negruzca, o bien extraída con caña de pescar de la boca abierta, despierta todavía cierta angustia).

La palabra escrita es también viviente (basta pincharla con un alfiler para verla sangrar), pero goza de autonomía y corporeidad, puede llegar a ser tridimensional, polícroma, levantarse colgando de globitos desde la página, o bajar a ella con paracaídas. Hay palabras que para tenerlas sujetas a la página hay que coserlas, haciendo pasar el hilo a través de los ojales de las letras anilladas. Y si se mira la escritura con lupa, el sutil hilo de tinta resulta recorrido por una espesa corriente de significado: como una autopista, como una multitud hormigueante, como un río bullente de peces. Al final (es la última lámina del Codex) el destino de toda escritura es deshacerse en polvo y también de la mano que escribe sólo queda el esqueleto. Líneas y palabras se despegan de la página, se desmenuzan, y de los montoncitos de polvo asoman los pequeños seres color arco iris y se ponen a saltar. El principio vital de todas las metamorfosis y de todos los alfabetos reanuda su ciclo.

[1982]

## IV. La forma del tiempo

# Japón

## La señora del kimono violeta

Estoy esperando el tren de Tokio a Kioto. En el andén de la estación de Tokio se indica el lugar exacto de las puertas de cada vagón al detenerse el tren. Los asientos están todos reservados y antes de que el tren haya llegado, los viajeros están ya en su puesto, en filas entre rayas blancas que delimitan las muchas pequeñas colas perpendiculares a las vías. La agitación, la confusión, la nerviosidad parecen ausentes de las estaciones japonesas. Los viajeros se distribuyen como en un tablero de ajedrez donde todas las movidas están previstas. Y los que llegan son encaminados en chorros de multitud compacta, sólida, continua, que fluye por las escaleras mecánicas, sin espacio para el desorden: en la ilimitada área de Tokio millones de personas se desplazan en tren cada día entre sus casas y el trabajo. En la cola de los que parten observo a una anciana con un rico kimono violeta pálido, rodeada de familiares jóvenes, hombres y mujeres, en actitud respetuosa y solícita. En una época como la nuestra que vive en un perpetuo ir y venir, para la cual los cambios pendulares de lugar constituyen una costumbre, las despedidas de las familias en la estación son escenas de otros tiempos. En los aeropuertos el ritual de las despedidas y de los encuentros, que define el viaje en cuanto circunstancia excepcional, todavía puede ser materia de un eventual estudio del comportamiento afectivo en los diversos países del mundo; pero las estaciones ferroviarias son cada vez más el reino de multitudes solitarias, donde nadie acompaña a nadie. Tanto más a un tren como éste que va sólo hasta Kioto, a tres horas de viaje.

Nuevo en el país, estoy todavía en la fase en la cual todo lo que veo tiene un valor propio porque no sé qué valor darle. Bastaría que me quedara un poco en Japón y no hay duda de que también para mí sería un hecho normal que la gente se salude con repetidas inclinaciones profundas, aun en la estación; que muchas señoras, sobre todo ancianas, lleven el kimono con el fastuoso nudo en la espalda que forma una ligera giba bajo el abrigo y pasitos saltarines con sus calcetines blancos. Cuando todo haya encontrado un orden y un lugar en mi mente, empezaré a no encontrar nada digno de observarse, a no ver más que lo que veo. Porque ver quiere decir percibir diferencias, y apenas las diferencias se uniformizan en lo previsible cotidiano, la mirada se desliza por una superficie lisa y sin puntos de apoyo. Viajar no sirve mucho para entender (esto lo sé desde hace tiempo; no he necesitado llegar al Extremo Oriente

para convencerme) pero sirve para reactivar por un momento el uso de los ojos, la lectura visual del mundo.

La señora se ha ubicado en el vagón junto con una muchacha de unos veinte años, y ahora intercambian grandes inclinaciones con los que han quedado en el andén de la estación. La muchacha es graciosa, sonriente, lleva sobre el kimono una especie de túnica clara, de tela ligera, que podría ser un delantal de entrecasa, un guardapolvo. Lo que la muchacha evoca es una impresión casera, tal vez por el modo en que dispone en torno al asiento de la señora un ángulo acogedor, sacando del equipaje canastitas, termos, libros, revistas, caramelos, todo lo que puede hacer confortable el viaje. No tiene nada de occidental esta muchacha, es una aparición de otros tiempos (vaya a saber cuáles) por el arreglo, por la expresión risueña, fresca y leve. En la vieja señora, en cambio, los pocos elementos occidentales y hasta americanos —los anteojos con montura plateada, la permanente azulada recién salida de la peluquería — que se suman al traje tradicional, dan la sensación precisa del Japón de hoy.

En el vagón hay muchos asientos libres y la muchacha, en lugar de sentarse al lado de la señora, se ha acomodado en la fila de adelante, asomándose al respaldo, y ahora le sirve de comer: un sándwich en un cestito de paja. (Alimento occidental en una confección tradicional, esta vez: lo contrario de lo que se ve habitualmente en las frecuentes meriendas ligeras de los japoneses: por ejemplo, durante los larguísimos espectáculos del teatro Kabuki, los espectadores abren crepitantes *containers* de celofán de los que extraen con los palillos bocados de arroz blanco y pescado crudo).

¿Qué es la muchacha para la señora? ¿Una nieta, una camarera, una dama de compañía? Está siempre ocupada, va, viene, parlotea con toda naturalidad, ahora vuelve del vagón-bar trayendo una bebida fresca. ¿Y la señora? Parece que todo le fuera debido, está siempre mirando por encima del hombro. En momentos como éstos se siente la distancia entre dos civilizaciones: no saber definir lo que se ve, los gestos y los comportamientos, no saber qué es lo que hay de igual en ellos y qué de individual, qué es normal y qué es insólito. Aunque mañana tratase de preguntar a un japonés que quisiera escucharme: «He visto a dos personas así y así. ¿Qué serían? ¿Qué relación social o familiar hay entre ellas?», me resultaría difícil hacer entender mi curiosidad y obtener la respuesta adecuada, y de todos modos cada definición de un papel exigiría la explicación del contexto en el que la función se inserta, abriría nuevos interrogantes, y así sucesivamente.

Del otro lado de la ventanilla continúa una interminable periferia. Recorro los títulos del «Japan Times», diario de Tokio en inglés. Hoy se cumplen los cincuenta años del reinado del Emperador y el gobierno ha organizado una solemne ceremonia. Sobre la oportunidad de esta manifestación ha habido muchas polémicas; la izquierda está en contra; se preparan manifestaciones de protesta, se temen atentados. Desde hace algunos días, en Tokio la policía vigila cada encrucijada, las camionetas de las asociaciones nacionalistas atraviesan la ciudad embanderada difundiendo himnos marciales.

Esa mañana, durante el recorrido del taxi del hotel a la estación, Tokio estaba negra de escuadrones de policía, con sus escudos y largas matracas. En un terreno baldío se había sentado en el suelo un centenar de jóvenes entre banderas rojas, bajo el tronar de un altoparlante: seguramente una de las concentraciones de protesta organizadas en los diversos barrios.

(Impresiones rápidas de los primeros días en Tokio: es una ciudad toda llena de calles sobreelevadas, puentes, monorrieles, empalmes, columnas de tráfico que fluyen lentas a diversos niveles, pasajes subterráneos, galerías peatonales bajo tierra: una metrópoli en la que todo puede suceder al mismo tiempo, como en dimensiones no comunicantes entre sí e indiferentes: cada acontecimiento está circunscrito, constituye un orden en sí que el orden circundante delimita y engloba. En el aire lluvioso de la tarde desfilan unos huelguistas, una columna llena un pasaje, se detiene en un semáforo, vuelve a arrancar con el verde, ritmada por los sonos de un silbato, banderas rojas todas iguales, precedida y seguida por negros pelotones de policías, como entre paréntesis, mientras el tráfico sigue en las otras calzadas. Todos miran para adelante, nunca a los lados).

El «Japan Times» ha interrogado a unos veinte japoneses conocidos (artistas y deportistas sobre todo) acerca de sus sentimientos hacia el Emperador y a propósito de la celebración. Sobre ésta muchos son indiferentes o dudan; sobre la persona y las instituciones, los pareceres van desde la reverencia incondicional (especialmente entre los más viejos de los interrogados), al recuerdo cargado todavía de emoción de cuando se oyó por primera vez la voz de ese ser hasta entonces invisible e inaccesible (cuando anunció por radio, un mes después de los bombardeos atómicos, la capitulación), a la perplejidad provocada por una permanencia tan larga en un trono puramente simbólico. (El Emperador es algo más y algo menos que un monarca constitucional: según la Constitución, es el «símbolo del Estado y de la unidad del pueblo», pero está desprovisto de cualquier poder o función). «Casi la mitad de estos cincuenta años de reinado han sido de guerras y de invasiones», recuerda un viejo literato que se declara contrario a la celebración, aunque confirmando su respeto por la persona y por la institución. (En la televisión, esa noche, se verán las imágenes del día en Tokio, muy claras aun para quien no entiende el comentario del locutor: en rápidos encuadres se despliega la serpiente ondulante de los manifestantes con las cabezas bajas; la policía avanza con los escudos y los bastones alzados; cargas, confusión, lluvia de puntapiés sobre un caído en el suelo; después secuencias más largas de barrios de fiesta, niños con flores, banderitas, linternas. En una gran sala el Emperador minúsculo, de frac, lee su discurso recorriendo las líneas de arriba abajo con mirada anteojudá; sentada a su lado la Emperatriz, de sombrero y vestido claro. En su discurso —dice el titular del diario al día siguiente— el Emperador declara que lamenta tanto las víctimas de la Segunda Guerra Mundial).

Los primeros días en un país nuevo nos esforzamos por establecer vínculos entre todas las cosas que nos pasan delante de los ojos. En el tren mi atención está dividida

entre leer los comentarios sobre el Emperador y observar a la vieja señora impasible, servida y reverenciada en medio de ese tren de hombres de negocios que abren sobre sus rodillas *dossiers* de balances y presupuestos y proyectos de maquinarias y construcciones. En Japón las distancias invisibles tienen más fuerza que las visibles. En Tokio una calle central flanquea el canal que ciñe la verde zona de los palacios imperiales. El atasco ininterrumpido del tráfico lame una línea más allá de la cual todo es silencio. Las verjas de los jardines se abren a la multitud sólo dos veces al año, pero durante todo el año comitivas de peregrinos descienden de los autobuses y siguen a pie detrás de una *hostess*, costeando las murallas hasta las puertas de la Plaza de los Dos Puentes donde se hacen fotografiar en grupo. Ése es el último límite a que puede llegar el común de los mortales en días normales; más allá comienza la residencia de los soberanos, dimensión casi ultraterrena. Yo también fui, como turista diligente, pero no se veía absolutamente nada: un cuerpo de guardia, un puente de dos arcos sobre el canal, entre sauces llorones.

La joven se ha sentado ahora junto a la señora y habla y ríe. La señora calla, huraña, no contesta, no se vuelve, mira fijo hacia adelante. La muchacha sigue discurrendo, risueña, leve, como pasando de un tema a otro, improvisando motivos de relato y de broma, aplicando un arte de la conversación seguro y discreto, una regla de comportamiento connatural y desenvuelto, casi como siguiendo variaciones musicales sobre un teclado. ¿Y la vieja? Callada, seria, dura. No se puede decir que no escuche, pero es como si estuviera junto a la radio, recibiendo una comunicación que no implica ninguna respuesta de su parte.

¡En fin, esta vieja es una antipática espantosa! ¡Es una presuntuosa egoísta! ¡Es un monstruo! Aun yo, que en lo posible trato de no formular juicios sobre lo que no estoy seguro de entender, puedo estar sujeto a súbitos estallidos de ira. Así en ese momento me pongo furioso para mis adentros con la vieja señora, que me parece la encarnación de algo terriblemente injusto. ¿Pero quién se cree que es? ¿Cómo puede pretender que merece tantas atenciones? Mi resentimiento por la altanería de la señora crece al mismo tiempo que mi admiración por la gracia, el buen humor, la buena educación de la muchacha —cualidades para mí igualmente misteriosas— que me dan la sensación de un derroche imperdonable.

