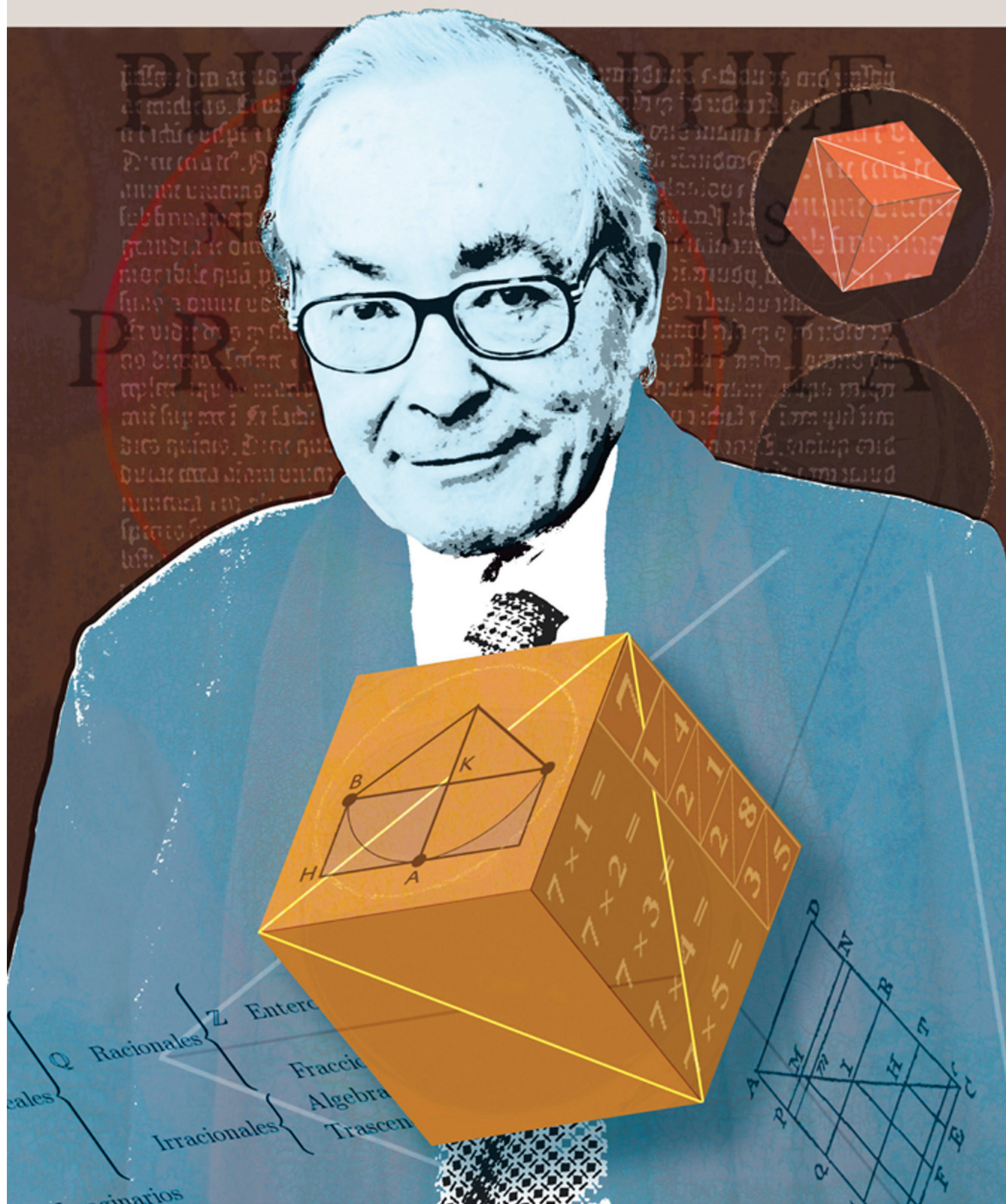


George Steiner

Gramáticas de la creación

El Ojo del Tiempo *Siruela*



GEORGE STEINER

Gramáticas
de la creación



Ediciones Siruela

Índice

Cubierta
Gramáticas de la creación
Agradecimientos
Nota bibliográfica
Índice onomástico
Créditos
Notas

George Steiner
**Gramáticas
de la creación**

Traducción
de Andoni Alonso
y Carmen Galán Rodríguez

El Ojo del Tiempo Ediciones Siruela

Gramáticas de la creación

I

1

No nos quedan más comienzos. *Incipit*: esa orgullosa palabra latina que indica el inicio sobrevive en nuestra polvorienta palabra «incipiente». El escriba medieval marca la línea inicial, el capítulo nuevo con una mayúscula iluminada. En su torbellino dorado o carmesí el iluminador de los manuscritos coloca las bestias heráldicas, los dragones matutinos, los cantores y los profetas. La inicial, en la cual el término significa comienzo y primacía, actúa como fanfarria; enuncia la máxima de Platón —de ninguna manera evidente— de que en todas las cosas, naturales y humanas, el origen es lo más excelso. Hoy en día, en las actitudes occidentales —nótese la muda presencia de la luz matutina en la palabra «occidental»—, los reflejos, los cambios de percepción pertenecen al mediodía y al atardecer. (Generalizo; mi argumento, todo él, es vulnerable y se abre a lo que Kierkegaard llamó «las heridas de la negatividad».)

En la cultura occidental ya han existido sensaciones anteriores del final y fascinaciones por el ocaso. Testigos de la filosofía, de las artes, historiadores de los sentimientos señalan «los tiempos de clausura en los jardines del Oeste» durante las crisis del orden imperial romano, durante los temores al Apocalipsis cuando se aproximaba el Año Mil, en el comienzo de la Peste Negra y en la Guerra de los Treinta Años. Estos movimientos de decadencia, de luz otoñal y desfalleciente siempre se han unido a la conciencia de hombres y mujeres de la decrepitud, de nuestra común mortalidad. Los moralistas, incluso antes que Montaigne, señalaron que el recién nacido es suficientemente viejo como para poder morir. En el constructo metafísico más seguro, en la obra de arte más afirmativa, hay un *memento mori*, y existe siempre un esfuerzo, implícita o explícitamente, para mantener a raya la fuga del tiempo fatal, para resguardarse de la entropía de toda forma viviente. A esta lucha es a la que el discurso filosófico y la generación del arte deben la tensión que los inspira, su tirantez irresoluta por la cual la lógica y la belleza son sus modos formales. El lamento «el gran dios Pan ha muerto» alcanza incluso a esas sociedades a las que, tal vez demasiado convencionalmente, asociamos con una actitud optimista.

Sea como fuere, existe, así lo creo, un cansancio esencial en el clima espiritual del fin del siglo XX. La cronometría interior, los pactos con el tiempo que determinan tanto nuestra consciencia, apuntan hacia un mediodía tardío de maneras que son ontológicas, esto es, que conciernen a la esencia, al tejido del ser. Somos, o así nos sentimos a nosotros mismos, los que han llegado tarde; los platos ya se están retirando. «Señoras y

caballeros, cerramos»; suena la despedida. Tal aprehensión es de lo más convincente, ya que se enfrenta al hecho evidente de que en las economías desarrolladas, el tiempo y la esperanza de vida aumentan. Pero aun así, las sombras se alargan: parece que nos doblamos hacia la tierra durante la noche, tal como los heliotropos.

Nuestra naturaleza tiene sed de explicación, de causalidad; queremos saber realmente por qué. ¿Qué hipótesis concebible puede elucidar una fenomenología, una estructura de la experiencia sentida tan difusa y múltiple en sus expresiones como la de «terminalidad»? ¿Son tales cuestiones dignas de preguntarse seriamente o sólo invitan a una cháchara elevada y vacua? No estoy seguro.

La inhumanidad, en tanto que tenemos datos históricos, es perenne. No han existido utopías, ni comunidades de justicia o de perdón. Nuestras inquietudes usuales –la violencia de nuestras calles, las hambrunas en el así llamado tercer mundo, la regresión a bárbaros conflictos étnicos, el riesgo de enfermedades pandémicas– han de contemplarse en contraste con un momento bastante excepcional. Desde aproximadamente el tiempo de Waterloo y el de las masacres del frente occidental entre 1915 y 1916, la burguesía occidental experimentó una época privilegiada, un armisticio con la historia. Respaldados por el trabajo industrial en la metrópoli y el régimen colonial, los europeos conocieron un siglo de progreso, de administración liberal, de esperanza razonable. Justamente por estos esplendores pasados, sin duda idealizados, de este calendario excepcional –nótese la comparación constante de estos años anteriores a agosto de 1914 con un «largo verano»– sufrimos nuestros malestares presentes.

Sin embargo, aunque se permita la nostalgia selectiva y la ilusión, la verdad persiste: para la totalidad de Europa y Rusia, este siglo se ha convertido en un período infernal. Entre agosto de 1914 y la «limpieza étnica de los Balcanes», los historiadores calculan en más de setenta millones el número de hombres, mujeres y niños víctimas de la guerra, del hambre, de la deportación, del asesinato político y de la enfermedad. Anteriormente ha habido atroces episodios de peste, de hambre o matanzas; sin embargo, el fracaso de lo humano en el siglo XX tiene sus enigmas específicos. No surge de los jinetes de la lejana estepa o de los bárbaros en las fronteras lejanas. El nacionalsocialismo, el fascismo, el estalinismo (aunque éste, en última instancia, más opacamente) brotan del contexto, del ámbito y los instrumentos administrativos y sociales de las altas esferas de la civilización, de la educación, del progreso científico y del humanismo, tanto cristiano como ilustrado. No quiero entrar en los enojosos debates, y de alguna manera degradantes, sobre la Shoah («holocausto» es el noble término técnico griego para designar el sacrificio religioso y no es un nombre adecuado para la locura controlada y para el «viento de las tinieblas»). Sin embargo parece como si el exterminio nazi de los judíos europeos fuera una «singularidad», no tanto por su amplitud –el estalinismo mató bastante más– como por su motivación. En éste una categoría de seres humanos, incluidos los niños, fueron declarados *culpables de existir*. Su crimen fue la existencia, fue la simple pretensión de vivir.

La catástrofe que asoló a las civilizaciones europeas y eslavas fue particular en otro sentido; destruyó avances anteriores. Incluso los ironistas de la Ilustración (Voltaire) habían predicho con total seguridad la abolición final de la tortura judicial en Europa. Sostuvieron que era inconcebible un retorno generalizado a la censura, a la quema de libros y mucho menos de herejes o disidentes. El liberalismo y el positivismo científico del XIX veían natural la esperanza de que la extensión de la escolaridad, del conocimiento científico y tecnológico y la producción, del desplazamiento libre y el contacto entre comunidades, llevaría a una mejora sostenida en la civilidad, en la tolerancia política, en las costumbres tanto públicas como privadas. Cada uno de estos axiomas propios de una esperanza razonable han sido probados como falsos. No se trata sólo de que la educación se ha revelado incapaz de hacer que la sensibilidad y el conocimiento sean resistentes a la sinrazón asesina. Aún más turbadoramente, la evidencia es que esa refinada intelectualidad, esa virtuosidad artística y su apreciación y la eminencia científica colaborarían activamente con las exigencias totalitarias o, como mucho, se mantendrían indiferentes al sadismo que las rodeó. Los conciertos brillantes, las exposiciones en grandes museos, la publicación de libros eruditos, la búsqueda de una carrera académica, tanto científica como humanística, florecen en las proximidades de los campos de la muerte. La ingenuidad tecnocrática sirve o permanece neutra ante el requerimiento de lo inhumano. El símbolo de nuestra era es la conservación de un bosquecillo querido por Goethe dentro de un campo de concentración.

No hemos comenzado a calibrar aún el daño hecho al hombre –como especie, como la que se llama a sí misma *sapiens*– infligido por estos sucesos desde 1914. No comenzamos siquiera a comprender la coexistencia en el espacio y en el tiempo, acentuada por la inmediatez de la presentación gráfica o verbal en los medios de masas globales, de la superabundancia occidentales con el hambre, la miseria, con la mortalidad infantil que ahora se abate sobre tres quintas partes de la humanidad. Hay una dinámica obviamente lunática en nuestro derroche de lo que queda de recursos naturales, de la fauna y de la flora; la cara sur del Everest es un vertedero. Cuarenta años después de Auschwitz, los jermes rojos entierran vivos a unos cien mil inocentes. El resto del mundo, perfectamente enterado de tal suceso, no hace nada. Inmediatamente comienzan a salir de nuestras factorías nuevas armas hacia los campos de la muerte. Repito: la violencia, la opresión, la esclavitud económica y la irracionalidad social han sido endémicas en la historia, sea ésta tribal o metropolitana. Pero, debido a la magnitud de la masacre, este siglo posee el contraste absurdo entre la riqueza disponible y la *misère* efectiva, junto a la probabilidad de que las armas termonucleares y bacteriológicas puedan acabar totalmente con el hombre y con su entorno, dotando así a la desesperanza de una nueva dimensión. Se ha alcanzado la clara posibilidad de un retroceso en la evolución, de una vuelta sistemática hacia la bestialización. Precisamente esta posibilidad hace que *La metamorfosis* de Kafka sea la fábula clave de la modernidad, o que, a pesar

del pragmatismo anglosajón, ésta haga plausible el famoso dicho de Camus: «La única cuestión filosófica seria es el suicidio».