Mirándolo bien, lo que me trabaja en este momento es un estado de ánimo complejo y mezclado. Hay desde luego un impulso de rebeldía nacido de la solidaridad con los jóvenes contra la autoridad aplastante de los viejos, y por debajo, contra el privilegio de los señores. Todo esto es cierto. Pero tal vez hay algo más, un fondo de envidia, una rabia que viene de que me identifico en cierto modo con la parte de la vieja señora el deseo de decirle apretando los dientes: «¿Pero no sabes, estúpida, que entre nosotros en Occidente nadie podrá nunca más ser servido como te sirven a ti? ¿No sabes que en Occidente ningún viejo será jamás tratado con tanta devoción por una joven?».

Sólo representándome el conflicto como algo que sucede dentro de mí puedo

penetrar su secreto, descifrarlo. ¿Pero será así? ¿Qué sé yo de la vida de este país? Nunca he entrado en una casa japonesa y ésta es la primera vez durante mi viaje (y será también la última) que puedo echar una mirada sobre algo como una escena de vida doméstica. La tradicional casa japonesa parecería abrirse con sus delgadas puertas corredizas como telones sobre un escenario sin secretos. Al contrario, éste es un mundo en que el dentro y el fuera están separados por una barrera psicológica difícil de salvar. La prueba está en la representación pictórica. En Occidente los pintores del Trecentos resolvieron de una vez por todas el problema de la representación de interiores de un modo que nos parece hoy obvio, es decir, suprimiendo una pared y mostrando la habitación abierta como una escena teatral. Pero un par de siglos antes los pintores japoneses del siglo XII habían encontrado otro sistema, menos directo pero más completo, para explorar visualmente el espacio interno respetando la separación de fuera: suprimían el techo. En los rollos pintados que ilustran los manuscritos de la refinada literatura cortesana de la época Heian, el estilo llamado *fukinuli-yatai* (que significa exactamente «casa sin techo») encuadra los personajes estilizados, sin espesor, en una oblicua perspectiva geométrica de tabiques, marcos de puertas, muros altos como biombos, que permite ver lo que sucede contemporáneamente en las diversas habitaciones. Cada vez que echo una mirada sobre el respaldo que me separa de las dos mujeres, la escena ha cambiado; ahora la vieja está hablando con mesura, con paciencia. Parece que hubiera un perfecto entendimiento entre las dos. Pocos días antes me había detenido a observar en el museo de Tokio algunos de los elegantísimos rollos que ilustran el diario y la novela de la exquisita Murasaki. Ahora la presencia de la joven que alza su sonrisa y traza líneas suaves y compuestas con el cuello, los hombros, los brazos, como un personaje de Murasaki en medio de un mundo de dureza, me hacen aparecer el interior del vagón del tren eléctrico como una de las casas sin techo que revelan y al mismo tiempo esconden fragmentos de vida secreta en un rollo pintado.

## El reverso de lo sublime

En noviembre las hojas de los arces se ponen de un rojo escarlata que es la nota dominante del paisaje otoñal japonés, destacándose sobre el fondo verde oscuro de las coníferas y sobre las diversas tonalidades de leonado, herrumbre y amarillo de los otros follajes. Pero los arces no se imponen a la vista con un acto de descarada prepotencia cromática: si el ojo es imantado por ellos como siguiendo el motivo de una música, es por la ligereza de las hojas estrelladas, como suspendidas en torno a las ramas finas, todas horizontales, sin espesor, tendiendo a expandirse y al mismo tiempo a no estorbar la transparencia del aire.

Amarillas, con el amarillo más agudo y luminoso, son en cambio las hojas del ginkgo, que llueven desde las altísimas ramas como pétalos de flores: infinitas hojitas en forma de abanico, una lluvia continua y ligera que pigmenta de amarillo la superficie del lago.

La guía explica en japonés a un grupo de visitantes la historia del palacio Sento, construido en el Seiscientos para acoger a los ex emperadores, en una época en que las abdicaciones, voluntarias o forzadas, eran frecuentes, porque todo el poder estaba en manos de los generales. Las ciudades imperiales de Kioto se pueden visitar sólo con un permiso especial que debe ser solicitado por escrito. La espera del permiso puede ser de pocos días para los extranjeros de paso, pero para los japoneses dura por lo menos seis meses, y haber visitado estos lugares famosos de la historia de Japón es una fortuna que no a todos les es dado. El aspirante a la visita es convocado para una determinada fecha, se le asigna un grupo que un cicerone guiará por el itinerario prescrito, deteniéndose en los puntos establecidos para las explicaciones en japonés o en inglés, según la composición del grupo.

De la historia dinástica de Japón sé demasiado poco para aprovechar los discurso del cicerone; espero extraer más beneficio de los momentos de espera, de pequeñas desviaciones del itinerario del grupo, de personajes y detalles con los cuales tropiezo por casualidad.

Pasa una vieja vestida de violeta, muy pequeñita, con la cabeza rapada, sin duda una monja; está encogida y casi doblada en dos. Hay en Japón muchas viejas jorobadas y torcidas como si fueran parientes de los árboles enanos que se cultivan en macetas según el antiguo arte de los bonsái.

También la norma de los árboles altos es el resultado de una sabia podadura. Subidos a escalerillas triangulares con el palo de apoyo de bambú, dos jardineros podan los pinos. Parecería que desplumarán con los dedos la cima de cada rama, dejando sólo un pequeño penacho horizontal, de modo que la copa se expanda como una sombrilla.

La mayoría de los jardineros son mujeres: por el sendero avanza una cuadrilla, vestidas con lo que debe de ser el uniforme tradicional de trabajo: pantalones azules, blusa gris, pañuelo en la cabeza. De baja estatura bajo los grandes haces de ramas y las canastas de hojas secas, armadas de rastrillos y podaderas, no se sabe si viejas o jóvenes pero ya nudosas y torcidas, como adaptadas al ambiente.

Me parece que empiezo a entender algo aquí en Kioto: a través de los jardines, más que a través de los templos y palacios. La construcción de una naturaleza que pueda dominar la mente para que la mente a su vez pueda recibir ritmo y proporción de la naturaleza: así podría definirse el intento que ha inducido a componer estos jardines. Aquí todo debe parecer espontáneo y por eso todo está calculado: las relaciones entre los colores de las hojas en las diversas estaciones, entre las masas de vegetación según su tiempo de crecimiento, las irregularidades armoniosas, los senderos que suben y bajan, los espejos de agua, los puentes. Los lagos artificiales son un elemento del jardín no menos importante que la vegetación. Habitualmente hay dos, uno de agua que fluye, el otro estancado, y determinan dos paisajes diferentes, entonados con estados de ánimo diferentes. Dos cascadas hay también en el jardín Sento: una macho y una hembra (Odaki y Medaki), la primera que cae a pico entre las rocas, la segunda que murmura saltarina en una grieta del prado entre peldaños de guijarros.

Los prados no son de hierba sino de musgo. Hay un musgo que forma verdaderas plantitas de unos centímetros de alto: le llaman en japonés musgo-cedro porque las plantitas se asemejan a minúsculas coníferas. (Hay un templo en Kioto cuyo jardín está enteramente cubierto de musgo: se cuentan allí cien especies diferentes, o por lo menos treinta, según clasificaciones más rigurosas. Pero con el templo del musgo se entra en un mundo diferente: como el de un parque nórdico embebido de lluvia. En realidad cualquier caracterización demasiado detallada nos aleja del verdadero espíritu del jardín japonés, donde un elemento jamás saca ventaja a otro).

Cada aspecto del jardín se propone provocar admiración, pero con los medios más sencillos: todas plantas familiares, ninguna búsqueda de efectos sensoriales. Casi ausentes las flores; alguna camelia blanca o roja; es otoño y los colores los dan las hojas; pero faltan también las plantas de flores; en primavera florecerán los árboles frutales.

Montículos, rocas, declives multiplican los paisajes. Los grupos de plantas se disponen según sus proporciones recíprocas para crear la ilusión de la perspectiva: los fondos con árboles que parecen distantes están en cambio a dos pasos; perspectivas que suben o bajan sugieren espacios que no existen. La pasión japonesa por lo

pequeño que da la ilusión de lo grande se expresa también en la composición del paisaje.

Me acompaña en la visita a Kioto un estudiante japonés, apasionado de poesía y poeta él mismo, que lee muy bien el italiano y hasta lo habla un poco. Pero la conversación es difícil porque ambos quisiéramos decir cosas muy precisas o muy esfumadas y en cambio sólo conseguimos cambiar frases o demasiado generales o demasiado perentorias. El joven explica que, antes que los emperadores, frecuentaron estos lugares famosos poetas, ahora recordados por lápidas y templete entre los árboles. Siguiendo el hilo de mis reflexiones se me ocurre pensar que aquí poemas y jardines se engendran sucesivamente los unos a los otros: los jardines eran compuestos como ilustraciones de poemas y los poemas eran compuestos como comentarios de los jardines. Pero esto se me ocurre más por amor de la simetría en el razonamiento que porque esté verdaderamente convencido: es decir, encuentro muy plausible que se pueda hacer con la disposición de los árboles el equivalente de un poema, pero sospecho que para escribir un poema sobre los árboles, los árboles verdaderos sirven poco o nada.

Ahora, por encima de los árboles rojos, herrumbre y amarillos, del otro lado del lago se asoman las ramas desnudas de un único árbol que ha perdido las hojas.

Entre aquellas llamaradas de colores, las ramas negras y secas hacen un contraste fúnebre. Pasa una bandada de pájaros y entre todos los árboles apuntan derecho al árbol desnudo, caen sobre sus ramas, se posan uno por uno, negros contra el cielo, para gozar del sol de noviembre.

Pienso: el paisaje me ha dictado el tema de una poesía; si supiera el japonés, me bastaría describir esta escena en tres versos de diecisiete sílabas en total, y hubiera hecho un *haiku*. Trato de comunicar la idea al joven poeta. No parece convencido. Señal de que los *haiku* se componen de otro modo. O que no tiene sentido esperar que un paisaje nos dicte poemas, porque un poema está hecho de ideas, de palabras, de sílabas, mientras que un paisaje está hecho de hojas, de colores, de luces.

Las salas del palacio imperial, muchas veces destruidas y reconstruidas durante los diez siglos en que la corte residió aquí en Kioto, se ven desde fuera, a través de las puertas corredizas abiertas, como en el escenario de un teatro. Una estera más alta que las otras que cubren el pavimento indica el lugar reservado al emperador. La casa japonesa, como el palacio real, es una serie de salas vacías y corredores, con estereras en lugar de muebles, sin sillas ni camas ni mesas, donde nunca se está de pie ni sentado sino solamente en cuclillas o arrodillados, con pocos objetos posados en el suelo o sobre banquitos bajos o en nichos: un vaso con unas ramas, una tetera, un biombo pintado.

De este modelo de casa parece alejada toda huella del vivir, el agobiante peso de las existencias que se materializa en nuestro moblaje e impregna todo ambiente occidental. Visitando los palacios de la corte de Kioto o de los grandes señores feudales, uno se pregunta si este ideal estético y moral de despojamiento y falta de

adorno no era realizable sólo en la cúspide de la autoridad y de la riqueza y si no presuponía otras casas bullentes de personas, utensilios, chucherías y trastos rotos, con olor a frito, a sudor, a sueño, cargadas de malhumor, de imprecaciones, de prisas, donde se desgranaban los guisantes, se cortaba el pescado, se remendaban los calcetines, se lavaban las sábanas, se vaciaban las bacinillas.

Estas casas de Kioto, hayan sido habitadas por soberanos reinantes o retirados, transmiten la idea de que es posible vivir en un mundo aparte del mundo, al reparo de la historia catastrófica e incongruente, un lugar que refleje el paisaje de la mente del sabio, liberada de toda pasión y de toda neurosis.

Al pasar por el Puente de las Seis Losas, hecho de seis losas curvas, e internarme en un sendero entre las hojas jaspeadas de los bambúes enanos, trato de identificarme con uno de los ex emperadores de un reino a merced de las arbitrariedades y las devastaciones de los señores feudales sin ley, resignado tal vez de buen grado a concentrarse en la única operación que le es todavía posible: contemplar y custodiar la imagen de lo que debería ser el mundo.