Quiero tratar brevemente parte del impacto de esta oscura condición en la gramática. Entiendo por gramática la organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia; la estructura nerviosa de la consciencia cuando se comunica consigo misma y con otros. Intuyo (sin duda éstos son ámbitos casi de completa conjetura) que el tiempo futuro llegó relativamente tarde al habla humana. Pudo haberse desarrollado hacia la última glaciación y junto a los «futuribles» implicados en el almacenamiento de alimento, en la fabricación y en la conservación de las herramientas más allá de una necesidad inmediata, y gracias al muy gradual descubrimiento de la alimentación del ganado y de la agricultura. En algún registro «meta-» o pre-lingüístico, los animales parecen conocer lo presente y se supone que poseen ciertos recuerdos. El tiempo futuro, la capacidad de evocar lo que puede pasar el día después del funeral de alguien o en el espacio estelar dentro de un millón de años, parecen ser específicos del *Homo sapiens*. De la misma manera, por decirlo así, el subjuntivo o los modos contrafácticos están emparentados con el futuro. Por lo que sabemos, sólo el hombre posee el modo de alterar su mundo por medio de cláusulas condicionales, el único capaz de generar frases tales como: «si César no hubiera ido al Capitolio ese día». Me parece que esta fantástica, inconmensurable «gramatología» de los verbos futuros, de subjuntivos y potenciales fueron indispensables para la supervivencia, para la evolución del «animal lingüístico» enfrentado, tal como lo fuimos y lo somos, al escándalo de la incomprensibilidad de la muerte individual. Existe un sentido real en el que todos los usos del tiempo futuro en el verbo «ser» son una negación, aunque limitada, de la mortalidad. Igual que todo uso de una frase condicional expresa el rechazo a la inevitabilidad bruta, al despotismo del hecho. Las partículas «-erá», «-ería» y «si», orbitando alrededor de intrincados campos de fuerza semántica con un centro o núcleo de potencialidades ocultas, son las claves de la esperanza.

La esperanza y el temor son supremas ficciones potenciadas por la sintaxis. Son tan inseparables la una de la otra como lo son de la gramática. La esperanza encierra el temor al no cumplimiento; el miedo tiene en sí un granito de esperanza, el presentimiento de su superación. Es precisamente el estatus de la esperanza lo que hoy resulta problemático. En todo nivel, excepto en lo trivial o en lo momentáneo, la esperanza es una inferencia transcendental. El sentido estricto de esta palabra se apoya en presuposiciones teológicometafísicas, que connotan una inversión posiblemente injustificada, una compra de «futuros», como diría un agente de bolsa. «Tener esperanza» es un acto de habla, una forma de comunicación, interior o exterior, que «presupone» un oyente, ya sea éste el propio yo. Rezar es el ejemplo por excelencia de este acto. Su fundamento teológico es el que permite, el que exige que el deseo, el proyecto y la intención se dirijan a oyentes divinos con la «esperanza», precisamente, de recibir ayuda o comprensión. El «reaseguro» metafísico es propio de una organización

racional del mundo –Descartes debe apostar por la suposición de que nuestros sentidos e intelecto no son juguetes de un engañador maligno– e incluso más importante aún, el propio de una moralidad de justicia distributiva. La esperanza no tendría sentido alguno en un orden completamente irracional o con una ética arbitraria y absurda. La esperanza, tal como se ha estructurado en la psique y en la conducta humanas, tendría un papel insignificante si la recompensa y el castigo fueran determinados por sorteo (justamente las esperanzas de los jugadores de ruleta pertenecen a este orden vacuo).

Casi constantemente, la adhesión formalmente religiosa del acto de esperanza, el recurso directo a la intervención sobrenatural, se ha debilitado en la historia occidental y en la consciencia individual. Se ha atrofiado en un ritual más o menos superficial y en figuras retóricas inertes: si no se piensa, uno puede «tener esperanza en Dios». El edificio filosófico de la esperanza es el de la racionalidad cartesiana (donde más sutilmente, lo teológico se escurre, como la arena de un reloj de arena, hacia lo metafísico y lo científico); es el mismo del optimismo de Leibniz y sobre todo de la moralidad kantiana. Un pulso compartido de progreso, de mejora, confiere energía a la empresa filosófico-ética desde el comienzo del siglo XVII hasta el positivismo de Comte. Existen disidentes de la esperanza, visionarios que se vuelven desesperanzados como Pascal o Kierkegaard; pero éstos hablan desde los márgenes. El movimiento principal del espíritu hace que la esperanza no sólo sea un motor de la acción política, social y científica, sino también una actitud razonable. Las revoluciones europeas, la mejora de la justicia social y el bienestar material son cristalizaciones de esa esperanza por el futuro, son la anticipación racional del mañana.

Dos grandes ramas «heréticas» nacieron del judaísmo mosaico y profético. La primera es el cristianismo con su promesa de la venida del Reino de Dios, de la compensación por el sufrimiento injusto, del Juicio Final y de una eternidad de amor por medio del Hijo. El tiempo futuro del verbo aparece en casi todas las palabras de Jesús; para sus discípulos, él es la esperanza encarnada. La segunda rama, de nuevo esencialmente judía por sus teóricos y primeros defensores, es la del socialismo utópico y especialmente la del marxismo. En éste, la pretensión de transcendencia se hace inmanente; se afirma que el reino de justicia e igualdad, de paz y prosperidad, pertenece a este mundo. Con la voz de Amós, el socialismo utópico y el comunismo marxista leninista lanzan un anatema contra la riqueza egoísta, contra la opresión social, contra la mutilación de innumerables vidas a causa de una insensata avaricia. El desierto marcha sobre la ciudad; tras una amarga lucha (tras el Gólgota), viene «el intercambio de amor por amor, de justicia por justicia».

El siglo XX ha cuestionado la seguridad teológica, filosófica y político-materialista de la esperanza. Inquieta sobre su razón de ser y sobre su credibilidad para los tiempos futuros, nos hace entender que «existe abundancia de esperanza, pero no para ninguno de nosotros» (Franz Kafka).

No se trata de que el tópico «la muerte de Dios», de hecho anterior a Nietzsche, y

sobre la cual me siento incapaz de dar una interpretación consistente, sea oportuno. Lo que determina nuestra situación actual va más lejos; yo lo llamaría «el eclipse de lo mesiánico». En los sistemas religiosos occidentales, lo mesiánico, bien personalizado o bien metafórico, ha significado la renovación, el fin de la temporalidad histórica y la venida de la gloria del más allá. Una y otra vez, el tiempo futuro de la esperanza ha intentado datar tal suceso (en el Año Mil o en 1666 o, para las sectas milenaristas actuales, en el final de nuestro milenio). En su sentido literal, la esperanza ha nacido de lo eterno; los credos occidentales son narraciones de redención. Pero lo mesiánico no es menos instrumental en sus programas seculares; para los anarquistas y los marxistas, imaginar el futuro representa «la desaparición del estado». Tras esta imagen se encuentra el argumento kantiano de la paz universal y la tesis hegeliana del fin de la historia. Desde un punto de vista paradójico, lo mesiánico puede ser independiente de cualquier postulado sobre Dios: expresa el acceso del hombre a la perfectibilidad, a un estado superior, y, supuestamente, duradero de razón y justicia. De nuevo, tanto en un nivel de referencia inmanente como en un nivel transcendente –ya que ambos se encuentran estrechamente relacionados por una reciprocidad dialéctica–, percibimos un desplazamiento radical. ¿Quién, además de los fundamentalistas, espera hoy la venida real del Mesías? ¿Quién, excepto los miembros ortodoxos del desaparecido comunismo o de la Arcadia anarco-socialista, espera hoy en día el renacimiento efectivo de la historia?

Inevitablemente este eclipse de lo mesiánico hace que se resienta el tiempo futuro. La noción de *logos*, una vez central y resistente a toda paráfrasis o a la «gramatología», tal como se denomina hoy en día (el *logos* es inherente a esa palabra), es pertinente. La «Palabra» que era «en el principio», tanto para los presocráticos como para san Juan, aludía a una eternidad dinámica, generadora, desde la cual el tiempo podía desplegarse hacia delante, un presente indicativo del «ser» preñado (en un sentido casi material), del «será». Los tiempos futuros son el idioma de lo mesiánico. Quítese lo estimulante de la anticipación, lo imperativo de la espera, y tales tiempos se detendrán. La «esperanza de vida» ya no es una proyección utópico-mesiánica, sino una estadística actuarial. Tales presiones sobre el comienzo del significado y de la comunicación en el inconsciente individual y colectivo, sobre los medios del discurso articulado, son graduales. Persisten como fantasmas domésticos figuras retóricas del habla diaria totalmente vaciadas de una verdad concreta, como, por ejemplo, «la salida del sol». Excepto para los maestros de la poesía o del pensamiento especulativo, el lenguaje es conservador y opaco ante las intuiciones recientes (de ahí la necesidad de códigos matemáticos y lógico-formales en las ciencias ya que cambian tan rápidamente). Pero igual que los movimientos tectónicos casi imperceptibles de la profundidad de la tierra separan y remodelan los continentes, así las fuerzas que emanan del eclipse de lo mesiánico encontrarán una forma de manifestarse. Las gramáticas del nihilismo parpadean, por decirlo así, en el horizonte. Los poetas lo expresan de forma concisa. A menos que lea equivocadamente, «esos crepúsculos del cerebro» (Emily Dickinson) son los nuestros.

La despedida mira hacia atrás. En nuestra era de transición hacia nuevos mapas, a nuevas formas de contar la historia, las ciencias naturales y «humanas» (*sciences humaines*) presentan un movimiento en espiral. Son imágenes de este movimiento el «eterno retorno» nietzscheano y los «grandes giros» de Yeats. Por sus métodos y por el terreno que abarca, el conocimiento procede técnicamente hacia delante, aunque a la vez busca sus orígenes; identifica y llega a su fuente. Sorprendentemente en ese movimiento hacia lo «primario», las diferentes ciencias, los distintos cuerpos de investigación sistemática, se aproximan unos a otros.

La cosmología y la astrofísica proponen modelos para el nacimiento de nuestro universo de una amplitud escénica y de una fuerza especulativa mucho más cercanas a los mitos de la creación antiguos o «primitivos» que al positivismo mecanicista. Justo ahora, la hipótesis de una «creación continua», del origen de la materia a partir de la «materia oscura» interestelar o a partir de la nada no está de moda. Se cree que un *Big Bang* explotó y produjo nuestro cosmos hace unos quince mil millones de años. Se supone que los rastros de ese *incipit* son la radiación de fondo y el compactamiento de sus «fragmentos» en nuevas galaxias. Como paradoja máxima, cuanto más lejano es el horizonte de la radioastronomía, de la observación de las nebulosas «en el confín del universo», más profundamente descendemos en el abismo temporal, en el pasado primordial donde comenzó la expansión. El quid se encuentra, sin duda, en el concepto de comienzo. Los modelos de creación continua se libran de ese problema; aducen la eternidad, un *perpetuum mobile* tal como fue soñado por los alquimistas y los fabricantes de autómatas medievales. En la física del *Big Bang* y en el posible tránsito «a través» de agujeros negros hacia universos paralelos —aunque matemáticamente rigurosos, las similitudes implicadas en ellos se acercan a las fábulas más fantasiosas y al surrealismo— la noción del tiempo es agustiniana. Nuestros actuales *magi* nos dicen que es, *stricto sensu*, absurdo y no tiene sentido preguntar qué existía antes de los nanosegundos iniciales del *Bang*. No había nada; la nada excluye la temporalidad. El tiempo y la llegada al ser del ser son fundamentalmente lo mismo (exactamente tal como san Agustín enseñó). El presente del verbo «ser», el primer «es», crea y es creado por el hecho de existir. A pesar de las condiciones de «extrañeza» y «singularidad» —términos que afectan a la metafísica y a la poesía, así como a la física de la cosmología—, y a pesar de que la partícula inicial de tiempo puede que escape a nuestros cálculos, la física de finales del siglo XX está ahora «en los tres primeros segundos» del comienzo de este universo. La historia de la creación puede contarse como nunca antes pudo serlo.

En esta narración, la evolución de la vida orgánica llega tarde. Aquí también las energías de la intuición presionan sobre su origen. La cuestión sobre el origen y evolución de las estructuras moleculares autorreplicantes ocupa a la paleontología, la bioquímica, la química física y la genética. Se descubren y modelan formas de vida cada vez más

rudimentarias, cada vez más cercanas al umbral de lo inorgánico. El estudio del ADN (en el que la doble hélice es en sí misma un símbolo del patrón en espiral de las ciencias y los actuales sistemas de sensibilidad) se apoya en el origen de una vitalidad ordenada, del cifrado de posibilidades de desarrollo. Esta «re-ducción», o reconducción en su sentido etimológico, ha llevado a la posibilidad de crear en laboratorio un material genético capaz de reproducirse a sí mismo. El acto adánico, la fabricación de un Golem, es concebible racionalmente. Volveré en este ensayo a lo que podría ser no una nueva etapa sino un nuevo lenguaje de las gramáticas de la creación.