Siguiendo estos pensamientos me he alejado del grupo de visitantes, cuando desde un seto desemboca un guardián con su *walkie-talkie* y me devuelve a las filas. Pasearse solo por el jardín no está permitido. Confundido en el enjambre de turistas que apuntan con los objetivos de sus cámaras fotográficas cada vista panorámica, no consigo crear la distancia necesaria para la contemplación. El jardín se convierte en un caligrama indescifrable. «¿Le gusta todo esto? —pregunta el estudiante—. Yo no puedo dejar de pensar que esta perfección y armonía ha costado tanta miseria a millones de personas, durante siglos». «¿Pero el costo de la cultura no es siempre ése?», objeto. «Crearse un espacio y un tiempo para reflexionar, imaginar, estudiar, presupone una acumulación de riqueza, y detrás de toda acumulación de riqueza hay vidas oscuras sometidas a fatigas, a sacrificios, a opresiones sin esperanza. Todo proyecto o imagen que permita tender a otro modo de ser fuera de la injusticia que nos rodea, lleva la marca de la injusticia sin la cual no hubiera sido concebido». «De nosotros depende ver este jardín como el “espacio de otra historia”, nacido del deseo de que la historia responda a otras reglas —digo, recordando haber leído recientemente una introducción de Andrea Zanzotto en la cual se aplica esta idea al “Canzoniere” de Petrarca—, como la propuesta de un espacio y un tiempo diferentes, la demostración de que el dominio total por el estruendo y el furor puede ponerse en tela de juicio...».

El grupo ha llegado a un vado de guijarros lisos y redondeados, gris claro y gris oscuro, que debajo del agua verde del lago siguen gozando de su transparencia.

«Estas piedras —explica el cicerone— fueron traídas aquí durante siglos desde todas partes del Japón. El emperador recompensaba con un saco de arroz a quien le traía un saco de piedras». El estudiante sacude la cabeza y rumia amargo. Evocada por aquellas palabras, parece verse la fila de campesinos encorvados bajo los sacos de piedras, avanzando en fila por los puentecillos y los caminitos. Depositán su carga,

transportada desde lejanas regiones, delante del emperador que observa los guijos uno por uno, pone éste debajo del agua, aquél en la orilla, descarta muchos otros. Entretanto los intendentes se afanan en torno a las balanzas: en un platillo los guijos, en el otro el arroz...

## El templo de madera

En Japón lo que es producto del arte no esconde ni corrige el aspecto natural de sus elementos componentes. Es ésta una constante del espíritu nipón que los jardines ayudan a comprender. En los edificios y en los objetos tradicionales son siempre reconocibles los materiales de que están hechos, así como la cocina. La cocina japonesa es una combinación de elementos naturales cuya intención es sobre todo realizar una forma visual, y estos elementos llegan a la mesa conservando en gran parte su aspecto de origen, sin haber sufrido las metamorfosis de la cocina occidental para la cual un plato es tanto más una obra de arte cuanto más irreconocibles son sus ingredientes. En el jardín los diversos elementos se han juntado siguiendo criterios de armonía y criterios de significado, como las palabras en un poema. Con la diferencia de que estas palabras vegetales cambian de color y de forma en el curso del año y todavía más con el pasar del tiempo; cambios total o parcialmente calculados en el proyecto del poema-jardín.

Y ésta es otra constante que los jardines ponen en evidencia: en Japón la antigüedad no tiene su sustancia ideal en la piedra, como en Occidente, donde un objeto o un edificio se considera antiguo sólo si se conserva materialmente. Aquí estamos en el universo de la madera: lo antiguo es lo que perpetúa su diseño a través de la continua destrucción y renovación de los elementos perecederos. Esto vale para los jardines tanto como para los templos, los palacios, las casas y los pabellones, todos de madera, todos muchas veces devorados por las llamas de los incendios, muchas veces enmohecidos y podridos o convertidos en polvo por la carcoma, pero rehechos cada vez pedazo por pedazo: los techos de capas de corteza de ciprés prensada que se renuevan cada sesenta años, los troncos de los pilares y de las vigas, las paredes de tablas, los cielorrasos de bambú, los pavimentos cubiertos de esteras (los infaltables *tatami*, unidad de medida de la superficie de los interiores).

En la visita de los edificios pluriseculares de Kioto, el cicerone indica cada cuántos años se procede a sustituir este o aquel pedazo de la construcción: la caducidad de las partes realza la antigüedad del conjunto. Surgen y caen las dinastías, las vidas humanas, las fibras de los troncos; lo que perdura es la forma del edificio, y no importa si cada pedazo de su soporte material se ha quitado y cambiado innumerables veces, y si los más recientes huelen a madera apenas talada. Así el

jardín sigue siendo el jardín diseñado hace quinientos años por un arquitecto poeta, aunque cada planta siga el curso de las estaciones, de las lluvias, del hielo, del viento; así los versos de un poema continúan en el tiempo mientras el papel de las páginas en las cuales será sucesivamente transcrito se convierte en polvo.

El templo de madera marca el cruce de dos dimensiones del tiempo; pero para llegar a entenderlo tenemos que alejar de la memoria palabras como «el ser y el devenir», porque si todo se reduce al lenguaje de la filosofía del mundo del cual hemos partido, no valía la pena recorrer tanto camino. Lo que el templo de madera nos puede enseñar es esto: para entrar en la dimensión del tiempo continuo, único e infinito, la única vía es pasar por su contrario: la perpetuidad de lo vegetal, el tiempo fragmentado y plural de lo que se inicia, se disemina, germina, se seca o se pudre.

Más que los templos llenos de estatuas, con alta estructura de pagoda, me atraen las construcciones bajas y los interiores solamente provistos de esteras, que corresponden habitualmente a edificios profanos, villas o pabellones, pero también en algunos casos a templos o santuarios que invitan a una meditación abstracta, a una concentración descorporizada. Así es el templo llamado el Pabellón de Plata, ágil construcción de madera de dos pisos, a orillas de un lago artificial, con una sola estatua (la de Kannon, encarnación femenina de Buda) en un ambiente para la meditación zen llamado Sala del Vaciamiento del Alma. Así el templo Manju-in, que un incompetente como yo juraría que es zen y en cambio no lo es: un templo que parece una casa, con muchas salas bajas casi vacías, con los tatami, los vasos del *ikebana* (que en esta estación presentan ramas de pino y camelias, strelizias y camelias, y otras combinaciones otoñales), pocas y discretas las estatuas en muchos jardines pequeños que se extienden alrededor.

El templo de madera alcanza su perfección cuanto más despojado, sin adornos es el espacio en que te acoge, porque bastan la materia de que está construido y la facilidad con que se lo puede deshacer y rehacer tal como fue antes, para demostrar que todos los pedazos del universo pueden caer uno por uno pero que hay algo que queda.

## Los mil jardines

Un sendero de losas irregulares corre a todo lo largo de la villa imperial de Katsura. A diferencia de otros jardines de Kioto hechos para la contemplación inmóvil, aquí la armonía interior se alcanza siguiendo paso a paso el sendero y pasando revista a las imágenes que se presentan a la mirada. Si en otras partes el sendero es sólo un medio y los lugares a donde lleva son los que hablan a la mente, aquí el recorrido es la razón esencial del jardín, el hilo de su discurso, la frase que da significado a cada una de sus palabras.

¿Pero qué significados? De este lado de la verja el sendero está hecho de losas lisas y del otro lado de guijos rústicos: ¿es el contraste entre la civilización y la naturaleza? Allá el sendero se bifurca en un brazo recto y uno torcido; el primero se bloquea en un punto muerto, el segundo continúa: ¿es una lección sobre el modo de moverse en el mundo? Cualquier interpretación es insatisfactoria; si hay un mensaje, es el que se recoge en las sensaciones y en las cosas, sin traducirlo en palabras. Las piedras que afloran en medio del musgo son chatas, separadas una de otra, dispuestas a la distancia justa para que el que camina encuentre siempre a cada paso una debajo de su pie; y justamente en la medida en que obedecen a la dimensión de los pasos, las piedras dirigen los movimientos del hombre en marcha, lo obligan a un andar calmo y uniforme, guían el recorrido y los descansos.

Cada piedra corresponde a un paso, y a cada paso corresponde un paisaje estudiado en todos sus detalles, como un cuadro; el jardín está dispuesto de modo que de un paso a otro la mirada encuentre perspectivas diferentes, una armonía distinta en las distancias que separan el seto, la lámpara, el arce, el puente curvo, el arroyuelo. A lo largo del recorrido el escenario cambia totalmente muchas veces, desde el follaje espeso hasta la vegetación rala sembrada de rocas, desde el lago con cascada hasta el lago de aguas muertas; y cada escenario a su vez se descompone en escorzos que toman forma apenas uno se desplaza: el jardín se multiplica en innumerables jardines.

La mente humana posee un misterioso mecanismo capaz de convencernos de que esa piedra es siempre la misma piedra, aunque su imagen —por poco que desplazemos nuestra mirada— cambie de forma, de dimensiones, de colores, de contornos. Cada fragmento singular y limitado del universo se despliega en una multiplicidad infinita: basta girar en torno a esa baja linterna de piedra y se

transforma en una infinidad de linternas de piedra; el poliedro perforado, manchado de líquenes, se desdobra, se cuadruplica, se sextuplica, se convierte en un objeto completamente diferente según el lado que se encuentre bajo tu mirada, según te acerques o te alejes de ella.

Las metamorfosis que genera el espacio se añaden a las que genera el tiempo: el jardín —cada uno de los infinitos jardines— cambia con el paso de las horas, de las estaciones, de las nubes en el cielo. Los emperadores que idearon Katsura dispusieron tarimas de cañas de bambú para asistir en abril al florecimiento del melocotón, o el enrojecer de las hojas de los arces en noviembre; construyeron cuatro pabellones de té, uno por estación, que daban cada uno a un paisaje ideal en cierto momento del año; cada paisaje ideal de una estación tiene una hora del día o de la noche que es su momento ideal. Pero las estaciones son cuatro y las horas giran entre mediodía y medianoche. El tiempo con sus retornos aleja la idea del infinito: es un calendario de momentos ejemplares que se repiten cíclicamente y que el jardín trata de fijar en cierto número de lugares. ¿Y el espacio, entonces? Si hay una correspondencia entre los puntos de vista y los pasos, si cada vez que se adelanta el pie derecho o izquierdo a la piedra siguiente se abre una perspectiva establecida por quien proyectó el jardín, entonces la infinidad de los puntos de vista se restringe a un número finito de vistas, cada una separada de la que le precede y de la que le sigue, caracterizada por elementos que la contradistinguen de las otras, una serie de modelos precisos que responden cada uno a una necesidad y a una intención. El sendero es eso: un dispositivo para multiplicar el jardín, ciertamente, pero también para sustraerlo al vértigo del infinito: las piedras lisas que componen el sendero de la villa de Katsura son 1716 —esta cifra, que encontré en un libro, me parece verosímil, calculando dos piedras cada medio metro para una longitud total de media milla—; por lo tanto el jardín se recorre en 1716 pasos y se lo contempla desde 1716 puntos de vista. No hay razón para dejarse ganar por la angustia: el penacho de bambú se puede ver desde cierto número de perspectivas diferentes, ni más ni menos, variando el claroscuro entre los tallos ya más espaciados, ya más espesos, experimentando sensaciones y sentimientos distintos a cada paso, una multiplicidad de la que ahora creo poder adueñarme sin quedar abrumado por ella.

Caminar presupone que a cada paso el mundo cambia en algunos de sus aspectos y también que algo cambia en nosotros. Por ese motivo los antiguos maestros de la ceremonia del té decidieron que para llegar al pabellón donde se servirá el té, el invitado debe recorrer un sendero, detenerse en un banco, mirar los árboles, atravesar una verja, lavarse las manos en una pila excavada en una roca, seguir el camino trazado por las piedras lisas hasta la sencilla cabaña que es el pabellón del té, hasta su puerta muy baja donde todos deben inclinarse para entrar. En la sala, únicamente esteras en el suelo, un banquito con taza y tetera de finísima factura, un nicho en la pared —el *tokonoma*— donde se expone un objeto exquisito, o un vaso con dos ramas en flor, o una pintura, o una hoja donde se han trazado caligramas. Limitando

el número de cosas en torno a nosotros se nos prepara para acoger la idea de un mundo infinitamente más grande. El universo es un equilibrio de llenos y de vacíos. Al verter el té espumante las palabras y los gestos deben tener en torno espacio y silencio, pero también la sensación del recogimiento, del límite.