La búsqueda de un punto cero en astrofísica, del fundamento último de la vida orgánica en biología molecular, tiene su contrapartida en las investigaciones sobre la psique humana. El propio Freud favoreció la comparación con la arqueología, con la excavación sistemática de los estratos sucesivos de la consciencia. La psicología profunda del programa junguiano busca ir todavía a más profundidad. La imagen que le convendría es la de las sondas de esas excavadoras submarinas en el suelo oceánico, en las aberturas de las profundidades últimas y su turbulento calor volcánico, de donde emergen formas de vida anaeróbicas y criaturas protoorgánicas. Intuimos que la prehistoria de la primera persona del singular, de la organización del *ego*, debe haber sido larga y conflictiva. El autismo y la esquizofrenia, tal como los conocemos hoy, podrían ser vestigios de esta incierta evolución, indicadores de un comienzo complejo, como lo es la radiación de fondo en cosmología. Los mitos rebosan de motivos que indican una prolongada opacidad del yo individual respecto a sí mismo, pero también la fragilidad y el terror de los límites que se han de trazar entre el «yo» y el otro. Con progresiva interacción, la neurofisiología, la genética, la neuroquímica, el estudio de la inteligencia artificial y la psicología, tanto analítica como clínica, bordean ya los sedimentos más antiguos del ser mental. El subconsciente, e incluso, razonablemente, las remotas regiones del inconsciente –de esa primera y larga noche en nosotros– se colocan bajo observación. El nacimiento a partir del caos está perfectamente imitado en el célebre coro inicial del *Anillo* de Wagner, cuya resonancia, a la vez radiante y ominosa, lanza la pregunta: mientras peinamos las profundidades, ¿qué monstruos estamos arrastrando?

Buscar la instauración de la conciencia humana equivale a explorar el nacimiento del lenguaje. Tras el reflujo de los paradigmas teológico-místicos, que aún funcionan en Hamann y Herder a finales del siglo XVIII, todo el trasunto del origen del lenguaje se vuelve sospechoso. En la filología comparativa y con el nacimiento de la lingüística moderna se entiende la búsqueda del «primer lenguaje» como una empresa más o menos fatua. Las meditaciones sobre el «lenguaje adánico», los intentos para descubrir qué lengua usarían los niños aislados de la sociedad, ha sido el ámbito elegido por algunos excéntricos. Durante estas dos últimas décadas, el panorama se ha alterado dramáticamente. La antropología y la etnolingüística discuten la existencia probable no sólo de un pequeño número de nodos lingüísticos, a partir de los cuales se derivan todas

las lenguas subsiguientes, sino de la posibilidad de un *Ur-Sprache*, esa habla primordial que los lingüistas positivistas y los historiadores de la cultura rechazaron como una quimera. *Ur*, este prefijo alemán intraducible, que connota las inmensidades de la retrospectiva y la localización de un «primero» o «primordial» absolutos, se está convirtiendo en una palabra clave, la sintonía de nuestros nuevos manuales.

Sorprendentemente, como en una escalera de caracol, el descenso hacia el pasado y el ascenso al conocimiento se encuentran en una ambigua intimidad. Las figuras arcaicas de la religión y el mito resurgen apenas disfrazadas. Los manuscritos de Marx de 1844 postulan la existencia de algún suceso catastrófico en la génesis de la sociedad que ha provocado la extensión de la enemistad de clases, la explotación social y los lazos basados en el dinero. En la leyenda freudiana sobre la estructuración de la psique humana, las relaciones familiares y sociales nacen gracias al asesinato primigenio del padre por la horda de los hijos. (Freud continuará siendo vigente como maestro de mitos, como narrador de cuentos ricos en episodios secundarios y en extrapolaciones.) En la antropología de Lévi-Strauss, directa aunque recalcitrantemente heredera de Frazer, la domesticación del fuego es el origen de la «transgresión» del hombre, de su acceso a la cultura: lo separa de la naturaleza y lo empuja a la soledad de la historia. Resulta bastante obvio que estos modos de explicación son préstamos del Pecado Original, de la Caída del Hombre fuera de la esfera de la gracia inocente y de su entrada en el conocimiento trágico o en la historicidad. Mientras buscamos el comienzo «perdido» de nuestro universo, de nuestra organicidad, de nuestra identidad psíquica y de nuestro contexto social, de nuestro lenguaje y de nuestra temporalidad histórica, tal búsqueda en «esa larga jornada diurna hasta el anochecer» (tomando prestado el título de una de las más representativas obras maestras de la literatura reciente) no es neutra. Nos indica, como en el famoso pensamiento de Hegel, el crepúsculo; alumbra la intuición de algún error primigenio. Manifiesta lo que es, tal como he tratado de sugerir, la capa más profunda de las múltiples crisis o revoluciones que ahora experimentamos: el tiempo futuro. Los «futuros» utópicos, mesiánicos, positivista-melioristas, presentados, copiados a partir de un negativo en el legado occidental, desde Platón a Lenin, desde los profetas a Leibniz, puede que ya no estén disponibles para nuestra sintaxis. Nos hacen volver la mirada, son monumentos para el recuerdo, tan obstinadamente atrayentes como las caras de la isla de Pascua. Ahora nos acordamos de futuros que fueron.

En un sentido, por lo tanto, este libro es un *in memoriam* por los futuros perdidos y un intento de comprender su transmutación en algo «rico y extraño» (aunque tal vez su «riqueza» sea dudosa). En otro, quiero tratar la palabra y el concepto de «creación» en un momento en que la cultura y el discurso occidentales están tan fascinados por los orígenes. La «creación» es crucial para la teología, para la filosofía y para nuestra comprensión del arte, la música y la literatura. Mi investigación se apoya en el presupuesto de que el campo semántico de esta palabra es más activo y cuestionable cuando las narrativas religioso-míticas sobre los orígenes del mundo, por ejemplo las del

Génesis, o las del *Timeo* de Platón, imprimen su marca sobre nuestros intentos por entender la formulación de las visiones filosóficas y poéticas. ¿Qué tienen que ver las historias sobre el comienzo del *kosmos* con las que nos relatan el nacimiento de un poema, de una obra de arte o de una melodía? ¿En qué aspectos están emparentadas y en cuáles divergen las concepciones teológicas, metafísicas y estéticas sobre el nacimiento? ¿Por qué las lenguas indoeuropeas permiten tan fácilmente una frase como «Dios creó el universo» y vacilan ante la frase «Dios inventó el universo»? Se ha explorado poco el intrincado juego de diferenciación y solapamiento entre «creación» e «invención». ¿El eclipse de lo mesiánico desestabilizará el concepto de creación filosófica y poética igual que las teorías deconstructivistas y «postmodernas» subvierten el de «creador»? o dicho más dramáticamente: ¿qué significado se une a la noción de creación de formas de expresión y de ejecución en lo que denominamos «arte», y creo también «filosofía», si la posibilidad teológica, en su más amplio sentido, se ha tirado a la papelera (*Fin de partida* de Samuel Beckett es precisamente una alegoría de esta pregunta)?

El sueño de Walter Benjamin de publicar un libro compuesto completamente de citas. Carezco de la originalidad necesaria. Las citas yuxtapuestas tienen un sentido nuevo y entran en mutuo debate. Permítaseme citar algunos de los hitos de este esforzado viaje. En esencia es una investigación tan antigua como el pensamiento presocrático pero con la formulación canónica que le confirió Leibniz: «¿Por qué no hay más bien nada?». Las reflexiones de Hegel sobre los «comienzos» en la *Ciencia de la Lógica* son indispensables; en ellas evoca una «dificultad (*Verlegenheit*) moderna encarando un comienzo». Casi turbadoramente, Hegel asigna sólo a Dios «el derecho indisputado para realizar un comienzo» (*dass mit ihm der Anfang gemacht werde*). Como en la *Odisea*, cuyo proceso analítico es tan a menudo análogo, Hegel sabe que toda travesía hacia una fuente es una vuelta al hogar. Siempre que sea posible quiero que los «creadores» hablen por sí solos. Paul Celan escribe, en una carta de 1962: «Nunca he sido capaz de *inventar*». ¿Qué luz arroja sobre la demarcación implícita el *dictum* de Roman Jakobson: «Toda obra de arte sería nos cuenta la génesis de su propia creación»? Con demasiada frecuencia tendré que referirme a materiales que por su altura no toleran la paráfrasis o el comentario parásito. El aviso de Martin Heidegger es el opuesto: «Permanecer en la pequeñez mientras se enfrenta al terror secreto (*geheime Furchtbarkeit*), ante la presencia de todo lo que es comienzo (*Gestalt alles Anfänglichen*)». Formulada en 1941, esta admonición muestra una especial gravedad. ¿Qué cosa de este mundo —«mundo» mismo no es claro— tenía en mente Schopenhauer cuando afirmó que «perezca el mundo, la música permanecerá»? Y sigo, citando lo que entiendo como un crucial terreno común, con Boccaccio en su *Vida de Dante*: «Mantengo que se puede decir que la teología y la poesía son en realidad casi la misma cosa; incluso diría más; que la teología no es más que un poema de/sobre Dios» (*che la teologia niuna altra*

cosa è che una poesia di Dio). A lo cual añadiré que el discurso filosófico es la música del pensamiento.

3

Los campos magnéticos alrededor de la «creación» se encuentran excepcionalmente cargados y son múltiples. Ninguna religión carece de un mito creacional. La religión misma se puede entender como una respuesta narrativa a la pregunta de «¿por qué no hay más bien nada?»; se puede entender que ella misma es un esfuerzo estructurado por demostrar que esa pregunta no puede eludir la contradictoria presencia en ella del verbo «ser». No tenemos historias sobre una creación continua, sobre una eternidad indiferenciada. En tal caso, en sentido estricto, no existiría una historia que contar. El postulado de una «singularidad», de un comienzo en el tiempo y del tiempo es el que verdaderamente hace necesario el concepto de creación. ¿Está este postulado grabado en la mentalidad humana? ¿Nos resulta imposible, en un grado de inmediatez intuitiva, imaginar, aprehender, una significación autónoma, una existencia sin origen? La epistemología y la filosofía de la mente han hecho de ello una cuestión central. La fe tomista y cartesiana consideraron como prueba de la presencia de Dios el simple hecho de que dispongamos de una noción de infinito. Sutilmente, sin embargo, estos modelos clásicos de consciencia insisten en la finitud de lo infinito, que es lo que realmente podemos conocer dadas las limitaciones de nuestro alcance. A causa de nuestra naturaleza enferma («caída») no podemos conceptualizar que no haya principio, excepto en un plano formal y matemático. *Pace* las ironías de los cosmólogos que, como Stephen Hawking, aluden a la inexistente «mente de Dios», algo en las raíces más profundas de nuestra consciencia y de nuestro lenguaje sigue preguntando: «¿Qué pasaba una hora antes del *Big Bang*?», y a partir de esta pregunta «ilegítima» o infantil –los niños y las gramáticas de la creación se entienden perfectamente– se despliega el artificio irresistible de un primer creador, de un primer *fiat*. Los algoritmos de un ordenador pueden simular universos con tiempos reversibles, universos «sin comienzo». En su estado natural, con su lenguaje natural, el intelecto humano y su matriz psicológica, posiblemente en sus niveles más profundos preconscientes, pondrá sobre la palestra la cuestión del fundamento. Los niños se esfuerzan para descubrir los mitos o circunstancias que acompañan al hecho de nacer.

No tenemos mitos, no tenemos imágenes de una deidad que no crea. Como veremos, en ciertas etapas de la teología, algunas experiencias intelectuales, místicas y subversivas han afirmado que Dios se arrepintió de la creación, que se separó de ella o que tuvo el impulso de aniquilarla (éste es el sombrío telón de fondo de numerosas fábulas sobre el diluvio o el fuego universales). Sin embargo nuestras definiciones de lo divino son, no lógica pero sí tautológicamente, idénticas al atributo de creatividad. Numerosos teólogos

y metafísicos han ido tan lejos como para discernir en la absoluta equivalencia entre Dios y el acto de crear, el único límite para la libertad de Dios: éste no puede sino crear. Es, por definición, *le Grand Commenceur* (René Char). Un Dios estéril, un Dios que, en palabras de Hegel, no negara la negación sería peor que un siniestro absurdo. Sería la *aporía* final, esto es un sinsentido, un escándalo insoluble para la lógica. (El «cansancio» del Primer Motor *tras* los trabajos de la creación son otra cosa. Kafka lo sintió en sus huesos.)

Antes de Kant, la línea divisoria entre el discurso teológico y filosófico era fluida¹. Las dos extravagantes empresas humanas tienen la misma raíz. Los seres humanos están convencidos de que la totalidad de los datos sensoriales y empíricos, al igual que la observación, las ciencias y el análisis racional que pueden ordenar y conectar tales datos, no es todo lo que existe. O, dicho con el aforismo de Wittgenstein: los hechos del mundo no son, ni nunca serán «todo lo que hay». Este convencimiento, mantenido como un núcleo intuitivo por, sospecha uno, la gran mayoría de la humanidad incluso en esta era científica y tecnocrática, es el que ha engendrado nuestra cultura. Literalmente anima el frágil tejido de nuestra identidad, que, en otros aspectos y literalmente de nuevo, es animal. La intuición —¿hay algo más profundo?—, la conjetura, tan extrañamente resistente a la falsificación, de que existe una «otredad» fuera de nuestro alcance da a nuestra existencia elemental su tono de insatisfacción. Somos criaturas con una gran sed, obligados a volver al hogar, a un sitio que nunca hemos conocido. La «irracionalidad» de esta intuición transcendental dignifica la razón. El deseo de elevación se funda no «porque esté allí», sino precisamente «porque no está allí». Esta negación pragmática puede leerse, y así ha ocurrido, de muchas maneras. «Porque *todavía* no está allí» ha sido, como hemos visto, el postulado mesiánico y utópico. «Porque *ya* no está allí» sirve de axioma a los modelos sobre la condición humana de corte religioso, historicista y sociopsicológico. La negación rebosa diferentes y a veces antitéticas alegorías del tiempo y del sentido de la historia, pero desde luego no impide, ni mucho menos disipa, nuestra inquietud. Antes que *Homo sapiens* somos *Homo quaerens*, un animal que no deja de preguntar. Un animal que abarrota los límites del lenguaje y de las imágenes (¿será sólo la música la que parece atravesar esos límites?) con la convicción, elocuente o rudimentaria, metafísicamente arcana o tan inmediata como el llanto de un niño, de que existe un «otro», que hay un «afuera». Los verbos latinos *aliter* y *aliunde* ayudan a entenderlo, así como el personaje del Extranjero, tal como lo encontraremos en las Escrituras o en Platón, en los poetas y en los pintores. Los profetas, los rapsodas, son ciegos, dice la tradición, por su proximidad a la luz.

De ahí que en filosofía, no menos que en teología o en poética, el comienzo de la historia es también la historia del comienzo. En su inicio, una filosofía no es más que una narración ontológica, esto es un relato sobre el origen del ser. Las cosmologías presocráticas son fábulas de la razón. Iluminados por lo asombroso, los presocráticos —tan actuales en el pensamiento del siglo XX— propusieron mitos razonados sobre la física

para explicar el nacimiento y la arquitectura de la realidad (el «fuego», el «agua», la formación de la tierra, la interrelación fecunda de la luz y la oscuridad). Pero la fascinación metafísica de la creación persiste. La indagación platónica sobre el hombre y la ciudad del hombre se basa en el relato de la formación del mundo, tal como aparece reflejada en el *Timeo*. Incluso en su lógica, el aristotelismo propugna una Causa originaria (Primer Motor), en sí misma inmóvil, que pone en movimiento el mecanismo del ser. Es precisamente este postulado el que reconcilia decisivamente el cristianismo agustiniano y tomista con sus fuentes paganas. Kant habita en «las primeras y las últimas cosas». El *élan* de la creatividad es la principal preocupación para Bergson. En el deísmo de la Ilustración, más o menos dúplice y esopiano, el «arquitecto» se limita a ser un «ingeniero». Las cosmologías y biología, abiertamente materialistas y mecanicistas, tras Comte y Darwin, exorcizarán por completo el fantasma de toda creación. Hemos visto que ese creacionismo renace hoy de esas mismas ciencias. Ellas también preguntan ahora: «¿Qué otorga “vida” a la vida?», tal como Hofmannsthal en *La muerte de Tiziano: Indes er so dem Leben Leben gab?*

Tal vez las artes, como la teología y la filosofía, sean en esencia un intento de respuesta a esta pregunta.

En su contexto estético, la «creación» sufre la incesante presión de los vecinos valores religiosos y filosóficos. Los campos semánticos se yuxtaponen y se interfieren. Una triple etimología complica el léxico. En la Torá el vocabulario relativo a la creación, al acto de moldear (en el torno del alfarero), de causar el ser es crucial. En griego, la esfera connotativa y denotativa de *poieō* y su desiderativo *poiēseō* es excepcionalmente densa. Abarca la inmediatez de la acción y la causalidad compleja, la fabricación material y las licencias poéticas. Gran parte de esta constelación de sentidos aún no ha sido comprendida en su totalidad. La *creatio* latina se basa en la biología y la política: en el acto de engendrar niños y de nombrar a un magistrado. Entre las treinta acepciones principales que el *Oxford Latin Dictionary* atribuye a *facio*, la que corresponde a la poética se relaciona sorprendentemente con el préstamo de modelos de la literatura griega (como en la advertencia de Terencio: *Ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas* [A partir de buenas obras griegas, no fue capaz de hacer buenas obras latinas] o en el elogio de Cicerón: *Sophocles ad summam senectutem tragoedias fecit* [Sófocles, cuando era muy anciano, escribió tragedias]). *Invenio*, con *inventio* e *inventor*, se «pule» en contacto con la poética, como en la expresión de Estacio *auctor inventorque* al igual que sucede con el infrecuente *inceptor*. La atención de Roma se dirige, como es sabido, al «hallazgo» o la «ideación» materiales, cívicos, legislativos y arquitectónicos. Nuestra preocupación será *figere*, ese verbo formidablemente polisémico con su irregular aura moral, que llega al inglés en la humilde pero enormemente sugerente forma de *dough*, «masa». *Fictor* desde luego es aquel que asiste a los que ofician los rituales religiosos; es quien amasa la ofrenda sagrada. Pero es también Dédalo, el hacedor de imágenes. Con la fuerza de su autosuficiencia, el hebreo, el griego y el latín se resisten a una transferencia

recíproca, pero la exigen al mismo tiempo. Si recorremos nuestra tradición occidental, el debate sobre las gramáticas de la creación surge de la intensidad y la insuficiencia del intercambio lingüístico y semántico entre las tres lenguas.

Veremos con qué naturalidad y qué dificultosamente los creadores de poesía y de arte, e incluso de sistemas metafísicos, relacionan su hacer con el precedente divino. Esta presunción de afinidad se extiende en todos los órdenes, desde la sensación de facsímil que tiene el pintor de iconos hasta la «contra-creatividad», incluso hasta la «provocación a Dios» de los prometeos románticos y modernos. Espero mostrar las correlaciones entre el eclipse de lo mesiánico y la «regresión a una fraseología vacua» sobre «Dios», por un lado, y de las formas artísticas no figurativas y aleatorias, por el otro. La deconstrucción, en las modernas teorías críticas del significado, es exactamente eso: un «de-construir» los modelos clásicos de significado que asumieron la existencia de una *auctoritas* anterior, la existencia de un maestro constructor. En la deconstrucción derridiana no existen ni «padres» ni principios.

Siempre que se trata sobre los modos estéticos de hacer, el concepto de creación es a un tiempo inevitable e irritante. Una comprensión rigurosa de la *mimesis* (como en la *República* de Platón), una lectura estricta de la *imitatio* (como la de ciertos neoclasicistas e hiperrealistas) no va más allá de la «re-creación». Obsérvese el matiz peyorativo de este término, pues se inclina hacia el juego, hacia la interrupción de la actividad seria. El artista «re-cuenta», hace inventario de lo existente. Messiaen insistirá en que la dinámica de la música es simplemente la transcripción del canto de los pájaros y de los «ruidos» que la Divinidad dispone en la naturaleza física. Sin embargo, se insiste en ir en sentido estricto contracorriente de la naturaleza, hacia su origen. Esto es tan antiguo como los primeros bardos épicos y como Píndaro. El espejo enfrentado al mundo y a la vida de la consciencia humana es un «reflejo constructivo». La paradoja de la reflexión constructiva podría nacer de la deformación, de fértiles «impurezas» ópticas (se hacen tales afirmaciones en el plano fisiológico para explicar las «distorsiones» de El Greco). Puede que el arte sea una incapacidad para ver el mundo tal como es, es decir, que sea una evasión en ocasiones patológica, otras veces meramente infantil, para no enfrentarse al «principio de realidad» (así lo afirma Freud). Quizás la fantasía artística sólo recombina, hace un mosaico, yuxtapone por medio de montajes y *collages* lo que de hecho ya está ahí. Se coloca la cabeza o el tronco de un ser humano en el cuerpo de un caballo. ¿Alguna vez un pintor ha inventado un color nuevo? Incluso los artefactos surrealistas o no objetivos más anárquicos (esta palabra significa «sin principio») del siglo XX recombina, des-ordenan deliberadamente en el espacio y el tiempo formas, materiales, elementos acústicos que nuestra percepción sensorial puede recoger. Se puede afirmar que ninguna forma artística nace de la nada; siempre viene *después*. El Modernismo se definirá precisamente como la exasperación ante esta cruel realidad de la posterioridad. Ezra Pound incita a los poetas y artistas a que «hagan algo nuevo» (*make it new*). La rebelión edípica contra el «padre» —en este caso el mundo dado— es tan vital

para la modernidad estética como para la teoría psicoanalítica y para el juego deconstructivo.

El problema es la música. Al margen de la imitación rudimentaria o de la música pictórica —el canto de la alondra, el tronar del mar—, la música se niega a ser imitación. Es «sin comparación». ¿En qué sentido es la invención, si es que existe tal cosa, de una melodía el «supremo misterio de las ciencias humanas» (Claude Lévi-Strauss)? Pero hay momentos en los que la relación de la creación o de la invención con los actos del lenguaje o con la lengua literaria es de una oscuridad comparable. Hay algunos poetas (ciertos dadaístas y futuristas rusos, por ejemplo) que han intentado sencillamente construir lenguajes nuevos, sólo para darse cuenta de que sus imaginarias sintaxis los conducían de nuevo a los moldes establecidos. Las grandes obras de sugerente relación metafórica, de novedosa penetración psicológica, de tramas inéditas aparentemente son originales en cierto sentido. Realmente cambian lo que vino antes y lo que vendrá después. Pero ¿son creaciones en el sentido estricto de la palabra? La ciencia-ficción juega con la idea de un gran ordenador que contuviera en sus programas la totalidad de combinaciones posibles sobre cualquier hecho o hallazgo ulterior. Simplemente tal ordenador sería otro nombre para «Dios». La creación del Cosmos sería entonces el acto único, la absoluta singularidad de la creatividad auténtica. Desde el punto de vista de Dios, el hacer humano y sus descubrimientos no serían más que re-conocimientos y *déjà-vu*. Tautológicamente sólo Dios crea. Pero ¿lo ha hecho sólo en una ocasión? La Cábala y la astrofísica se unen hoy para especular sobre la pluralidad de universos, bien secuenciales bien concurrentes. ¿Es posible que Él se aburra de este edificio en particular y construya otro, o vuelva a la inconcebible unidad con Él mismo, tal como afirman una y otra vez los místicos? Siempre que aparece, el verbo «crear» nos resulta particularmente resonante e incómodo:

*I will show you
the underlying that takes no image to itself,
cannot be shown or said,
but weaves in and out of moons and bladderweeds,
is all and
beyond destruction
because created fully in no
particular form...*

(A. R. Ammons)

[Te enseñaré/ lo recóndito que se resiste a toda imagen,/ que no puede ser mostrado ni dicho,/ pero que se teje y se desteje con las lunas y los nenúfares,/ es todo/ y está más allá de la destrucción/ porque completamente fue creado/ sin forma alguna...]

«Completamente fue creado sin forma alguna»: las palabras del poeta recuerdan aquellos «sin forma y vacío» de las Escrituras. La mera idea de una creación sin forma resulta tan inconcebible para el sentido común y el lenguaje natural como los estados especiales, al margen de las leyes físicas, que la teoría matemática asigna al interior de un agujero negro. De cualquier manera, da la impresión de que lo que subyuga tanto es justamente lo inconcebible. De ahí que las expresiones «nada» y «ser nada» —que aparecen ya personificadas a mitad del siglo XVI— se mantengan aún en la teología, en la filosofía, en las artes y en la ciencia modernas.

La teología negativa siempre ha actuado como un socio secreto. Insiste una y otra vez en su esfuerzo por conceptuar o, más exactamente, por contemplar inquebrantable esa quintaesencia del vacío que resulta de la retirada o la ausencia de Dios y que al tiempo lo revela. El vacío que Él deja atrás, como una oleada de última no-existencia, tiene una carga negativa comparable, dicho de manera un tanto ingenua, con la de ciertas partículas «extrañas» de la física nuclear que se energetizan sin masa. Las disciplinas orientales de meditación se centran en el vacío absoluto. Los maestros occidentales de la autosuspensión, de la concentración mental y psíquica absolutas, aseguran haber tocado el vacío, la «blanca luz» de la nulidad pura. En la teología negativa del Maestro Eckhart, la divina abstención de estar presente, el «sino mucho más ahora que estoy ausente» tal la Epístola a los Filipenses 2, 12 traducida por Tyndale, es fundamental. La tradición hermenéutica mística y las tradiciones esotéricas judías invocan al *tehom*, el «abismo de la nada», que es el antinómico lugar donde habita el Creador o, dicho de otra manera, el lugar de Su ausencia (¿o tal vez de Su ausencia buscada?). En el judaísmo, lo que subsiste de la teodicea posterior a la Shoah evoca explícitamente la posibilidad de una ausencia, de un absentismo de la Deidad tan absoluto que ha «devorado», tragado —una vez más como la atracción gravitacional de un agujero negro— el significado, la legitimidad de la vida y del mundo. Un vacío famélico «nihiliza» la creación.