El arte del más grande maestro de la ceremonia del té, Sen no Rikyû (1521-1591), siempre inspirado en la máxima simplicidad, se expresó también en el proyecto del jardín que rodea las casas del té y los templos. Los sucesos interiores se presentan a la conciencia a través de movimientos físicos, gestos, recorridos, sensaciones inesperadas.

Un templo cerca de Osaka tenía una vista maravillosa sobre el mar. Rikyû hizo plantar dos setos que ocultaban totalmente el paisaje, y al lado mandó colocar un cuenco de piedra. Sólo cuando el visitante se inclinaba para tomar el agua en el hueco de las manos, su mirada encontraba la mirilla oblicua entre los dos setos, y se le abría la vista del mar ilimitado.

La idea de Rikyû probablemente era ésta: al inclinarse sobre el cuenco y ver la propia imagen achicada en el limitado espejo de agua, el hombre consideraba la propia pequeñez; después, apenas alzaba la cara para beber de la mano, lo capturaba el resplandor de la inmensidad marina y cobraba conciencia de que era parte del universo infinito. Pero son cosas que cuando se las quiere explicar demasiado se malogran; a quien le interrogaba sobre el porqué del seto, Rikyû se limitaba a citar los versos del poeta Sogi:

*Aquí, un poco de agua.  
Allá abajo entre los árboles  
el mar.  
(«Umi sukoschi / Niwa ni izumi no / Ko no ma ka na»)*

## La luna corre tras la luna

Hay en los jardines zen de Kioto una arena blanca de grano grueso, casi un guijarral, que tiene la virtud de reflejar los rayos de luna. En el templo Ryôan-ji esta arena, rastrillada por los monjes en rectos surcos paralelos o en círculos concéntricos, forman un pequeño jardín en torno a cinco grupos irregulares de rocas bajas. En el templo del Pabellón de Plata, en cambio, la arena forma un montículo redondeado, aislado, en tronco de cono, y se ensancha en una superficie rastrillada en ondas regulares. Más allá se extiende un movido jardín de arbustos y árboles, alrededor de un lago de aspecto rústico. En las noches de luna llena todo el jardín está iluminado por el centelleo plateado de la arena. Visité el Pabellón de Plata solamente de día, y con lluvia; pero aquel guijarral blanco veteado de agua parecía restituir la luz lunar almacenada; una especie de semejanza especular con la fuente de aquella luz parecía custodiada por aquellas formas que a floraban en la blancura, por aquel volcán empapado como una esponja, bajo la trayectoria de las gotas que bajaban rectas como rayos de luna, sobre las trazas rectas del rastrillo que un monje dibuja cada mañana.

El amor por la luna se desdobra a menudo en amor por su reflejo, como subrayando en la luz reflejada la vocación por los juegos de espejos. De las cuatro casas del té de la villa Katsura de Kioto, del siglo XVI, una para cada estación, expuestas de modo diferente y caracterizadas por paisajes diferentes, la casa otoñal está situada de manera que se ve la luna en el momento en que despunta y se goza de su reflejo en el lago.

Esta fascinación de lo duplicado, propio de la imagen lunar, es probablemente el origen del poema de un curioso poeta de la primera vanguardia del Novecientos en Japón, Tarufo Inagachi. Aun en traducción literal, este poema parecería hacernos intuir (como en un reflejo, justamente) algo de su resorte fantástico. Se titula *La luna en el bolsillo*.

«Una noche la luna camina por la calle llevándose a sí misma en el bolsillo. En la cuesta se le desata el lazo de un zapato. La luna se inclina para atarse el zapato y se cae del bolsillo la luna, que echa a rodar veloz por la calle asfaltada y mojada por una lluvia repentina. La luna corre tras la luna, pero la distancia aumenta por la aceleración de la gravedad de la luna que rueda. Y la luna se pierde a sí misma en la niebla azul, allá en el fondo de la cuesta».

## La espada y las hojas

En el Museo Nacional de Tokio hay una exposición de armas y armaduras del antiguo Japón. La primera impresión es que los yelmos, las corazas, los escudos, los espadones tenían como primer propósito, no el de defender o atacar, sino el de asustar, imponer una imagen aterradora al adversario. Las máscaras de guerra se retuercen en muecas crueles y amenazadoras bajo los yelmos coronados de cuernos, piñas, alas punzantes, sobre corazas suntuosas que hinchan el tórax, todo lazos y puntas.

Quien como yo frecuenta las armas renacentistas de Occidente con el alegre desapego épico de un lector de poemas de caballería (la gran cabalgata de la sala de armaduras en el Metropolitan Museum de Nueva York es para mí una de las maravillas del mundo), aquí piensa por primera vez en estos objetos no como si fueran juguetes fantasiosos sino considerando el mensaje que querían transmitir en situación, es decir, como se miraría hoy un tanque de guerra en un campo de batalla. Mi reacción es inmediata: echar a correr.

Recorro salas y salas de vitrinas donde se exponen desnudas hojas de espadas, o especies de sables curvos, de brillante hierro templado, afiladísimas, sin empuñadura, posadas cada una sobre un paño blanco. Hojas y hojas que a mí me parecen todas iguales, y sin embargo cada una lleva una etiqueta con largas explicaciones. Grupos numerosos se detienen delante de cada vitrina, observan espada por espada con ojos atentos y admirados. Casi todos son hombres, pero es domingo y el museo está lleno de familias: mujeres simples, niños, contemplan también las espadas. ¿Qué ven en esas cuchillas desenvainadas? ¿Qué es lo que les fascina? Mi visita de la exposición transcurre casi a la carrera; el resplandor del acero transmite una sensación más auditiva que visual, como rápidos silbidos que cortan el aire. Los paños blancos me inspiran un horror quirúrgico.

Y sin embargo sé perfectamente que el arte de la espada es en Japón una antigua disciplina espiritual; he leído los libros sobre el budismo Zen del doctor Suzuki; recuerdo que el perfecto samurái no debe jamás detener su atención en la espada del adversario, ni en la suya propia, ni en el ataque, ni en la defensa, sino que únicamente debe anular su propio yo; que no es con la espada sino con la no espada que se vence; que los maestros forjadores de espadas alcanzan la excelencia de su arte a través de la

ascesis religiosa. Lo sé todo perfectamente, pero una cosa es leer algo en los libros, otra entenderla en la vida.

Pocos días después llego a Kioto: paseo por los jardines que fueron recorridos por exquisitos poetas, por emperadores filósofos, por monjes ermitaños. Entre los puentecillos curvos que cruzan los arroyuelos, entre los sauces llorones que se reflejan en los estanques, los prados de musgo, los arces de hojas rojas en forma de estrella, me vuelven a la mente las máscaras guerreras de muecas espantosas, la amenaza de aquellos guerreros gigantescos, el filo cortante de aquellos aceros.

Mirando las hojas amarillas que caen en el agua recuerdo un apólogo Zen que sólo ahora creo entender.

El alumno de un gran forjador de espadas pretendía haber superado al maestro. Para probar cuán afiladas eran sumergió una en un riachuelo. Las hojas secas que arrastraba la corriente al pasar por el filo de la espada se cortaban en dos. El maestro metió en el arroyuelo una espada que él había forjado. Las hojas corrieron evitando la lámina.

## Los flippers de la soledad

La inscripción *Pachinko* en caracteres latinos indica en Tokio y en todas las ciudades del Japón las salas de *flippers* o juegos eléctricos que se distinguen de los americanos y europeos porque son verticales, ordenados en fila, uno pegado al otro, y el que juega está sentado. A juzgar por el número de locales y la frecuentación del público a toda hora, se diría que el pachinko es hoy la gran pasión japonesa. Las salas están decoradas con los colores del arco iris, por dentro y por fuera, iluminadas con tubos de neón y lamparitas de colores que se encienden y se apagan. Las musiquillas difundidas por los altoparlantes armonizan con este lujo visual. Pero si no fuera por la agresividad cromática y acústica, no nos daríamos cuenta de que se trata de un local de diversión al ver esas filas de personas sentadas en banquitos, cada una frente a su pequeño escaparate vertical como en un puesto de trabajo, los ojos fijos en el centelleo del mecanismo relumbrante, maniobrando los pulsantes con gestos de autómatas. Da la impresión de estar en una sección de una fábrica o de una oficina, con equipo electrónico, en pleno horario de trabajo. Entre nosotros los *flippers* de los bares e incluso los de las salas de juego, casi siempre rodeados de grupos de jóvenes, son terreno de desafíos, apuestas, recíprocas tomaduras de pelo. Aquí se tiene la impresión de una soledad multitudinaria, nadie parece conocer a nadie, cada uno está dedicado a su juego, mira fijo su fulgurante laberinto e ignora tanto al vecino de la derecha como al de la izquierda, cada uno como encerrado en su celda invisible, aislado en su obsesión o condena.

Se encuentran pachinko un poco en todas partes, en los diversos centros de la policéntrica Tokio y en las diversas periferias, pero sobre todo en los barrios de vida nocturna. En medio de los *night-clubs*, en las pizzerías de colores italianos, en los locales de *striptease*, en los *poruno-shops* (la palabra porno está adaptada a la pronunciación japonesa), del olor de anguila cruda o frita en aceite de soja, en el corazón de este mundo ruidoso los pachinko se abren como metálicos jardines de absorta concentración individual.

Los frequentadores son por lo general hombres de cualquier edad; pero por la mañana, cuando los carteles de los barrios de diversiones están apagados, sólo los arcos iris de los pachinko permanecen iluminados y un nuevo público se adueña de los juegos: las buenas amas de casa con la cesta de la compra. Mujeres de mediana

edad o viejecitas, sobre todo, con sus kimonos de colores tornasolados, grandes nudos en la espalda, zuecos sobre calcetines blancos, se sientan delante de las maquinillas, dejan al costado la cesta de la que asoman el apio y las patatas dulces, y muy rápidas, como si maniobrasen una máquina de coser o un telar eléctrico, dedican a los rebotes de las pelotitas una atención calma y complacida.

La vida nocturna de Tokio se extiende por diversos barrios: Ginza, Shibuya, Shinjuku, desde el más elegante hasta el más popular. Casi se diría que media metrópoli no tiene otro objetivo que divertir a la otra mitad.

Los restaurantes donde se come cangrejo están rematados por enseñas que podrían verse como extraordinarias obras de pop-art: un cangrejo gigantesco que ocupa toda la fachada de la casa mueve patas y pinzas en todas sus articulaciones y levanta rítmicamente los ojos protuberantes.

Pero las fachadas más fastuosas son las de los cafés considerados el *non plus ultra* de la occidentalidad. ¿Y qué más occidental que un castillo inglés? De modo que los cafés —habitualmente de dos pisos o más— remedan con sus fachadas las mansiones medievales y llevan nombres que para crear un ambiente inglés caen en redundancias como «The Mansion House». El milagro del que hablan todos en Tokio sin acabar de asombrarse, es que esta metrópoli superpoblada tiene un porcentaje mínimo de delincuencia, la violencia es rara y las mujeres pueden salir solas a cualquier hora en estos barrios sin que nadie las moleste (como no sea algún borracho). Es cierto que la vida nocturna termina temprano: a medianoche todos los locales cierran porque así lo prescribe la ley de este país, que siempre ha practicado la austeridad. Sólo permanecen abiertos los locales clasificados como «clubs privados», es decir, muy caros. El problema de los transportes hace el resto. A las diez de la noche los locales se vacían, *night-clubs* y pizzerías, cines y pachinko, porque gran parte del público vive en suburbios alejados y hay dos horas de viaje, no se puede perder el último metro o el último tren y hay que acostarse temprano para afrontar al día siguiente, al alba, otras dos horas de tren para ir a trabajar.

# Eros y discontinuidad

Algunas reflexiones sobre las estampas eróticas japonesas. Las figuras humanas se presentan como formadas por tres elementos muy distintos:

1. Los rostros concentrados, absortos en una especie de mirada interior.
2. Los cuerpos de contornos trazados con líneas sueltas y netas y de superficies sin color evocan una piel clara y una carne suave, sin músculos, sin diferencia entre hombre y mujer.
3. Los órganos sexuales representados con una técnica mucho más minuciosa, una visión tridimensional (dibujados con muchas líneas y colores oscuros) que consigue mostrarlo todo: pelos, grandes labios, a veces incluso el interior del sexo femenino, y el miembro masculino como una víscera turgente; separación estilística del conjunto del dibujo que revela en los órganos sexuales una naturaleza completamente diferente, independiente del resto de la persona, y una ferocidad salvaje.