La antigua filosofía griega y la cosmología detestan la nada. Parménides celebra la identidad entre el ser y el pensar, el apogeo de la razón y la lógica que hace imposible el «pensar la nada». La *Física* de Aristóteles ha legado el *horror vacui* a la ciencia occidental y, de forma análoga, a nuestra política y a nuestro modo de pensar. Precisamente a través de las tradiciones ocultas y místicas que ensombrecen y afectan la ortodoxia, como se ve, por ejemplo, en la obsesión de Pascal por el «abismo», se recupera la negatividad y el problema de la «nada» para la filosofía; incluso mucho después del *Sofista* de Platón. La lógica hegeliana no hace otra cosa que domesticar *das Nichts*, *das Nichtsein*. Lo que indica que la capacidad humana de afirmar «nada» y el aparente oxímoron de «no hay nada» son imprescindibles en cualquier epistemología seria y en nuestra emancipación de las ataduras impuestas por la inocencia empírica. Volveremos al hallazgo seminal de Hegel cuando dice que «el comienzo no es una pura nada, sino un no-ser del cual “todo llega a ser”». El *incipit* de Hegel es la unidad de nada y ser; precisamente *es* en ese sentido. El inicio, por lo tanto, niega una negatividad

particular, un movimiento que se traduce mejor en el francés *anéantir* y *anéantissement* (donde un guión tras la «a» inicial le conferiría un sentido enfático). Ser y nada, como en el libro de Sartre *L'Être et le Néant*, son insolubles. Existe un sentido hegeliano, que encontraremos a menudo en la poética, en el que «llegar a ser es un proceso hacia la nada, hacia la extinción». *Entstehen* y *Vergehen* («surgir» y «desaparecer») son inseparables en la dialéctica del ser. Lo que define un verdadero comienzo es «una inmediatez insatisfecha que no puede ser analizada (*Nichtanalysierbar*)». Debemos tomarla como si fuera *das ganz Leere*. La frase, aunque elemental, es en ciertos sentidos intraducible: significa a la vez algo que está «completamente vacío» y la «totalidad de este vacío» (a Hegel le era familiar el legado del misticismo pietista).

Sin embargo es Heidegger quien va más lejos doblegando los contornos del lenguaje ordinario y de la sintaxis racional. En este contexto histórico que es determinante para este estudio, en este eclipse total de las esperanzas humanas y de la dislocación del tiempo futuro, Heidegger acuña un verbo a partir de «nada»: *nichten*, «nadar». El neologismo abarca mucho más que *Vernichten*, que significa «aniquilar». Aquél ilumina – la noción de «sombra» es crucial aquí– la nihilización de lo existente. La física de partículas teoriza sobre la colisión aniquiladora entre la materia y su simétrica antimateria. Las transgresiones lingüísticas heideggerianas son, en cierta manera, similares. Esto prueba la clásica abolición de la diferencia ontológica entre el Ser en sí mismo y lo que es (el existente particular). Si el Ser es, en definitiva, lo que «se re-coge en sí mismo» en una unidad final, como el *tsim-tsum* de los cabalistas, tiene que existir «ser nada, lo no-cosa». Heredero de la teología negativa y del contradictorio nihilismo de Nietzsche, Heidegger bordea continuamente el torbellino del «ser cero» (nuestros diccionarios fallan ante nuestras necesidades; los matemáticos son más libres).

Las artes se glorian de la creación, de la creatividad. Siguiendo la suprema afirmación de Shakespeare, éstas «encarnan» (*body forth*) otros mundos, mundos nuevos. Si fracasan, se afanan por llenar cada fisura de la realidad con sus medios performativos de re-creación y re-presentación. A pesar de ello, también han conocido la provocación de no-ser. La «nada» y su contrapartida temporal, «nunca», se insinúan terriblemente a lo largo de *El rey Lear*. Podemos datar razonablemente el final de la estética clásica, de una idea preconcebida de la plenitud, desde los juegos de Mallarmé con las ausencias, con los espacios en blanco del texto (indirectamente Mallarmé se acercó a las intuiciones hegelianas sobre la negación). La influencia de estos juegos sobre la modernidad ha sido considerable. Incluso la música se trama con silencios activos. Tras Kandinsky, a menudo con un lenguaje explícitamente místico, de meditación, la pintura busca la pureza de la «luz absoluta»². Los dos virtuosos de la abstención, Beckett y Giacometti, reducen para llegar a un punto cero donde la sustancia se convierte en sombra (no hay más que situar un hombre o una mujer «palo» de Giacometti contra una superficie iluminada), donde la modulación del lenguaje va desde la articulación al grito desnudo y desde ahí al silencio. El minimalismo afirma con Heidegger que «nunca nada es nada».

Ha encontrado su discurso teórico en las «rupturas», «borrones», «grietas» (como en los muros) y en las «diseminaciones» de la deconstrucción.

El tema de fondo, sin embargo, está ahí desde el principio. En las ciencias, el descubrimiento, la propuesta teórica, los experimentos cruciales se nutren desde luego del talento o del genio individuales. Pero en la evolución científica también existe un movimiento inercial colectivo y anónimo. Si este individuo o este equipo no «han realizado el descubrimiento» (ciertamente ésta es una sugerente expresión), otro científico o equipo lo habrá hecho, posiblemente casi al mismo tiempo. La invención del cálculo infinitesimal, la teoría de la selección natural o de la estructura del ADN son ejemplos famosos. A pesar de que las posibilidades materiales, las circunstancias sociales y económicas y los cambios históricos influyen sobre la creación estética, escribir un poema, pintar un cuadro o componer una sonata son hechos contingentes. En cada caso podría *no haber sido* (recordemos la abrumadora pregunta de Leibniz). De esta manera la obra de arte, la poesía, lleva consigo –por decirlo de algún modo– el escándalo de su azar, la impresión de ser un capricho ontológico. Por imperativos que sean los motivos psíquicos y privados de su génesis, su necesidad no responde a ninguna lógica. Quienes hacen arte, música, literatura, han experimentado esta ausencia de necesidad bien como amenaza, bien como liberación. Existen sensibilidades y formas inspiradas por el «duro deseo de durar» (como el juego de palabras de Paul Éluard sobre el mágico nombre de Durero: *dur désir de durer*). Hay compositores, escritores, escultores y arquitectos enloquecidos por el pensamiento de lo efímero, por el temor de que su *opus* esté destinado a un olvido próximo o lejano. Por el contrario, los hay que hallan un extraño consuelo en la consciencia de lo que «podría no haber sido». Desde luego, la estética sabe del sentimiento de culpabilidad, de radical incomodidad ante el producto ya terminado. No se trata sólo de que el poema, la sinfonía o el lienzo pudieran no existir, sino de que no respondieran a ninguna necesidad. En cierto sentido, la obra estética *debería* no haber sido, su composición y acabado no alcanza la verdad, armonía o perfección buscadas, se queda desesperadamente en los límites de su propósito. Incluso el objeto estético más logrado, sobre todo éste, es una reducción de una potencialidad más grande, de un diseño interior. Virgilio deseó destruir la *Eneida* por sus imperfecciones. Los artistas hacen desaparecer su propia obra o se descubren perfectamente incapaces de volver sobre ella. Los constructos cinéticos «autodestruibles» de Tinguely, que se derrumban o se queman a sí mismos hasta convertirse en polvo, enuncian de forma humorística una compleja dinámica de culpa y desilusión en la creación seria. Su análogo es el aforismo de Anaximandro sobre la existencia humana: «Mejor sería no existir». Ser es, ineludiblemente, un compromiso.

De ahí, las afinidades, que señalaremos a menudo, entre las fenomenologías del arte y aquellas que en Occidente tratan la cuestión de la muerte. Quizás el sueño no sea, tal como se suele decir, el hermano de la muerte, sino el arte, y la música en particular.

Esencialmente expresiva de la vitalidad, de la fuerza de la vida y la maravilla de la creación, la obra de arte se ampara bajo dos sombras: la de su existencia posible o preferible y la de su desaparición. A diferencia de la ciencia, el arte –y sospecho que también el sistema metafísico con sus pretensiones de verdad– es la sinapsis exacta donde el ser bajo su forma más vívida –otro adjetivo que incorpora «vida»– y la extinción se unen. La presuntamente consciente elección de técnicas y materiales perecederos que hizo Leonardo para su *Última cena* –de hecho, ahora ya casi invisible– ejemplifica esta unión. Gran parte de la música que nos conmueve parece desafiar su conclusión y nos acerca a celebrar lo inevitable. De Kafka a Milena: «Nadie canta con tanta pureza como los que están en el más profundo infierno; su canto es lo que creemos el canto de los ángeles». ¿Es ésa la única canción que *debe* existir?

Para nuestros pensamientos y sentimientos, en cambio, es difícil soportar la nada y la presión del no-ser. El *Blanco sobre blanco* de Malévich, el *Negro sobre negro* de Ad Reinhardt de nuestros museos de arte moderno, sofocan el mito. La «teoría del caos» es uno de los avances más prominentes en la matemática y las ciencias naturales de fines del siglo XX. Como forma absolutamente emblemática de nuestro estatus moral, político y psicológico en nuestra era, «el caos regresa». Pero ya estaba allí en el momento de la creación.

5

Imaginar el caos y su brotar desde la nada, como un tornado girando desde una quietud muerta, es uno de los hechos más notables de las primeras discusiones hebraicas y griegas y culmina en el libro II de *El paraíso perdido*:

*The secrets of the hoary deep, a dark
Illimitable Ocean without bound,
Without dimension, where length, breadth, and highth,
And time and place are lost; where eldest Night
And Chaos, Ancestors of Nature, hold
Eternal Anarchy, amidst the noise
Of endless wars, and by confusion stand...*

[(De pronto ante sus ojos)/ se ofrecen los arcanos del viejo Abismo: un negro/ océano ilimitado, que no tiene fronteras/ ni dimensiones, donde largura, anchura, altura/ tiempo y lugar se pierden, donde la antigua Noche/ y el Caos, ascendientes de la Naturaleza,/ mantienen anarquía eterna en el estrépito/ de interminables guerras, ya que en pie los sostiene/ la confusión reinante...]

Tras las «diez mil millas de profundidad» de Milton, tras la búsqueda de Satán «de la costa más cercana de tinieblas... limítrofe de la luz», se perfila una tradición pródiga.

En la exégesis rabínica se dice que han existido veintiséis creaciones abortadas

anteriores a la recogida por el Génesis. Veintiséis versiones preliminares, *maquettes* de apuntes provisionales que preceden al lenguaje. La creación que fue aceptada y su narración se volverán inseparables. Todavía más allá se encuentra la pura nada. Se dice que un talmudista llamado Ben Zoma se volvió loco contemplando este *incomunicado*. ¿Suenan un lejano eco de la palabra hebrea *tohu-bohu*, que significa «caos», en el nombre de Mahu, la entidad demoníaca invocada en la locura de *El rey Lear*? Hemos visto el *tehom*, el abismo; pero también existe la *hoshek*, la oscura mazmorra. Lo que es llamativo de la especulación hebrea a la vez que eminentemente relevante para cualquier análisis filosófico o estético de la creación es la insistencia sobre la acción, sobre la continuidad de la nada primigenia. No es simplemente un «pre-liminar». Su salvaje apetito por la generación del ser y por la re-absorción del ser en la nada sigue presente. Cuanto más dinámico es el acto de creación, más insidioso resulta el «empuje», la negatividad gravitacional de esta fuente de privación. Ahora está vaciado, tal como lo están el hombre o el artista *postcoitum*, como lo está Dios cuando se aleja de Su creación, que, como hemos visto, no puede ser reclamada más que por la destrucción. El tratado místico del *Zóhar* insiste en la ambigüedad verbal del verso inicial del Salmo 130. El sentido más evidente: «Oh Jehová, te llamo desde las profundidades del abismo [donde yo me encuentro]» podría ser erróneo; cabría también leerlo «Desde las profundidades del abismo [donde Tú estás], te llamo». Aunque en rigor pudiera parecer inconcebible, el *En-Sof* de los cabalistas se convierte en la raíz de las raíces, en la fuente de las fuentes. El nihilista mundano olvidará, suprimirá del testimonio preconsciente la infinita agencia *in absentia* del abismo de Dios, de lo que irradió la fructífera turbulencia del caos (las «nubes» donde las galaxias se condensan³). Precisamente, tal como Heidegger señala siguiendo a Hegel, no puede «existir el Ser» sin el eclipse, sin la contracción interna del no-ser. Pero el no-ser que, de acuerdo con los místicos, «es tal que el Ser puede existir», presiona sobre la existencia como el vacío sobre una membrana.

El arte aporta una vehemente confirmación. En el corazón de la forma se encuentra una tristeza, una huella de la pérdida. La talla es la muerte de la piedra. Dicho de forma más compleja: la forma ha dejado una «fractura» en el potencial del no-ser, ha disminuido el repertorio de lo que podría haber sido (de lo que podría haber sido más verdadero si empleara exhaustivamente sus posibilidades). Del mismo modo, y de forma más difícil de expresar, el gran arte y la literatura, más aún la música, nos llevan hacia los vestigios de lo informe, a la inocencia de sus orígenes y de su material bruto. La persistencia del abismo –el castellano permite el epíteto *abisal*– es vitalmente ambigua. Aparece la amenaza de la deconstrucción, pero al mismo tiempo la impresión de una gran calma, de una marea cuyo reflujo borrarán los efectos de la separación, de la violencia inherente al hacer (volveré sobre estos dos aspectos). Veremos que Miguel Ángel estaba casi obsesionado con el sueño del mármol anterior al cincel. Ésas no son paradojas vaporosas, sino intuiciones estoicas y perennes de artistas y pensadores. El resumen de

Rousseau en *Julia o la nueva Eloísa* es lapidario: «Tal es la nada de las cosas humanas que, excepto el Ser que existe por sí mismo, no hay nada más bello que lo que no existe» (*hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas*). Encuentro esta cita especialmente aguda.

Desde el punto de vista hebraico, la creación es retórica, literalmente un acto de habla. Lo mismo ocurre en la instauración de un argumento filosófico, en un texto teológico o revelado y en toda la literatura. Crear un ser es decirlo. El *ruah Elohim*, la respiración o *pneuma* del Creador dice el mundo. Podría haberlo pensado en un solo instante (la inmediatez del rayo iluminador de la concepción que señalan artistas y matemáticos). Pero dijo la creación y como el discurso es secuencial, está inscrito en el tiempo, la creación tardó seis días en completarse⁴. Pero este acto de habla seminal no cesa con el primer Sabbat. Tal como enseña el Salmo 104, todo ser viviente debe su nacimiento a esta «inspiración» del aliento moldeador de Dios. ¿Por qué esta insistencia en la unión entre la creación divina y la expresión divina? La respuesta judía, actualizada en la ética de Lévinas, resulta profundamente sugerente. El lenguaje, la palabra, requiere alguien que escuche y, si es posible, alguien que conteste. ¿A quién se dirige Dios en Génesis I, 26 cuando dice *naasé adam*, «hagamos al hombre»? A Su propia soledad en el mismo momento en que va a ser rota por la creación del hombre-queescucha, del hombre-que-responde y contradice? A su vez, como eco, la palabra del hombre proclama sus orígenes en un diálogo transcendente. Hablamos porque se nos ha invitado a responder; el lenguaje es, en su sentido radical, una «vocación». Pero de nuevo percibimos que podría haber sido, y que siempre podrá ser, de otra manera. De la misma manera que el poema, la pintura o el tratado metafísico, el universo podría haber permanecido como un pensamiento puro, un pensamiento mudo. Puede ser anulado y reducido a un silencio sin rastro. Los artistas hablan de obras que podrían haber elegido *no* producir (las «melodías no oídas» de Keats) o que han destruido por razones que examinaremos más adelante (Gógol quema toda la segunda parte de *Almas muertas*).

La expresión, nuestro «encarnar» comporta graves riesgos. La nada y la visión interior de la perfección que preceden a la expresión resisten a la violencia que les causa la producción de formas reales. Cada pieza de *kitsch*, cada banalidad oportunista, cada fracaso artístico o poético es una prueba de la venganza que la perfección intacta (en la iluminación de la mente) inflige a la materia. Los abusos de artificios poéticos, ya respondan a intenciones políticas bárbaras, ya sean destinados al simple aprovechamiento mundano, ya vulgaricen de manera sistemática la sensibilidad son, en el sentido estricto de este adjetivo, diabólicos. En la separación entre hacedor y obra, se da por añadidura la violencia. Existe, lo hemos visto, un arrancar con violencia. Designar, tal como hace Adán al dar nombre a los seres vivos, aísla; rompe una unidad y una cohesión primordiales. El extraño énfasis de la frase «vio que era bueno» con el que Dios premia Su creación al final del Génesis I (en esto la versión de las Escrituras es fiel al hebreo) habla tanto de la satisfacción del artista como de su despedida. La cosa fabricada ya no

es Suya. A medida que lo creado se separa del artista en el tiempo, en la interpretación o en los usos que otros hagan de él, se hace menos observable, cada vez menos parte integrante con su productor. El Diluvio se muestra como la amenaza del Creador al borde del arrepentimiento, como la rasqueta o la cal en Su *atelier*. Así ocurría con las temidas visitas de De Chirico a los museos, durante las cuales solía afirmar que sus primeros lienzos eran falsificaciones e incluso los recientes que consideraba mediocres. El triple entrelazamiento entre creación, automutilación en el proceso productivo y el exilio del creador ante su obra, ya debatido en la Cábala luriánica, no sólo influirá en las actitudes judías ante el arte profano hasta nuestros días, sino que inducirá a una renovada vehemencia ante ciertos aspectos de nuestra cultura en declive. Ello da forma tanto al prólogo como al epílogo.

Si la lectura hebraica de la creación es una retórica, la de la antigua cosmogonía griega es una «erótica». Como en la teoría psicoanalítica de la creatividad, la etiología y el proceso son libidinosos. Etimológicamente, el *chaos* griego es un «roto», un violento «desgarrón», como en un tejido. De esta brusca apertura –la *béance* de la deconstrucción– nace la materia. Nada «no nacido» le precede. Parece como si el griego arcaico careciera de designación para un absoluto *ex nihilo*. Esta carencia señala una recurrente incomodidad de la poética y la sensibilidad filosófica griegas ante lo irracional (también en matemáticas) y a lo verbalmente impensable. La nada, intuitivamente así lo parece, es una figuración. Asume el disfraz de la Muerte personificada, del Sueño, del tumulto insensato. Para Hesíodo, la existencia se encuentra en el umbral entre el no-ser inconcebible e inexpresable y lo creado. En el imaginario hebreo existen duraderas potencialidades para una «ósmosis», para una interacción en este límite. Para Hesíodo, la existencia es inmutable y *sui generis*. El caos se encuentra fuera de la gramática y, en consecuencia, no puede ser elucidado nunca. Pero de él nacen la Tierra (*Gaia*) y Eros. La creación se convierte en procreación, en la afirmación de la fecundidad amorosa, del comercio sexual a escala cósmica. En las *Aves* de Aristófanes la provocación se hace con las creencias que parecen derivar de los cultos místéricos órficos. En el negro Tártaro, Caos se empareja con Eros; del huevo cósmico depositado por Caos nacen los pájaros, las primeras criaturas vivientes. En la cosmogonía neoplatónica se sugiere que Caos es macho, por tanto, permanece incognoscible. En las tradiciones griegas operan dos líneas contradictorias de pensamiento. La intuición (rechazada) de un vacío anterior a todo ser y la búsqueda de una unidad primigenia, como en Parménides, cuya auto-escisión partogenética libera los poderes creadores de Eros. Con una habilidad poco común, Hesíodo cuenta dos veces el nacimiento de las Musas. Solamente a través de sus dones para el recuerdo y la narración, los hombres mortales pueden saber algo del nacimiento del mundo. Pero ¿cómo pueden las Musas ser testigos de su propia creación? De ahí que la indicación de Hesíodo sea de más largo alcance que las narrativas cosmológicas que tratan de la apariencia, incluso si se afirmase que tal apariencia es un verdadero reflejo de los hechos: no se puede retroceder más allá de la inspiración. La creación y la narración

poética de la historia son, en última instancia, idénticas. «¿Dónde estabas cuando creé la tierra?», le pregunta Dios a Job. «¿Quién de los de aquí puede declarar de dónde nació o de dónde emanó?», reta el libro X del Ríg-Veda. Hasta donde puede remontarse la mente mortal, el poema crea su contenido cosmológico en clave de Eros, «el más gentil de entre los dioses inmortales» (Hesíodo)⁵.

Merece la pena fijarse en un tercer modelo. Citando a Lutero, sospecho que de manera aproximada, Nietzsche le hace afirmar que la Deidad creó nuestro universo sin darse cuenta, en un momento de distracción. Para esta siniestra broma también hay analogías estéticas; por ejemplo, la suspensión de la intencionalidad en el proceso artístico. El poeta cae en ensoñaciones diurnas o es visitado en sueños. No es «él mismo», sino que es transportado por el éxtasis –como en el *Ión* de Platón– o por los narcóticos, como Coleridge, Nerval y los surrealistas más importantes. El rapsoda no canta sus mejores composiciones: él mismo es un instrumento inconsciente. En la práctica del *objet trouvé*, percibido y recogido por azar –las manchas de humedad de las paredes que inspiraban a Leonardo, los *ready-made*, la pieza de madera amontonada, el sugerente guijarro tras Duchamp–, el propósito se encuentra ausente. Surgen imprevistas alineaciones de los textos improvisados; la escritura automática sigue su propio camino; en la música aleatoria, la intencionalidad se mueve hacia el ejecutante o hacia el azar. Se incluyen elementos de pura casualidad en las obras acabadas: la mosca atrapada en la trementina, el ticket de metro que se desprendió de la brocha de Braque y que se quedó en el *collage*.

Teológicamente, la metáfora de lo inadvertido lleva más lejos aún. La insinuación de lo monstruoso en la creación podría indicar momentos de distracción en la actividad divina. La oscuridad podría provenir no de Su ausencia, sino de Su distracción. Las mitologías abundan en relatos de un único pero fatal momento de distracción: se pide la vida eterna pero se olvida pedir la juventud; se baña al niño en las aguas mágicas de la invulnerabilidad pero el punto por donde se le sostiene se pasa por alto. Los caracteres, las sílabas inadvertidamente omitidas por el «impresor» del mundo –las *Leichenwörter* de Celan–, quedan esparcidas por el suelo del taller, destruyendo así el sentido buscado. El misticismo judío especula que hubo un segundo momento de distracción del escriba al que Dios dictaba la Torá y cuyo resultado fue la omisión de un acento, de un signo diacrítico. Y a través de ese *erratum* el mal penetró en la creación. Hay un toque no de negación pero sí de divina largueza en las distracciones ocasionales de Shakespeare o de Proust: un personaje que fue eliminado en una ocasión reaparece, se altera erróneamente un lugar, una cronología se trastorna. Distráido por algo realmente importante, Dios «deja caer de Su bolsillo» un cosmos sin terminar. Pudo haber sido el Deuteronomista quien, por ansiosa piedad, afirmara el «que era bueno en gran manera» del Génesis. ¿Quién distrajo a Dios? ¿Quién era el «hombre de Porlock» enviado por Dios, en palabras de Coleridge, que le ocasionó tan larga interrupción?

El imaginario y las conceptualizaciones de la creación primordial activan una profusión

de energías teológicas, filosóficas y estéticas. Alrededor de la palabra «creación» los tres campos de discurso hacen valer sus pretensiones complementarias y opuestas a la vez. En la tradición occidental, el más famoso de los comienzos, el texto hebreo del Génesis, está lleno de incertidumbre gramatical, metafísica y teológica. ¿Deberíamos leer «Cuando Dios comenzó a crear» o más bien «En el comienzo, cuando Dios creó»? Podemos encontrar una hermosa reedición de esta indeterminación intraducible en el comienzo de la *Recherche* de Proust. Muy pronto, en nuestra historia de la historia, la teología, la ética y estética filosóficas chocan con una violencia y profundidad cuyas consecuencias son tan urgentes como irresolubles en la actualidad, tal como lo fue hace más de dos milenios.

6

Devastados por una enfermedad congénita, ciegos o tullidos por enfermedades hereditarias, caídos en la ira ciega o en el tedio sin cura, se sabe de niños que han preguntado a sus padres: ¿«por qué me forzaste a existir»?⁶ En épocas de masacres, de tortura intencionada y privaciones, tales como la Shoah, la pregunta estaba en los labios de los niños. Y hubo desde luego quienes la hicieron a gritos. La amarga pregunta resurgió entre aquellos a los que inquietaba la posibilidad de una guerra termonuclear o bacteriológica. ¿Con qué legitimidad procreamos, condenamos a una vida de sufrimiento y victimización a seres que no han pedido vivir? ¿Acaso no tienen derecho a quejarse? La interrogación ontológica –«¿por qué hay algo y no más bien nada?»– toma una urgencia moral y metafísica quizás nueva en la conciencia europea. La gramática, con su atención incorporada sobre la predicación, sobre la afirmación indiscutida de la existencia –casi todos los verbos y nombres contienen el «es» fundacional de modo más o menos manifiesto–, hace muy difícil, incluso antinatural, enunciar una frase de negatividad radical sobre la existencia. Sin embargo, la eventualidad razonable de un fallo en la tarea humana, de que prevalezca la injusticia, el odio o la violencia en el «eclipse de lo mesiánico», hace que la duda sea inevitable. ¿Habría sido preferible, tal como afirma Anaximandro, que no hubiéramos existido? O para ir más allá del antropomorfismo, en sí mismo tan minúsculo respecto a la creación del universo sobre la cual no hemos dicho nada: ¿habría sido preferible que este universo no hubiera llegado a ser?

El problema recae sobre la naturaleza del ser. Normalmente contemplado como una donación u oportunidad milagrosa, o al menos como una apertura ambigua y compleja, ricamente cargada con consecuencias positivas, es posible contemplar también al ser como puro terror. Incluso donde «la belleza nace», es, según la magistral intuición de Yeats, «terrible». Sobre todo, el sentido común se lamenta porque que nazca la belleza no es la norma. El ser nos abrumba con su coerción baldía y ciega. Siempre es «excesivo». Nos coloca ante nuestra extinción personal. La palabra *Shoah* evoca un

viento proveniente de las tinieblas (esos «fuertes vientos de las entrañas de la tierra» que oía Kafka). Somos reducidos a cenizas, sea cual sea el peso de nuestras esperanzas o la dignidad de nuestro dolor. Lévinas, en su ininterrumpido diálogo sobre la celebración que Heidegger hace del ser, sostiene que sólo el altruismo, sólo la decisión de vivir para los otros, puede conferir validez y aceptación al terror de la existencia. Debemos transcender el ser a fin de «ser-con». Es una doctrina noble, pero también representa una evasión. Ningún sacrificio propio, ningún esfuerzo por reparar las cosas llega al fondo del problema. ¿Muestra la creación una enorme irrelevancia respecto a las preocupaciones de la vida humana? ¿No es cierto que no poseemos un lugar natural, un no estar en casa en el mundo, y más bien somos huéspedes inoportunos (tal como Eurípides propone en *Las bacantes*, Shakespeare en *El rey Lear* y en *Timón de Atenas* o Beckett en las parábolas del velatorio mortuario)? En estos «juegos del lenguaje» de la fe religiosa la pregunta se formula simplemente de esta manera: ¿no está exenta la creación divina de alguna culpabilidad, de alguna irresponsabilidad inimaginable? Es suficiente imaginar la muerte lenta de un niño torturado.