La discontinuidad de estos aspectos es subrayada por el hecho de que los cuerpos están parcialmente envueltos en ropajes o mantas, escondiendo detalles de la confusión de miembros que se enlazan y se superponen, por lo cual la primera operación de nuestra «lectura», nada instantánea, es reconocer a qué persona pertenece esta o aquella parte del cuerpo. Tal eclecticismo estilístico parece a propósito para expresar la presencia en el amor físico de factores estético-emotivos muy diferentes que actúan simultáneamente.

## El nonagésimo árbol

Las historias de cada templo y de cada palacio se entretajan con los acontecimientos dinásticos y las predicaciones de las sectas budistas. Datos un poco chatos y difícilmente memorizables llegan a mis oídos en la voz de guías y cicerones. Y sin embargo, antes de que el estudiante que me hace de intérprete las condense en una frase inteligible pero de escaso poder emotivo, las historias han sido referidas en un tono fascinado, entusiasta, exclamativo, por el chófer del taxi que sólo habla japonés.

El taxi a disposición del huésped durante su estancia en Kioto, es conducido por un hombrecito redondo, dinámico, risueño, el señor Fuji, quien separa de la palanca de cambios la mano enguantada de blanco (los taxistas japoneses llevan siempre guantes blancos) para indicar en su recorrido los lugares que recuerdan episodios famosos, subrayándolos con gestos de entusiasmo. Él es quien lo sabe todo de la historia de esta antigua capital, de las cortes que aquí y en la vecina Nara se establecieron durante doce siglos; es él la enciclopedia de la erudición local, pero también el aedo, el rapsoda de un mundo desaparecido, sepulto bajo la espesa capa del presente.

El taxi atraviesa una ininterrumpida periferia de aparcamientos, supermercados, tiendas, gasolineras, cuyas siglas conocidas se asoman entre caracteres indescifrables, hangares de fábricas, campos de béisbol, filas de negocios, mercados de autos usados, salas de *flippers*. Sólo los arcos que asoman donde menos se los espera con sus hojas rojas, sólo algún techo de tradicionales alas cóncavas recuerdan que Japón es un país «diferente». De pronto, el señor Fuji da un brinco, señala un punto invisible entre las antenas de televisión y dice que allí, hace mil años, se levantaba un palacio real o que un poeta paseaba por la orilla de un lago. El abismo que se abre entre las escenas evocadas y lo que se ve ahora no parece turbarlo: el nombre vincula el espacio con el tiempo, ese punto en un mapa trastocado sigue siendo depositario del mito.

La historia que cuenta ahora se refiere a un emperador enamorado de una dama bellísima y altanera, que vivía allí (¿detrás de aquella gasolinera?). Para ponerlo a prueba, la dama dijo que debía ir cien veces a declararle su amor, y sólo a la centésima ella lo aceptaría. El emperador iba a verla cada día, desplazándose desde su lejano palacio (¿más allá de aquel gasómetro?), y cada día plantaba un árbol delante

de la casa de la bella desdeñosa. Así llegó a plantar noventa y nueve árboles. Una visita más y la bella sería suya...

En ese momento, demostrada la constancia de sus sentimientos, seguro ya de tener la victoria al alcance de la mano, el emperador decidió retirarse, renunciar, y no reapareció. Los árboles se convirtieron en un bosque, el Bosque de los Noventa y Nueve Árboles, como se llama todavía hoy.

La mirada se dilata en un horizonte de cemento y asfalto. Pero el taxi se ha metido en una callecita entre patios llenos de casas. Ahí está, un árbol, un enorme, verde, altísimo árbol de especie desconocida, de hoja múltiple y minúscula. Un viejo cartel indica que es el último sobreviviente del Bosque de los Noventa y Nueve, tal vez el nonagésimo noveno, para demostrar que la geografía del sublime ayer, cara al señor Fuji, tiene realmente una relación con la del prosaico hoy, y que las raíces plantadas en un terreno de inversiones a fondo perdido todavía alimentan las ramas que contemplan un mundo de saldo activo, de operaciones que no se pueden cerrar con pérdida.

# México

# La forma del árbol

En México, cerca de Oaxaca, hay un árbol que según dicen tiene dos mil años. Se lo conoce como «el árbol del Tule». Al acercarme, después de bajar de un autobús de turistas, antes de que el ojo distinga, tengo como una sensación de amenaza: como si de aquella nube o montaña vegetal que se perfila en mi campo visual llegara la advertencia de que allí la naturaleza, a lentos pasos silenciosos, decidió poner en práctica un plan que no tiene nada que ver con las proporciones y dimensiones humanas.

Estoy por lanzar una exclamación de maravilla comparando mi visión con el concepto de árbol que hasta ahora me ha servido para unificar todos los árboles empíricos que he encontrado, cuando me doy cuenta de que lo que estoy mirando no es el árbol famoso, sino otro de su misma familia que ha crecido no lejos, aunque un poco más joven y un poco menos mastodóntico, dado que la guía no lo menciona. Me vuelvo: el árbol del Tule propiamente dicho me lo encuentro allí de improviso como si hubiera brotado en ese momento. Y es una impresión completamente diferente de la que me esperaba. La extensión casi esférica de la copa que corona la desproporcionada amplitud del tronco, hace aparecer al árbol casi achaparrado. La mole se impone al ojo antes que la altura.

«El árbol del Tule» mide cuarenta metros de alto, dice la guía, cuarenta y dos metros de contorno. Su nombre botánico es *Taxodium distichum*, el nombre mexicano *sabino*. Pertenece a la familia de los cipreses pero en realidad no se parece a un ciprés; es un poco como una secuoya, si esto puede dar una idea. El árbol domina una iglesia de la época colonial, Santa María del Tule, con frisos geométricos rojos y azules, como de dibujo infantil. Las raíces del árbol amenazan con desmenuzar los cimientos de la iglesia.

Al visitar México nos encontramos cada día interrogando ruinas, estatuas, bajorrelieves prehispánicos, testimonios de un «antes» inimaginable, de un mundo irreductiblemente «otro» frente al nuestro. Y ahora encontramos un testimonio todavía viviente que ya vivía antes de la Conquista, e incluso antes de que se sucedieran en los altiplanos los olmecas, zapotecas, mixtecas y aztecas.

En el *Jardin des Plantes* de París siempre he mirado con maravilla la sección de un tronco de secuoya aproximadamente de la misma edad, expuesto como un

compendio de la historia universal: los grandes hechos históricos de dos mil años a esta parte están indicados en pequeñas placas de plomo clavadas en los círculos concéntricos de la madera fechables en las épocas correspondientes. Pero mientras aquello es el despojo de una planta muerta, esto, el árbol del Tule, es un ser vivo que apenas da señales de fatiga en la circulación de la linfa hasta las hojas. (Para suplir la aridez de la tierra lo alimentan inyectándole agua en las raíces). Es, sin duda, el ser más viejo que me ha sido dado encontrar. Me aparto de los turistas japoneses que retrocediendo o agachándose tratan de hacer entrar al coloso en sus objetivos, me acerco al tronco, doy vueltas a su alrededor para descubrir el secreto de una forma viviente que resiste al tiempo. Y mi primera sensación es la de la ausencia de forma: es un monstruo que crece —se diría— sin plan alguno, el tronco es uno y múltiple, como envuelto en las columnas de otros troncos menores que surgen adosados al mastodóntico fuste central o se separan de él casi como si quisieran hacerse pasar por raíces aéreas que hubiesen caído desde lo alto de las ramas como anclas para encontrar la tierra, cuando en realidad son proliferaciones de las raíces terrestres que crecen hacia arriba. El tronco parece unificar en su perímetro actual una larga historia de incertidumbres, acoplamientos, desviaciones. Como esquifes que no logran hacerse a la mar, surgen del tronco vigas horizontales cortadas hace mil años cuando estaban dando vida a una bifurcación de la planta y que han perdido toda memoria de su primera intención, para convertirse en cortas protuberancias gibosas. De los codos y rodillas de ramas que sobrevivieron al derrumbe en épocas remotas, continúan separándose ramas secundarias anquilosadas en una incómoda gesticulación. Nudos y heridas han seguido dilatándose, proliferando unos en excrescencias y concreciones, protuberando los otros con sus bordes desgarrados, imponiendo su singularidad como el sol en torno al cual irradian las generaciones de células. Y sobre todo esto, espesada, encallecida, creciendo sobre sí misma, la continuidad de la corteza que revela toda su fatiga de piel decrépita y al mismo tiempo la eternidad de aquello que ha alcanzado una condición tan poco viviente que ya no puede morir.

¿Quiere decir que el secreto del durar está en la redundancia? No hay duda de que repitiendo innumerables veces sus propios mensajes el árbol se asegura contra la continua posibilidad de accidentes mortales en cada una de sus partes, y consigue imponer y perpetuar su estructura esencial, la interdependencia de raíces, tronco, copa. Pero aquí estamos más allá de la redundancia: lo que me preocupa mientras doy vueltas alrededor del árbol del Tule es la disponibilidad de la morfología para cambiar los propios papeles, y la perturbación de la sintaxis vegetal: raíces que crecen hacia arriba, segmentos de ramas convertidas en tronco, segmentos de tronco nacidos de la yema de una rama. Y sin embargo el resultado, visto a distancia, sigue siendo un árbol —un superárbol— con raíz, tronco, copa en su justo lugar —superraíz, supertronco, supercopa—, como si la sintaxis perturbada se restableciera a un nivel superior.

¿A través de un caótico despilfarro de materias y de formas consigue el árbol

darse una forma y mantenerla? ¿Quiere decir que la transmisión de un sentido está asegurada por la inmoderación con que se manifiesta, por la profusión con que se expresa a sí mismo, por sacar brotes, salga como salga? Por temperamento y por educación siempre he estado convencido de que sólo cuenta y resiste lo que se concentra hacia un fin. El árbol del Tule me desmiente, quiere convencerme de lo contrario.

La entrevista con el árbol debería empezar ahora, pero los turistas japoneses ya han disparado sus vanos fotogramas y han dejado de hormigear en torno al gigante. Pero también yo debo volver a mi asiento en el autobús que arranca hacia las ruinas mixtecas de Mitla.

## El tiempo y las ramas

Siempre en Oaxaca, otro árbol mexicano extraordinario, pero éste de estuco pintado, en una iglesia dominicana del Seiscientos. Es una decoración en relieve de la bóveda de la iglesia de Santo Domingo, sobre el motivo del árbol genealógico de Cristo, el árbol de Jesé (Jesé, padre de David, de cuya estirpe, según los profetas, nacería el Mesías), un motivo que en la historia del arte se identifica a menudo con el del Árbol de la Vida (en cuyo caso parte de Adán y vincula Caída y Redención a través de la continuidad del leño del Árbol y de la Cruz). Del cuerpo de un personaje que yace boca arriba nace un tronco fino y retorcido que se ramifica cubriendo circularmente la bóveda con una armoniosa trama de volutas vegetales, de las cuales se separan personajes en relieve como racimos del sarmiento (la planta tiene también racimos verdaderos, y pámpanos, lo que nos autoriza a reconocerla como una vid). Los personajes se destacan coloreados sobre el revoque blanco: reyes con coronas de oro, obispos con mitra, guerreros con armaduras y yelmos empenachados como marionetas sicilianas, gentileshombres con amplios cuellos del Seiscientos. Figuras femeninas, al parecer, hay sólo un par, una de ellas monja. La cima del árbol, en la que convergen todas las frondas, sostiene, rodeada de cabezas de ángeles, la Virgen con el niño. Identificar a los personajes no es fácil: si éste quiere ser verdaderamente un «árbol de Jesé», entonces quizá el fundador de la estirpe, acostado, sea David, y uno de los reyes será Salomón. Pero las figuras son estereotipadas e intemporales en su manera de vestir entre medieval y barroca, y también el orden es probablemente arbitrario: en los Evangelios la genealogía de Cristo va de padre a hijo según una línea única, mientras que aquí el tronco retorcido une directamente la figura de la raíz a la de la cima y todos los otros personajes asoman a diversas alturas en ramas laterales como generaciones de hermanos. Siempre que la naturaleza trepadora de la vid no lleve a leer la sucesión de un modo más libre, siguiendo un trazado serpenteante.