Las artes formulan la pregunta de una manera más modesta y más fácil de tratar. ¿Qué responsabilidades tienen los creadores con sus propias producciones? No se ha reflexionado lo suficiente sobre esta cuestión. ¿Tiene el artista, el compositor o el poeta absoluto derecho para degradar la obra que ha conseguido formar? La intuición sugiere discriminar entre la destrucción de lo no terminado, de lo no acabado, de lo no publicado, como, por ejemplo, la novela de Gógol *Almas muertas*, y lo que ya ha sido terminado y presentado (como los cuadros de De Chirico en los museos públicos). Pero incluso en este caso existen matices para la incertidumbre. El manuscrito de la *Eneida* fue arrebatado al poeta ante el temor de que llevara a cabo su intención de destruir su *opus* imperfecta. ¿Hasta qué punto Kafka deseaba o esperaba que Max Brod, quien optó por lo contrario, quemara sus relatos inéditos (la mayor parte de su obra)? Éstos son ejemplos extremos; la pregunta radical es la de la responsabilidad, la de las obligaciones del autor ante lo que ha añadido al conjunto del mundo.

Partiendo de una escatología marxista-leninista, Georg Lukács afirmó que el pensador y el artista serán responsables hasta el final de los tiempos no sólo del uso sino también de los abusos que de sus composiciones se hicieran. En este sentido, Lukács señalaba de forma acusadora tanto a Nietzsche como a Wagner. De manera concomitante aseguraba que ni una sola nota de Mozart podría usarse nunca para un propósito inhumano. (El ejemplo está muy bien escogido, pero ¿es verdad para el aria de la Reina de la Noche en *La flauta mágica*?) Si, como afirma Lukács, una obra literaria, artística o musical, si un sistema filosófico pueden ser utilizados para la opresión política, para el engaño mercantil, es que entonces en esas formas originales debe existir un germen de corrupción, de falsedad. En el juicio de Lukács hay una saludable exageración; el problema planteado es real. A lo largo de toda la historia, el arte ha sido el ornamento de la barbarie. En Sicilia, Platón inició un coqueteo entre la filosofía elevada y el despotismo

político, coqueteo que se prolonga hasta Sartre y Heidegger. La comercialización de la estética, su reducción a lo *kitsch*, es una de las características definitorias de las culturas capitalistas. Se han usado citas de Shakespeare y Kant para vender detergente en polvo. Se empleó un tema de Haydn para poner ritmo al lanzamiento de una nueva línea de calcetines. ¿El texto y la música en cuestión se prestaban a ser prostituidos en cierta manera? La ironía alcanza gran profundidad.

Puede que un artista mire avergonzado el éxito de una obra que considera mediocre, una obra cuya elaboración y divulgación pública traiciona sus intenciones o ideales. Puede dar la espalda a producciones que se ha sentido obligado a realizar por la presión política, por necesidades económicas o por la irresistible esperanza del reconocimiento mundano. La obra producida para ganarse la vida, el guión, la ficción erótica, los monumentos o murales oficiales, la oda de cumpleaños para el líder, el texto didáctico al servicio del maestro, pueden llenar al autor de náuseas. A menudo, el artista mira con disgusto su trabajo primerizo; más amargamente, puede calibrar el debilitamiento de sus últimas obras a la vez que niega el reconocimiento a otros y, en cierta medida, a sí mismo. Ibsen explora esta doble angustia en *Al despertar de nuestra señora muerte*.

¿Autorizan tales sentimientos la destrucción?

Detengámonos en la cuestión de la autoridad de un dramaturgo o de un novelista sobre los personajes que ha hecho nacer, sobre su responsabilidad hacia ellos. ¿Este dominio es absoluto o tienen las «criaturas» ciertos derechos respecto a su creador? Formulada en el lenguaje del positivismo lógico, la pregunta parece absurda. Incluso las presencias más sustantivas de los personajes de ficción —un Hamlet o una Madame Bovary, por ejemplo— no son más, si se quiere decir así, que la consecuencia imaginaria de los marcadores semánticos en un trozo de papel. ¿Cómo podrían entonces pedir cuentas a su «único creador»? Desde un punto de vista psicológico, y creo que también epistemológico, es el modelo positivista el que resulta sordo. Los artistas y escritores han dado testimonio vehemente de la autonomía, de la resistente sustancialidad adquirida por las figuras que pintan o tallan, por los personajes que construyen. *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello es una alegoría de esta toma de conciencia. Tolstói habla por boca de muchos escritores cuando le cuenta a su editor la rebelde e impredecible conducta de Ana Karenina, cuando ésta amenaza con romper el molde de la novela o, al menos, desviarse de los propósitos explícitos de Tolstói. Los grandes retratos, como los de Ingres, logran una contradictoria simultaneidad (siendo así dialécticos): una parte central de la interioridad del modelo se presenta desnuda, pero no es menos vívida la sugerencia de una interioridad inviolada, de aquello que el ojo y la empatía del pintor no han revelado. El dramaturgo, el novelista que dice todo crea un efecto de familiaridad, no de conocimiento, arruina en su creación el misterio de la vitalidad independiente.

Esto ocurre especialmente con la sexualidad. Los dramas o ficciones adultos no son una intromisión en el dormitorio; no es voyeurismo. No humillan y por lo tanto no vacían una parte integral de la vida de los hombres y mujeres que están ante nuestros ojos. Su

ética de la estética es la contraria de la Epístola a los Romanos IX, 20: «¿Quién eres tú para exigir cuentas a Dios? ¿Es que un vaso de barro puede decir al que lo ha hecho por qué me has hecho así? ¿O es que el alfarero no puede hacer de la misma masa un vaso de lujo y otro corriente?». Vulgarizada, la «obra» perece; se convierte en la «masa» frenética de erotismo exhibicionista, de animalidad totalmente diseccionada, que abunda en la literatura, el teatro y el cine de finales del siglo XX. Es exactamente lo opuesto a lo que Henry James anota en sus libretas en su taller. Incluso bajo la primera e imperceptible luz, el personaje naciente, sea hombre, mujer o niño, sea incapaz de hablar o elocuente, está limitado por los escrúpulos de James, por su provisionalidad, por su rechazo a exhibir en su desnudez los entresijos de su individualidad. Mientras trabaja con su material, parece que James potencia, con una enigmática técnica compensatoria, tanto el alcance de lo representado, de la conciencia articulada en la persona descrita como, al mismo tiempo, el peso, la gravedad de lo opaco, de aquello que se le escapa. En tal elisión se encuentra el origen de la «animación» del personaje (el alma, *anima*, da forma al soplo de vida).

Si ese soplo se hace una tempestad, las relaciones del creador con lo creado, desde el punto de vista teológico, metafísico y estético están rotas.

Job el edomita no grita pidiendo justicia; es un judío y podría haberlo hecho. Job el edomita grita pidiendo sentido; exige que Dios *dé sentido* (una de las más problemáticas y vulnerables fórmulas en las gramáticas de la creación). Le pide a Dios que Se dé sentido a Sí mismo. Rechazando manifiestamente el planteamiento agustiniano de que «si lo entiendes, entonces no es Dios», los clamores de Job para que Dios se revele a Sí mismo como otro son locamente absurdos. Los horrores que se abaten inmerecidamente sobre Job abren la posibilidad de que el Creador bien sea débil –lo satánico puede prevalecer– o bien que sea puerilmente caprichoso y sádico, como quien «mata por deporte». O que sea, tal como Karl Barth escribe en su comentario sobre el Libro de Job «un Dios sin Dios». Esta posibilidad, la disolución en el terror incomprensible del compañero en el incesante diálogo de Job, del Dios con el que ha discutido sobre la clave de la razón y la fe, es infinitamente peor que las aflicciones de Job, a pesar de lo calamitosas que sean. Si el Creador es tal como se deja adivinar en los tormentos gratuitos que inflige a sus amantes siervos, es entonces la propia creación la que se cuestiona y Dios es culpable de haber creado.

Siguiendo una lógica estricta, Job refutaría el Génesis, al comienzo del capítulo 3: «Que perezca el día en que nací, y la noche donde se dijo: Se ha concebido a un varón». El *pereat* es un eco exacto de Jeremías 20, 14-18: «¡El día en que me dio a luz mi madre no sea bendito! ¡Maldito aquel que felicitó a mi padre diciendo: Te ha nacido un hijo varón!». Pero en el Libro de Job no es el individuo sino el cosmos el que es condenado. El día debe convertirse en oscuridad: «Sean tinieblas las estrellas de su aurora», que desaparezca la luz, des-creando el *fiat* primordial de Dios. En concordancia con el aforismo griego arcaico de auto-maldición, Job pregunta por qué ha nacido. Y habiendo

sufrido tal desgracia, «¿Por qué no morí cuando salí del seno, o no expiré al salir del vientre?». Benditos son «los fetos que no vieron la luz». La extinción es horrible, Job afirma su sofocante tiniebla. No hay compensación tras la muerte, pero incluso la nada es preferible a sobrevivir en las manos de una deidad malvada o sin sentido.

Otra vez Job negará lo que san Agustín afirma en su comentario sobre los Salmos: «Sólo puedo decir de Él aquello que no es». Job el edomita ha sostenido que Dios no es sólo glorioso y misericordioso sino, lo que le importa más aún, racional, susceptible de ser interrogado y entendido. Ahora, en su sufrimiento absurdo, Job exige saber el propósito de la creación, la intención de su constructor. La arcilla, ya envilecida, pide cuentas al alfarero. La ceniza, por invertir una de las frases luminosas de René Char, desafía a la llama. Un enorme «por qué» surge de la boca de Job. Todas las cuestiones estéticas y filosóficas que he citado entran en juego de forma desesperada. El universo podría no haber sido: una bendición si se compara con el mundo de injusticia, de dolor insoportable, de arbitrariedad homicida tal como el que Job experimenta. Podría haber sido hecho justo, racional, humano, en manos de un supremo artesano que se hubiera enorgullecido de su producción honrándola con eterno amor. ¿En virtud de qué vanidad histriónica pudo Dios pronunciar Su «y vio que era bueno» cuando se ha hecho un «uso deshonesto» de tantos seres, cuando niños y animales inocentes son torturados hasta la muerte por divertimento, cuando la muerte por inanición reina ante el umbral de la abundancia, cuando el feto es afligido por la enfermedad incurable? Pero, repitamos, a pesar de que el complejo de justicia (teodicea) esté a la vista, el edomita pregunta primero y sobre todo por la *justificación* de la creación, por su razón (*ratio*). Es como si la pieza de música tocada, amplificada en tal grado como para mofarse del torturado o apagar su grito en la celda de la policía, del moribundo en el campo de exterminio, se volviera hacia su compositor y le preguntara: ¿por qué me compusiste?

Dios contesta: «desde el seno de la tempestad» (he aludido al uso de esta imagen en la palabra *Shoah*). La respuesta toma la forma, como todos sabemos, de un aluvión de preguntas. Yahvé pregunta a Job el edomita dónde se encontraba él en el *incipit*, en el hirviente comienzo de la creación. En estas preguntas, las estrellas matutinas cantan a coro –como también lo harán en la transcripción de Goethe para el prólogo de *Fausto*–, se encierra el mar con doble puerta cuando salía borbotando, se tira el cordel sobre la tierra, y la semilla se hace fructífera. ¿Acaso ha sido Job el que ha dado al pavo real su deslumbrante plumaje o ha revestido de tremolante crin el cuello del caballo? «Y a Leviatán, ¿le pescarás tú a anzuelo?» «¿Tiene padre la lluvia?» La letanía de preguntas ensordece; un Dios volcánico ha hecho erupción con inhumana poesía. (Creo completamente a aquellos que afirman que ninguna traducción o paráfrasis, ni la de Wyclif o la de Tyndale, ni tampoco la de los virtuosos jacobinos, ni siquiera las imitaciones de un Dante o un Goethe, se acercan siquiera a la enormidad del original hebreo en este texto de textos. Se trata de una magnitud constante y de una invención lingüística sin parangón que eleva, al menos a mi entender, una incómoda perplejidad

sobre la autoría. ¿Puede un ser humano, mediante un ejercicio que nos sea racionalmente accesible, haber «tramado», haber encontrado el lenguaje para Job 3841, un lenguaje que permite a Job *ver* a Dios a través de un acto de escucha?)

Todo esto es un terreno familiar, surcado de un lado a otro por los últimos pasajes de la Escritura, por el comentario exegético y homilético, por la hermenéutica teológica, por el debate moral y metafísico y por el estudio literario. Muchos han descubierto que la respuesta de Yahvé no se parecía a nada de lo dicho: una farragosidad «cosmológico-zoológico-mitológica», según Karl Barth. Claudel se irrita: «¡Qué desilusión! [...] El Arquitecto nos pasea de un nivel a otro de Su construcción». Con un «complaciente exhibicionismo» Dios hace ostentación de sus éxitos y sus monstruos. ¿Qué clase de respuesta es ésta ante el gran grito proveniente de la «fundamental inocencia humana»? Un atormentado ser humano pide entender y en su lugar se le manda a pasear por una galería de arte repleta de los productos de un engreído e incluso sarcástico Diáguilev. Empleo esta comparación deliberadamente. En un nivel inmediato, los discursos salidos de la tormenta son una apología –la más implacable que tenemos– de la doctrina del «arte por el arte». Relampaguea la visión de un Bayreuth cósmico, de una vida *per se* y de todas las formas vivientes como partes de una *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Hay que subrayar esta idea.