Según algunas guías, en cambio, la figura de las raíces sería Santo Domingo y las de las ramas glorias de la orden dominicana (pero entonces, ¿no deberían llevar todas hábitos eclesiásticos?), cuya fe converge en la gracia divina. Cualquiera que sea la interpretación iconológica exacta, el sentido del dibujo arbóreo es claro y de una eficacia visual inmediata: se trata de unir un punto de partida con un punto de

llegada, ambos sagrados y necesarios, a través de una exuberancia de formas de vida que responden también a un dibujo armonioso, según la intención de la providencia divina o del arte humano que quiere representarla.

La profusión barroca de las frondas es una redundancia aparente porque el mensaje transmitido está justamente en esa profusión, y no se puede quitar o añadir una hoja ni una figura ni un racimo. Es decir, quiénes sean y cómo se llamen los personajes del relieve de estuco, importa hasta cierto punto: lo que cuenta es lo que a través de ellos se cumple.

El árbol del Tule, producto natural del tiempo, y el árbol de Jesé, producto de la necesidad humana de dar una finalidad al tiempo, son sólo en apariencia reductibles a un esquema común. Por haberlos encontrado el mismo día en mi itinerario turístico, siento que se extiende entre ellos la distancia entre el azar y el designio, la probabilidad y la determinación, la entropía y el sentido de la historia.

Más que el árbol de Jesé, un árbol genealógico que quisiera expresar verdaderamente el proceso de procreaciones y muertes que es la supervivencia humana, debería asemejarse a un árbol verdadero con sus ramificaciones torcidas e inarmónicas, sus muñones, sus partes secas y sus partes verdes, las podaduras del azar y de la historia, su despilfarro de materia viviente. Más aún, debería asemejarse al árbol del Tule, donde no está claro qué es raíz, qué es tronco, qué es ramaje. Pero los árboles genealógicos son siempre simplificaciones *a posteriori* que siguen una línea privilegiada, por lo general la sucesión de un título o de un hombre. En ciertos castillos franceses, en el puesto de tarjetas postales se venden árboles genealógicos de los reyes de Francia, para que los turistas puedan orientarse en los complicados acontecimientos de que han sido testigos aquellos lugares. Del tronco común de los Capetos salen los troncos de los Valois por una parte y de los Borbones por otra, con los diversos Angulemas y Orleans como ramificaciones secundarias, en un esquema arbóreo cuando menos asimétrico y forzado. Un árbol genealógico verdadero debería ensanchar las propias ramificaciones tanto hacia el presente como hacia el pasado, porque en cada matrimonio debería figurar la unión de dos plantas, de lo cual resultaría una enredadísima maraña que se expandiría por todas partes, para truncarse en la franja irregular de las extinciones. Un arbusto cuyas ramificaciones por momentos se expanden, por momentos se contraen, porque en una zona geográfica determinada las familias, siempre las mismas, vuelven a mezclarse en cada boda. ¿La forma del árbol se renovarían remontándose a las raíces del género humano, como para el Adán y Eva de la iconología cristiana? Según la antropología contemporánea, hay que buscar estas raíces cada vez más lejos, a millones de años de distancia, y esparcidas por los continentes. (Lo que parece acercarse es el fin, la quiebra de todas las ramas una por una o todas juntas, la inminencia de la catástrofe demográfica, alimentaria, tecnológica...).

## La selva y los dioses

En Palenque los altísimos templos de escaleras se destacan sobre el fondo de la selva que los domina con espesos árboles todavía más altos, ficus de troncos múltiples como raíces, aguacates de hojas relucientes, avalanchas de trepadoras, plantas colgantes, lianas. Parecería que la vegetación estuviera por tragarse aquellos colosales vestigios de la civilización maya; más aún, hace ya muchos siglos que se los ha tragado y estarían sepultos bajo una verde montaña viva y proliferante si no fuera por los agudos filos de los hombres que, desde que fueron descubiertos, libran día a día batallas a la vegetación y permiten que las construcciones de piedra emerjan de la sofocante maraña de ramas y zarcillos.

Los bajorrelieves que los antiguos mayas esculpieron en la piedra representan, a través de figuras de dioses, astros, monstruos, el ciclo de la vegetación del maíz. Esto es por lo menos lo que explican los libros; lo que podemos comprobar a primera vista son conexiones de signos foliculares, florales y frutales, una vegetación de ornamentos que prolifera en torno a cada forma vagamente antropomorfa o zoomorfa, transformándola en una intrincada maraña. Por lo tanto, cualquiera que sea su significado, lo que los mayas fijan en la piedra son siempre formas vegetales: en el fondo de toda disquisición está el fluir de la linfa en las plantas; una relación casi especular se ha establecido entre la piedra esculpida y la selva. La maraña vegetal se espesa también en mi cabeza aturdida por el sol y el vértigo de las subidas y bajadas de aquellas escalinatas empinadas, y entre las ramificaciones de argumentos me parece entrever cada tanto una razón decisiva que un instante después desaparece. Los bajorrelieves y la selva se definen y comentan mutuamente; el lenguaje de piedra cuenta y razona el proceso vital que lo circunda y lo determina. ¿Pero qué sentido tiene decir la palabra «selva» cuando la selva está allí, presente, amenazadora? Si es «selva» la palabra escrita en las figuras de los dioses-monstruos esculpidos, entonces los templos en la selva no son sino una gigantesca tautología que la naturaleza trata justamente de borrar por superflua. Las cosas se rebelan contra el destino de ser significadas por las palabras, rechazan ese papel pasivo que el sistema de signos quisiera imponerles, recuperan el lugar usurpado, sumergen los templos y los bajorrelieves vuelven a tragarse el lenguaje que había tratado de afirmar su propia autonomía y erigirse sobre sus propios cimientos como una segunda naturaleza. Los

bajorrelieves historiados de serpientes, plumas, hojas, desaparecen invadidos por nidos de serpientes y plumas de pájaros y por nudos de lianas; en vano el lenguaje había soñado con constituirse en sistema y en cosmos: la última palabra la tiene la naturaleza.

Ésta podría ser ya una buena conclusión, pero el mismo curso de pensamientos podría conducir también a un punto de llegada opuesto. La selva puede empeñarse cuanto quiera contra los templos; la piedra no se deja corroer por la putrefacción del mucílago vegetal, las figuras en las que se leen los nombres de los dioses no se dejan borrar por los líquenes y los hongos. Desde que el lenguaje existe, la naturaleza no ha podido abolirlo; continúa actuando, a pesar de todo, en su ámbito separado que el ímpetu convulso de las cosas no roza. Los nombres de los dioses y los dioses sin nombre se enfrentan en una guerra donde no puede haber ni vencedores ni vencidos.

Pero cuando atribuyo a la selva una intención agresiva cuando veo a las lianas actuando, asaltando, envolviendo al enemigo, no hago más que proyectar la mitología de los bajorrelieves en la vegetación de linfa. El lenguaje (todo lenguaje) construye una mitología, y este modo de ser mitológico compromete también lo que se creía existente con independencia del lenguaje. En cuanto el lenguaje hace su aparición en el universo, el universo asume el modo de ser del lenguaje y no puede manifestarse sino según sus reglas. Desde ese momento las raíces y las lianas forman parte del discurso de los dioses, del cual deriva todo discurso. Las gestas hechas de nombres, verbos, consecuencias, analogías, han implicado los elementos y las sustancias primeras. Los templos que custodian los orígenes del lenguaje en la cima de las escalinatas de piedra o en el fondo de criptas subterráneas han impuesto su dominio a la selva.

¿Pero estamos seguros hoy de que los dioses hablan todavía el lenguaje de la selva desde sus templos en ruinas? Tal vez los dioses que comandan el discurso han dejado de ser los que repetían el relato, terrible pero nunca desesperado, del sucederse de destrucción y renacimiento en un ciclo sin fin. Otros dioses hablan a través de nosotros, conscientes de que todo lo que termina no retorna.

# Irán

# El Mihrab

Un marco en realce, coronado por un arquitrabe con un friso calado como un encaje; en su interior, un friso excavado que corre por las jambas con arabescos en bajorrelieve sobre los cuales, en el lado horizontal, arriba, se destaca una línea de escritura fluida, como suspendida. Todo es del mismo color claro; la materia es estuco. Debajo avanza un tímpano en arco apuntado, enmarcado en una archivolta acanalada, sostenido por finas columnas, cubierto de caracteres esculpidos. En los márgenes, cada fragmento de superficie está atestado de ornamentos, taraceado de vacíos y de llenos, poroso como una esponja. Las columnas y la ojiva en positivo del tímpano enmarcan, sobre un fondo excavado y minuciosamente esculpido, la ojiva en negativo de un arco apuntado, coronado por un alto arquitrabe, también calado; y aquí habría que volver a usar todas las palabras de antes para describir detalles análogos en escala reducida y con diversos efectos de enmarañamiento y espesura. Y dentro de ese arco interior a todos los arcos, ¿qué se ve? Nada: la pared desnuda.

Estoy tratando de describir un mihrab del siglo XIV en la Mezquita del Viernes de Ispahán. El mihrab es el nicho que en las mezquitas indica la dirección de la Meca. Cada vez que visito una mezquita, me detengo delante del mihrab y no me canso de mirarlo. Lo que me atrae es la idea de una puerta que hace todo para poner en evidencia su función de puerta pero que no se abre sobre nada; la idea de un marco lujoso como para encerrar algo sumamente precioso, pero dentro del cual no hay nada. En la mezquita del Sheik Lotfollah el mihrab (del siglo XVII), en una pared toda cubierta de mayólicas índigo y turquesa, bajo una arcada ojival que tiene en el centro una falsa ventana ojival de baldosas claras recorridas por una filigrana geométrica de líneas en espiral, hay una cavidad —siempre ojival— que se abre en el espesor de la pared, resplandeciente de mayólicas azules y oro, adornada en toda su superficie con dibujos de arcos —hexagonales éstos— y con una bóveda compuesta de muchos alvéolos en nido de abeja, celdillas abiertas en la base que se superponen en capas. Es como si el mihrab, subdividiendo el propio espacio limitado y recogido en una multiplicidad de mihrabs cada vez más pequeños, abriera la única vía posible para alcanzar lo ilimitado.

Alrededor la escritura corre blanca sobre las baldosas azules, rodeando el espacio

con sus caligramas ritmados por barras paralelas, curvas vibrantes como látigos, innumerables trazos oblicuos o puntiformes que lanzan los versículos del Corán hacia arriba y hacia abajo, al derecho y al revés, adelante y atrás, a lo largo de todas las dimensiones visibles e invisibles.

Después de permanecer un buen rato contemplando el mihrab, me siento obligado a llegar a alguna conclusión. Que podría ser ésta: la idea de perfección que el arte persigue y la sabiduría acumulada en la escritura, el sueño de la cesación de todo deseo que se expresa en el lujo de los ornamentos, todo remite a un solo significado, celebra un solo principio y fundamento, implica un solo, último objeto. Y es un objeto que no está. Su única cualidad es la de no estar. No se le puede siquiera dar un nombre.

Vacío, nada, ausencia, silencio, son todos nombres cargados de significados demasiado obstructivos para algo que no quiere ser ninguna de estas cosas. No se lo puede definir con palabras; el único símbolo que lo representa es el mihrab. Más aún, y para mayor precisión: es ese algo que se revela en su no estar en el fondo del mihrab. Esto es lo que creí entender en aquel lejano viaje a Isfaján: que la cosa más importante del mundo son los espacios vacíos. Las bóvedas en nido de abeja de las cúpulas de la Mezquita de Shah Abbas; la cúpula morena de la Mezquita del Viernes que se levanta sobre una sucesión de arcos de magnitud decreciente, calculados según una sofisticada aritmética para unir la base cuadrada con el círculo que sostiene la calota; los *iwan*, grandes portales cuadrangulares con bóveda cintrada: todo confirma aquí que la verdadera sustancia del mundo está dada por la forma hueca.

El vacío tiene sus fantasías y sus juegos: «la sala de música» del palacio Ali Qapu tiene las paredes y la bóveda revestidas de una capa de yeso calado color ocre donde se recortan en negativo formas de ampollas o de laúdes, como una colección de objetos reducidos a la propia sombra o a la propia idea sin cuerpo.

Ciertas formas del tiempo están hechas para acordarse con ciertas formas del espacio: la hora del crepúsculo, en primavera, con la Medersa llamada «de la Madre del Shah»: jardín cerrado del siglo XVIII, blanco de mayólicas y verde de plantas y cisternas, al cual dan grandes vanos sobreelevados, vacíos, decorados con hileras de baldosas en las que la agilidad de la grafía armoniza con la impasibilidad de los esmaltes. Al visitar la Medersa y ver la tranquila familiaridad con que los habitantes de Isfaján viven este lugar y esta hora, pienso que también a mí me gustaría ocupar una de esas hornacinas espaciales, como el hombre sentado allí que lee con las piernas plegadas, o los otros que charlan, o como aquel que está tendido y duerme, o uno que come pan en rebanadas finas y ensalada; envidia al grupo que escucha a un mollah, como si fueran los discípulos de Sócrates, todos en cuclillas alrededor de un tapete, o los niños que al salir de la escuela abren sobre otro tapete los libros y los cuadernos de deberes.

Tal vez una ciudad que ha sido hecha según una feliz disposición de vacíos y llenos se presta para ser vivida con una feliz disposición de ánimo, incluso en tiempos

de despotismo megalómano: esto pensé mientras paseaba en la animación de la tarde por la plaza famosa de Isfaján, mirando las mezquitas de cúpulas azules y plomizas, las casas de altura pareja y terrazas comunicantes, las amplias bóvedas del palacio de Abbas el Grande y del bazar.

Han pasado algunos años. Las que me llegan ahora de Irán son imágenes muy diferentes: sin espacios verdes, atestadas de multitudes, de gritos y gestos escandidos, oscurecidas por el negro de los mantos que se extiende por todas partes, cargadas de una tensión fanática sin tregua ni respiro. No había visto nada de esto cuando observaba el mihrab.

## Las llamas en llamas

El fuego se conserva en el sagrario del templo zoroastriano, cerrado con llave. El *mohet* es el único que tiene la llave y puede entrar; durante el rito la llama es visible a través de la reja.

El templo es una casita moderna, con un modesto jardín, en Yazd, ciudad a orillas del desierto, en el centro de Irán. El *mohet* es un joven indio parsi de Bombay (desde hace más de mil años los parsis en la India han mantenido viva la antiquísima religión de sus antepasados que huyeron de Persia después de la conquista islámica); guapo, orgulloso, con cierto aire de suficiencia; la camisa blanca, el gorrito blanco, el velo blanco que cubre la boca para evitar que el fuego sagrado se contamine con el hálito humano, le dan el aspecto de un cirujano. Con el atizador reaviva la llama; añade al brasero un pedazo de madera de sándalo. Recita las plegarias a Ahura Mazda con una dicción salmodiante, que comienza en un susurro y sube poco a poco hasta alcanzar las notas más agudas; se interrumpe, guarda silencio, golpea una campana que resuena con altas vibraciones. Con su voz alternan las letanías de las mujeres recogidas en el templo, las cabezas cubiertas con cortos mantos de colores, dedicadas a leer en sus libritos plegarias en lengua moderna o por lo menos comprensible hoy, mientras que el *mohet* reza en la lengua del Avesta, en la que se conservan las estratificaciones más arcaicas del tronco indoeuropeo.

¿He venido hasta aquí para recoger un eco de los orígenes míticos de la palabra entre los últimos depositarios de un discurso que se ha transmitido idéntico en la letra y en el acento durante miles de años? ¿O para ver si algo distingue de todos los otros fuegos los fuegos que se supone que arden desde los tiempos de Ciro, de Darío, de Artajerjes, atizados en una ininterrumpida sucesión de brasas que no se han dejado apagar nunca, custodiados ocultamente durante mil trescientos años de dominio del Islam, alimentados con madera de sándalo estacionada y cortada siguiendo siempre las mismas reglas, de modo de producir una llama límpida, sin sombra de humo?

Mi viaje por Irán transcurre durante el último periodo del reino del Shah; este Shah persigue a muchas categorías de personas, pero no a la minoría de fieles de la religión mazdeana (a los que nosotros llamamos zoroastrianos o zaratustrianos, o más aproximadamente, «adoradores del fuego»). Contrastando con el predominio del clero musulmán chiita, la dinastía Pahlevi (ya desde la subida al trono del padre de

este Shah) se declaró laica y tolerante con las religiones minoritarias; así, la lógica caprichosa de los equilibrios políticos ha devuelto la libertad al culto de Ahura Mazda, que no sólo en el exilio indio sino también en estas regiones apartadas de Persia siguió practicándose en secreto durante siglos, en torno a fuegos mantenidos siempre en las montañas y las casas.

Con la cautela de quien vive entre infieles, los mazdeanos siguen guardando con llave el fuego, visible sólo detrás de una reja. Pero siempre, aun cuando las aras flameaban altas en las escalinatas monumentales de la Persépolis de Darío, el verdadero sagrario del fuego era un recinto sin ventanas, ventilado sólo a través de fisuras, inaccesible a los rayos del sol. Allí las llamas alimentadas con troncos de sándalo estacionados hasta perder todo residuo de los jugos terrestres, extinguiéndose mil veces y mil veces renaciendo de las propias cenizas, se purificaban de las escorias del mal que contaminan todos los elementos, los astros, las plantas, los animales y sobre todo el hombre. El fuego sagrado refulge en la oscuridad: no debe mezclar su luz con la luz del día expuesta a cualquier contaminación. Y tal vez bastan para profanarlo las miradas humanas cuando se posan en el fuego con indiferencia, como si fuese una cosa a la altura de cualquier otra, como mi mirada de hombre que en vano se esfuerza por recuperar el significado de los antiguos símbolos en un mundo que consume todo lo que ve y oye. El verdadero fuego es el fuego escondido: ¿para aprender esto vine hasta aquí? En busca de los zoroastrianos de Yazd, ayer tarde recorrimos de una punta a la otra un interminable barrio semidesierto, entre muros ciegos de tierra y paja o de ladrillos de arcilla cruda, en bajos techos chatos con terrazas desde las cuales echa una ojeada alguna muchacha, grupos de viejas sentadas alrededor de un umbral angosto o debajo de un tosco nicho en el que arde una vela. La religión de las mujeres se reconoce por el chal con que se cubren la cabeza; en este barrio, los de colores son más numerosos que los negros. A través de una puerta, un vestíbulo, una sucesión de patios comunicados, llegamos a una sala baja donde arden muchas velas delante de las fotografías de los muertos: una especie de capilla, un lugar de culto privado, el fuego, el famoso fuego anunciado solamente por estas débiles llamas. El cortés transeúnte interpelado en la calle que nos ha conducido hasta aquí, da explicaciones que se pierden por falta de una lengua en común; y sin embargo parece dispuesto a acompañarnos hasta el templo principal, pero para mostrarnos que está cerrado y que sólo puede enseñarnoslo a través de una verja: un anónimo pabellón moderno. Preguntando a los que pasan, nos enteramos de que al día siguiente se espera a los operadores de una televisión extranjera para filmar la celebración de un rito.

En la oficina local de la televisión del Estado a la que nos dirigimos, un funcionario con cinco retratos del Shah colgados de la pared o enmarcados sobre el escritorio (el Shah en el trono, a caballo, con su mujer, con sus hijos, en colores, en blanco y negro) nos encuentra los contactos para poder asistir a la filmación.

Heme aquí, pues, admitido en el templo, después de ponerme yo también un

gorrito blanco y de quitarme los zapatos (el pelo y las suelas son los vehículos de contaminación que más hay que vigilar), pero todo lo que veo me parece todavía tan distante... ¿Distante de qué? ¿Qué he venido a buscar entre los fieles de Ahura Mazda, primer dios que se reveló a los indoeuropeos como principio trascendente supremo? ¿Qué puede significar para mí esa cara barbuda, blanqueada de dos grandes alas, que se repite en todas partes, desde los bajorrelieves del palacio de Darío en Persépolis hasta los modestos ornatos modernos de esta salita? Es una esquemática figura humana de perfil, de larga barba rizada y pelo igual a la barba, coronados por un sombrero cilíndrico: tiene en la mano un aro circundado a su vez por otro más grande desde el cual se abren dos grandes alas, quizás de águila, y élitros o antenas que tal vez son rayos; sólo el busto de la figura es visible hasta la cintura, enmarcado por el círculo alado como un aviador instalado en la carlinga de un mecanismo volador elemental. Sería natural pensar que se trata de Ahura Mazda en persona, pero no caeré por cierto en tan grosero error, porque sé que de un dios invisible y omnipresente no se pueden dar imágenes (de la misma manera que Ahura Mazda es sólo un modo de decir, no un nombre): será todo lo más una emanación divina que descende desde el cielo hasta la cabeza de los emperadores, o bien un arquetipo celestial de la majestad de éstos y que en cambio podemos interpretar como si planeara sobre nuestras cabezas, bendición que invocar o modelo para seguir.

En suma, Ahura Mazda permanece lejano, aun en este templo con luces de neón, sillas de metal pintadas de blanco, el sacerdote vestido de blanco muy contento de officiar delante de las cámaras de la televisión. Pocos los ornamentos colgados de las paredes: un cuadro que representa a Zaratustra en el estilo de las oleografías populares orientales, un espejo, un calendario donde el emblema del barbudo con alas se destaca sobre la bandera tricolor de Irán.

La única imagen posible de Ahura Mazda es el fuego, sin forma, sin límites, que calienta y devora y se propaga, en la agilidad de sus lenguas deslumbrantes que mudan de color a cada instante; el fuego que languidece en la lenta agonía de las brasas, se oculta bajo las cenizas grises y de pronto renace, levanta sus alas puntiagudas, recobra ímpetu, se lanza en una llamarada violenta. No me queda más que mirar fijo el resplandor de la llama que se alza del brasero oculto, mirar a los hombres y a las mujeres que rezan al fuego y tratar de imaginarme cómo lo ven ellos. ¿Con atracción y con miedo, como lo veo yo? Ciertamente: como fuerza amiga, condición necesaria de nuestra existencia; pero la atracción que la vista de las llamas ejerce es más instantánea que cualquier razonamiento, es instintiva como el espanto que infunde en cuanto fuerza enemiga, de destrucción, de muerte. Y más allá todavía ven en el fuego un elemento incompatible con todo lo que está obligado a someterse a los avatares de la vida y de la muerte, un modo de ser absoluto, tanto que lo asocian con la idea de la pureza ideal. ¿Tal vez porque el hombre puede creerse capaz de dominarlo, pero no lo puede tocar? ¿Porque en él ningún ser viviente puede vivir? ¿Es puro aquello que excluye de sí la vida? ¿Aquello que vive despojándose de todo

cuerpo o envoltura o soporte? Y si la pureza está en el fuego, ¿cómo se puede purificar el fuego? ¿Quemándolo? ¿Es un fuego al que se ha pegado fuego éste al que los mazdeanos dirigen sus plegarias? ¿Una llama entregada a las llamas?

Las estrellas continúan quemando y volviendo a quemar su combustible por los siglos de los siglos. El firmamento está hecho de braseros que se atizan y se apagan, *supernovae* incandescentes, gigantes rojas que se extinguen poco a poco, restos incinerados de enanas blancas. También la Tierra es una bola de fuego que dilata la costra de los continentes y del fondo de los océanos. El universo es un incendio. ¿Qué sucederá cuando toda la madera de sándalo de los átomos se haya volatilizado en los crisoles de las estrellas? ¿Cuando las cenizas se hayan consumido en una vaharada de calor impalpable? ¿Cuando las hogueras de las galaxias se hayan reducido a opacos vórtices fuliginosos? ¿Cómo concebir un fuego que se mantiene encendido desde el comienzo de los tiempos y que no se apagará jamás?

El mundo en que vivo está gobernado por la ciencia, esta ciencia tiene un fundamento trágico: el proceso irreversible que conduce al universo a descomponerse en una nube de calor. De los mundos vivibles y visibles quedará solamente un polvillo de partículas que no volverán a encontrar una forma, en las cuales no se distinguirá nada de nada, lo cercano de lo lejano, el antes del después. Aquí entre los fieles de Ahura Mazda, en el fuego custodiado en la oscuridad que el mohet despierta y acuna al son de su voz salmodiante, me es mostrada la sustancia del universo que se manifiesta solamente en la combustión que la devora sin tregua, la forma del espacio que se expande y se contrae, el estrépito y el crepitar del tiempo. El tiempo es como el fuego: ya se lanza en oleadas impetuosas, ya dormita sepulto en el lento carbonizarse de las eras, ya serpentea y se extiende en zigzags fulmíneos e imprevisibles, pero siempre apunta hacia su único fin: consumir todas las cosas y consumirse. Cuando el último fuego se apague, también el tiempo habrá terminado; ¿por eso es que los zoroastrianos perpetúan sus fuegos? Lo que creo estar a punto de entender es esto: dolerse de que la flecha del tiempo corra hacia la nada no tiene sentido, porque para todo lo que existe en el universo y que quisiéramos salvar, el hecho de estar aquí significa exactamente este arder y nada más; no hay otro modo de ser que el de la llama.

¿Quién sabe si en el Avesta podré encontrar una fórmula que exprese estos pensamientos? Por el momento, recurriendo a mi memoria occidental, me basta la frase de un poeta. A alguien que le decía: «Si un incendio estuviera destruyendo tu casa, ¿qué te apresurarías a poner a salvo?». Jean Cocteau contestó: «El fuego».

## Las esculturas y los nómadas

En Persépolis me encuentro subiendo la escalera monumental junto con dos filas de personas: la de los turistas en comitivas y la de los dignatarios de barba y cabellos en tirabuzones, en la cabeza el tocado cilíndrico hecho de plumas, al cuello macizos collares en forma de medialuna, sandalias en los pies bajo las togas plegadas, y de vez en cuando una flor en la mano. La primera multitud está hecha de carne y hueso y sudor; la segunda, de piedra esculpida. Dejo que la primera se aleje bajo el sol enceguecedor, me arrimo a la otra, adecúo a su calmo paso el mío, me ensimismo en el andar ininterrumpido de figuras dignas bajo la gris superficie de las losas de piedra, en el sucederse de procesiones que se despliegan dondequiera que se pose la mirada en todos los escalones de la ciudad, a lo largo de la base de todas las fachadas, deslizándose hacia las puertas flanqueadas de leones alados y la sala de las cien columnas. La población de piedra tiene la misma estatura que la de carne y hueso, pero se distingue de ella por la compostura y por la rígida uniformidad de rasgos y de vestuario, como si la misma figura de perfil siguiera pasando y volviera a pasar. De vez en cuando una cara se vuelve hacia atrás, al vecino que le sigue en la fila; unas manos que se apoyan mutuamente sobre el pecho o sobre los hombros como en un intercambio de declaraciones de amistad, introducen en la fijeza ceremonial una nota de animación tanto más cálida cuanto más estereotipado parece el hieratismo del resto del cortejo.

El palacio de los aqueménidas en Persépolis es un *container* que reproduce en sus paredes el contenido mismo de dos mil quinientos años atrás, una arquitectura hecha para acoger una fastuosa ceremonia, la cual no podía sino repetir aquélla siempre presente, en cada grupo y en cada gesto, en la forma de disponerse y sucederse de cada embajada y de cada pelotón, en el despliegue de los trajes, de las riquezas y de las armas: la guardia del emperador con lanzas, arcos y aljabas, los portadores de presentes de las naciones con los vasos preciosos y los saquitos de polvo de oro.

En el bajorrelieve sobre la gran puerta, las naciones sostienen el trono imperial, pero el trono es tan ligero que les bastan las puntas de los dedos. O mejor: sobre el gran trono que los embajadores de las naciones levantan rozándolo bajo los travesaños, hay un trono más pequeño, sobre el cual está sentado un pequeño emperador flanqueado por un esclavo con su espantamoscas y coronados por un

baldaquino, y más arriba todavía, el emblema de Ahura Mazda o de su bendición. Ahora se empieza a entender a dónde van todos los cortejos que convergen en las puertas, los vestíbulos y los corredores de acceso: cuanto más cerca se está del centro del poder más se pasa de lo mastodóntico a lo reducido, a lo afinado, a la abstracción, al vacío. Tal vez este palacio es la utopía del imperio perfecto: una gran caja vacía para acoger a las sombras del mundo, un desfile de figuras de perfil, chatas, sin espesor, en torno a un trono vacío y sin peso.

Otras escenas multitudinarias se desenvuelven a pocos kilómetros de allí, sobre una abrupta pared de roca en la garganta de Naqsh-e-Rustam, pero éstas son batallas con caballos que cocean a los enemigos desensillados, armaduras amenazadoras de guerreros en orden de batalla, prisioneros hechos esclavos y cargados de pesos, triunfos y distribución de botín. Fueron los reyes sasánidas quienes hicieron esculpir estas rocas para celebrar las propias empresas, más de quinientos años después de la destrucción de Persépolis, inmediatamente debajo de las tumbas de sus antiguos predecesores aqueménidas: Darío, Jerjes, Artajerjes, Darío II, sepultados detrás de cuatro severas fachadas como de palacios esculpidas sobre un alto saliente del precipicio. La compuesta, absorta majestad de Persépolis ha desaparecido: aquí dominan el orgullo, la belicosidad, la afirmación de la propia superioridad sobre el enemigo, el despliegue de la opulencia. Es una humanidad a caballo que perpetúa las propias jornadas: la epopeya de los asaltos al galope, la apoteosis de la realeza ecuestre, el estruendo de las trompetas, la nube de polvo y el resonar de los cascos sobre el suelo: todo esto está registrado en las formas que afloran en la roca. Un elegante Shapor I, todo firuletes y perifollos, alza el brazo y la espada montado en un robusto caballo a cuyos pies se arrodilla el vencido Valeriano, emperador de los romanos, los brazos extendidos y temblorosos, la mirada angustiada. Antes de esto, Ahura Mazda en persona tiende a Ardoshir I la diadema de la investidura de la cual cuelgan largas cintas estrechas. Por primera vez el dios es visible, y es un caballero de la misma estatura que el rey sasánida, vestido con la misma fastuosidad, montado en un caballo igualmente forzado.

Al volver, mi camino se cruza con el de una tribu de nómadas en marcha. Mujeres descalzas, con vestidos llamativos, hacen avanzar a gritos y palos una fila de asnos. Sobre la grupa de los asnos se mantienen en equilibrio una gallina, un perro, un cordero a horcajadas; otros sostienen alforjas de las que asoman corderitos y niños recién nacidos. El último borrico arranca llevando en la grupa una vieja bruja vociferante, sentada de costado, con un palo en la mano: toda la energía motriz que impulsa a la caravana parece emanar de esa vieja. Sigue un rebaño de cabras, después una manada de camellos; un camellito blanco cándido trota detrás de las patas de la madre. El cortejo se encamina hacia un campamento de tiendas negras. Es la estación en que las tribus de estas poblaciones nómadas de lengua turca, atraviesan las estepas del Fars; después de haber invernado en las orillas del Golfo Pérsico, vuelven a subir como todos los años hacia el Caspio. Los hombres, a diferencia de las mujeres, van

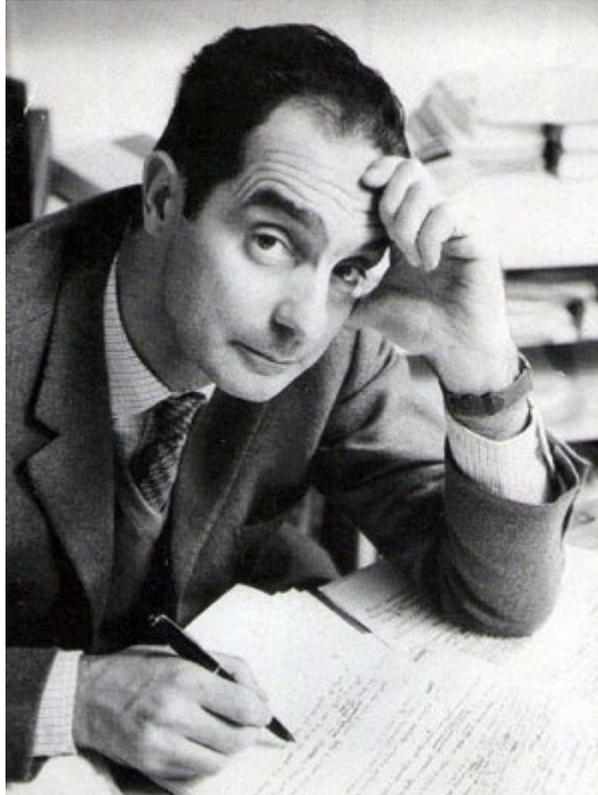
vestidos como en la ciudad; esperan en el umbral de las tiendas, saludan a los extranjeros con un Salam y los invitan a beber té. De las mujeres algunas, al llegar los extranjeros, esconden la cara y ríen en el blanco y negro de los ojos: una de ellas vierte agua de un odre de piel de cabra, otra amasa harina. En el suelo están las famosas alfombras tejidas en sus telares. Desde hace siglos los nómadas recorren estos áridos territorios entre el Golfo Pérsico y el Caspio sin dejar otras trazas de su paso que las huellas en el polvo.

El mismo día no he hecho más que encontrar en mi camino multitudes humanas en marcha: filas de personas fijadas para siempre en la roca y otras que se desplazan en tránsito perpetuo. Ambas habitan espacios diferentes del nuestro: unas se incorporan al compacto mundo mineral, las otras rozan los lugares ignorando los nombres de la geografía y de la historia, recorriendo itinerarios no marcados en los mapas, como las migraciones de los pájaros. Si tuviera que escoger entre los dos modos de ser, tendría que evaluar largamente el pro y el contra: vivir en función de la señal indeleble que hay que dejar, transformándose en la propia figura grabada en la página de piedra, o vivir identificándose con el ciclo de las estaciones, con el crecimiento de los pastos y de los matorrales, al ritmo de los años que no puede detenerse porque sigue la rotación del sol y de las estrellas. En un caso y en el otro, de lo que se quiere huir es de la muerte. En un caso y en el otro, lo que se quiere alcanzar es la inmutabilidad. Para unos la muerte puede ser aceptada con tal de que de la vida se salve el momento que durará para siempre en el tiempo uniforme de la piedra; para los otros la muerte desaparece en el tiempo cíclico y en el eterno repetirse de los signos zodiacales. En un caso o en el otro, algo me detiene; no encuentro el hueco en el que podré introducirme para ponerme en la fila. Sólo un pensamiento me hace sentir cómodo: las alfombras. En la urdimbre de las alfombras es donde los nómadas depositan su sabiduría: objetos abigarrados y livianos que extienden en el suelo dondequiera que se detengan a pasar la noche y enrollan por la mañana para llevarlos consigo junto con todas sus pertenencias sobre la giba de los camellos.

## Nota

Los textos incluidos en las partes I, II y III aparecieron todos en el diario *La Repubblica* entre 1980 y 1984, con excepción de los siguientes: «Colección de arena», en el *Corriere della Sera*, 25 de junio de 1974; «Qué nuevo era el Nuevo Mundo», comentario hablado para una transmisión de la RAI-TV, diciembre de 1976; «La enciclopedia de un visionario», en *FMR*, n.º 1, marzo de 1982.

La parte IV, «La forma del tiempo», comprende páginas sobre Japón y sobre México, de 1976, en parte publicadas en el *Corriere della Sera*, y en parte inéditas, páginas sobre Irán, de los apuntes de un viaje hecho en 1975.



ITALO GIOVANNI CALVINO MAMELI. Escritor italiano. Debido al trabajo de su padre, agrónomo, nació en La Habana, Cuba, en 1923, aunque la familia regresó a Italia dos años después. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, durante la que luchó contra los nazis en un grupo de partisanos, se licenció en Literatura y realizó trabajos editoriales. Su primera novela, *El sendero de los nidos de araña* (1947), era neorrealista. Luego utilizó técnicas alegóricas en novelas como *El vizconde demediado* (1952), *El barón rampante* (1957) o *El caballero inexistente* (1959). En obras posteriores, como *Las cósmicas* (1965), *Tiempo cero* (1967), *Las ciudades invisibles* (1972) y *Si una noche de invierno un viajero* (1979), queda patente su original mezcla de fantasía, curiosidad científica y especulación metafísica. Fue, además, un consumado cuentista, con volúmenes de relatos como *Por último, el cuervo* (1949) y *Los amores difíciles* (1970). Falleció por un ataque de ictus cerebral, en Toscana, Italia, en 1985.