La investigación de Job es ontológica. Más allá de Heidegger, pregunta por el ser del Ser (*das Sein des Seyns*). Desde un punto de vista formal es epistemológica. El edomita quiere saber si el universo tiene sentido, si hay un significado en el significado. El marco de este preguntar es explícitamente teológico. Cada una de estas tres categorías discursivas posee un vocabulario y un campo semántico de gran riqueza, pero la respuesta de Dios no tiene nada de esto. Su respuesta es la de un *maître* blandiendo el *catalogue raisonné* de su *œuvre*. Su categoría es estética. Muestra su incommensurable diseño y belleza: el alba, las estrellas matutinas, el despliegue de las alas del halcón hacia el sur, la gracia del unicornio. Exhibe formas de fuerza soberana: los leoncillos en su leonera, el relampagueante rayo, la «fortaleza» del águila. El maestro artesano alude a los secretos de su arte: las fuentes del mar, los tesoros de la nieve. Y en el pasaje más conocido, Dios describe con asombroso detalle a Behemoth y al Leviatán, monstruos tan hipnotizantes, tan familiares a nuestras pesadillas como esos que rugen y depredan en los Parques Jurásicos de nuestra industria cinematográfica. Del mismo modo que en el Leonardo tardío, el Dios de Job nos pasea a través de una galería de obras maestras, de bocetos primitivos, de patrones enigmáticamente codificados, de cosas grotescas y de anatomías. En las secuencias y ecos cruzados cuya delicadeza y poder paralizador, cuya prodigalidad de significado e «iluminación indirecta» han desafiado milenios de explicaciones y análisis hermenéuticos, la respuesta que Dios dirige a Job proviene del taller de un artista. Se muestra el precio, se numeran las obras.

Buber afirma que la propia creación es la única respuesta posible a Job. «La creación del mundo es justicia, no una justicia que compensa y recompensa, sino una justicia que

distribuye y da [...] La misma creación significa ya la comunicación entre el creador y la criatura». Dios, según Buber, Se ofrece Él mismo a Job: Él es la respuesta. En su estudio *Lo santo* (1917), Rudolf Otto se acerca al centro de la cuestión; invoca la extrañeza, la «rareza» de la creación, de sus formas «hechas para ser». El sufrimiento de Job, en cierto nivel, en el plano de la teodicea, no tiene respuesta. Por esta razón, Dios se remite a algo diferente de todo aquello que pueda ser explicado exhaustivamente en términos racionales, esto es, a lo prodigiosamente puro y absoluto que trasciende el pensamiento, al misterio presentado bajo su forma pura y no racional. Lo que abruma al hombre de Edom es «el carácter totalmente prodigioso, la naturaleza casi demoníaca y perfectamente incomprensible de la eterna fuerza creadora». Se supone que somos convencidos por «el intrínseco valor de lo incomprensible; un valor inexplicablemente positivo y “fascinante”».

Éstos son dogmas estéticos, propios de la anárquica hipertrofia «neroniana» de los valores estéticos. Más allá del bien y del mal, más allá de la razón y de la responsabilidad social y ética, surge el afán por crear, por engendrar formas. El decoro, la proporcionalidad no son criterios esenciales: Behemoth y Leviatán encarnan el impulso desnudo por crear con más fidelidad que los lirios del campo. En la estética de la respuesta sin responder de Dios a Job, el «arte por el arte» o, más exactamente, la «Creación por la Creación» muestra su enormidad, su festiva impertinencia ante la humanidad. El rechazo de la creación a explicarse o a justificarse a sí misma, el rechazo del alfarero a dar explicaciones a la arcilla, está implícito en la tautología de la Zarza ardiente: el «Yo soy el que soy» o «Yo soy/Yo soy», explota en el Libro de Job. Incluso el artista que es Dios no pudo contener en Su inmensidad las presiones de la creatividad. Si «hay» algo en lugar de nada es porque Él excede Su ser solitario. De forma espléndida el Satán del Libro de Job sugiere la figura del crítico. Mantiene una ácida intimidad con la Deidad como la de los críticos a menudo con los artistas. Su papel pudo haber sido determinante: Satán pudo haber provocado a Dios para que creara. «Muéstrame», desafía el teórico y crítico. Una vez que la creación se extiende ante él, Satán busca sus fallos; ironiza sobre la propia satisfacción del Creador, sobre su «y vio que era bueno». Parece como si Satán buscara tocar alguna oculta fibra de vanidad en Yahvé. El mejor de entre los creados a imagen y semejanza de Dios, Job, el fiel servidor, será puesto a prueba hasta el límite, hasta quedar destrozado por ello, y abandonado en ese estado. Al permitir a Satán proseguir su sádico juego, Dios está cerca de mostrar alguna debilidad en Su creatividad, en Su exuberancia de artesano. Los grabados de Blake sugieren una interpretación en este sentido al dibujar los rasgos de Job parecidos a los de Dios.

Para nosotros, la respuesta estética de Dios se traduce en el texto; y este hecho no tiene precedentes. En su propia escala, el Libro de Job refleja y nos comunica el salvaje misterio de la creación original, del ser cuando cobra forma. Puesto que tenemos el poema, puesto que nos deja abrumados y rebeldes, podemos experimentar algo de la elección divina de la poética y responder vigorosamente a los retos de lo ontológico, de lo

ético y de lo religioso. Y en sí misma esta experiencia exalta si no ofrece consuelo. Nietzsche resume esta dualidad en una nota críptica que escribe en la primavera de 1888: «El arte afirma. Job afirma».

En la génesis de toda gran obra de arte o en la intuición filosófica hay algo «otro», inhumano. Las gramáticas de la creación continúan en nuestra investigación. De ahí que la iconoclasia, la abstención de la ficción que caracteriza a una importante parte de la tradición judía, tenga sus razones. Hacer imágenes del Creador de todas las imágenes implica tocar fuerzas elementales que son a la vez demasiado vastas y amorales para el entendimiento humano. En el judaísmo, en el islam y en el calvinismo, ciertos temores razonables dejaron en manos de Dios las artes creadoras de formas. El platonismo y el neoplatonismo son sensibles a estos temores, pero se esfuerzan por dominarlos, por humanizar a la luz de la inteligibilidad medida la turbulencia que nace del caos.

7

Justamente gracias a que lo caótico y lo demoníaco fueron tan vívidos para la sensibilidad de los antiguos griegos, tales energías se invistieron de orden. La locura y las legiones de la noche juegan un apremiante papel en los mitos griegos, en el drama trágico, en la visión de los griegos sobre la mujer o los bárbaros. Nunca el racionalismo ático y el orgullo en su magistral concepción de la vida personal y ciudadana olvidó el entorno, la constante amenaza susurrante de la oscuridad primordial. De ahí, la insistencia en la instauración y fundación de ciudades, de leyes, de técnicas, de géneros artísticos. De ahí también la ecuación platónica, que ya he mencionado, entre el comienzo y lo óptimo, y esta celebración casi compulsiva en el discurso de los griegos del amanecer, de la primera luz que aparece en el horizonte. Fundar, comenzar es actuar de manera esencial. Y sin embargo, incluso en la aurora del comienzo, lo demoníaco no está ausente.

Resulta una banalidad afirmar que los tres campos semánticos que nos ocupan –lo teológico o «transracional», lo filosófico y lo poético– se unen en Platón. Pero es esta conjunción la que confiere a sus análisis profundamente atormentados de lo creativo su eco intelectual y su sensibilidad dramática.

Según los especialistas, el *Ión* es una obra de juventud, pero gira en torno a una paradoja que no dejará de atormentar a Platón. ¿Cómo es posible que lo estético represente, que otorgue una vida convincente si no posee sobre ella un conocimiento existencial directo? Un pintor, completamente ignorante de la navegación, puede dibujar la experta maniobra de un navío sobre un mar turbulento. Un consumado cobarde puede cantar una batalla excelentemente. Un dramaturgo que nunca ha ocupado un cargo político puede poner en boca de sus personajes agudas intuiciones de estadista. El problema no se reduce a un ilícito saber, tampoco al evidente hiato entre la aptitud

escénica y la representación o imitación (el concepto clave de *mimesis*). El dilema es ético. En las artes, en la ficción, las representaciones no son solamente facticias y, en un sentido fundamental, ilusorias. Son irresponsables. Desprovisto de un conocimiento auténtico respecto a lo que re-crea, lo estético juega con la realidad. El cuadro chapucero, el drama fallido son, en sentido estricto, inconsecuentes. El piloto que encalla su barco contra las rocas o el que pierde una batalla son responsables hasta el punto de merecer la muerte por ello. Más o menos herido en su vanidad, el artista pasa a la obra siguiente. Pero este «no saber» y esta irresponsabilidad forman parte incluso de los mejores y más convincentes actos poéticos. El uso canónico de la épica homérica en la escolarización ática ofende el criterio platónico de verosimilitud intelectual, de responsabilidad cívica y de transmisión de la praxis que es cardinal en la educación.

Enfrentado con el inquisitorial e irónico Sócrates, Ión el rapsoda admite de buena gana que desconoce absolutamente todo sobre las altas cuestiones de estado o de la guerra que él evoca de forma tan seductora. Pero no es su consciencia la fuente de su magistral retórica y de ese *pathos*, sino que es el *afflatus*. Es la mántica voz de las Musas, la voz del *daimónion* la que habla a través de él. El bardo épico es un instrumento tañido por fuerzas sobrenaturales. El *Ión* se encuentra entre las primeras y más ejemplares formulaciones de una poética como inmediatez inspirada, de una teoría del arte fundamentada en la concepción del artista como médium. En el lenguaje de los románticos y del siglo XX es el de la iluminación visionaria, el del sueño genesíaco, el del subconsciente. Pero la dinámica es la misma: el poeta, el compositor, el pintor, no son creadores primarios. Son arpas eólicas –como imagina Coleridge– vibrando como respuesta a los impulsos psíquicos cuyo origen, cuyo primario foco imperceptible, es ajeno a los dictados de la conciencia. La técnica canaliza, no origina. El autorretrato de Ión, además, deriva su especial afirmación del hecho de que el rapsoda griego es a un tiempo «autor» y ejecutante, dramaturgo, por así decirlo, y actor o mimo.

Sócrates hace aflorar actitudes cruciales; Ión se siente como un hombre «poseído». El siglo XVIII hablará de «entusiasmo». Tal posesión no es ni gnosis ni dominio voluntario o algo bajo el dominio de la voluntad sino un éxtasis –un permanecer o estar «fuera de uno mismo»–, un sobrepasarse y saltar más allá de las ataduras de lo empírico. Shakespeare no visitó nunca Verona o Venecia, y, sin embargo, su «conocimiento» es de tal naturaleza que ha conformado el nuestro sobre ellas. «Es el propio dios el que habla y nos hace entender su voz», sugiere Sócrates, de forma irónica y condescendiente a la vez. El enigma de este saber exaspera a Platón, que es con toda evidencia un dramaturgo y acuñador de mitos. Empleando la concepción esclava del fenómeno de la inspiración, de la docta ignorancia y la clarividencia, Ión es desde luego un «loco», pero un «loco sagrado». Su testimonio, gracias precisamente a que la épica y la poesía lírica de la Grecia arcaica se cantaban, conduce directamente al origen de la música. Y en las gramatologías de la creación, es el nacimiento de las formas musicales –de las figuras

musicales complejas que pueden serle «dadas» al compositor en un instante— lo verdaderamente esencial.

Ión se deja demoler por Sócrates sin dudarlo, aunque apenas sea consciente de este proceso. Se muestran al desnudo, pero no de manera total, la vanidad, la charlatanería de los artistas y de los actores. Cuando Sócrates se proclama portavoz de Ión, cuando expresa las energías de la visión, transmitidas como por una fuerza magnética y que parecen tener su origen en lo sobrenatural, se pone de manifiesto una seriedad risueña. Esta seriedad se despliega en el *Fedro*. Lo que se pone en juego es ni más ni menos que el esfuerzo por reclamar para la investigación y discurso metafísico, para las funciones de verdad de la dialéctica, el estatus, la santidad de una inspiración distinta a lo pragmático, la que se atribuye al rapsoda y a los videntes ciegos que nos proporcionan la música y los paisajes de nuestra imaginación. En un momento clave del *Fedro*, Sócrates cubre su cabeza como los profetas y celebrantes mánticos e invoca a las Musas. Se dirige «al que, en alguna parte, en fuentes ajenas y de oídas, me haya llenado de ellas a la manera de una vasija». Se convierte realmente en un poseído y el estilo de su discurso filosófico «no está lejos del ditirambo». Sócrates sabe que esta disquisición mitopoiética sobre la verdadera naturaleza del amor —el *topos* metafísico en su forma más pura— tiene una fuente y una validez «transracional». Cede con reluctancia a esta intuición, pero como sin duda el dios ha venido a poseerlo, así sea: *tauta [...] theōi mel'esei*. Un hombre no puede acceder a las «puertas de la poesía sin la locura de las Musas». Más turbador aún, el acceso a ciertos órdenes de la consciencia filosófica, quizás incluso de la comprensión matemática —el «relámpago» de lo axiomático—, puede que dependa hasta cierto punto de la posesión. El tema no es el de la irracionalidad. En el discurso de Sócrates sobre el eros, los cauces de la persuasión racional son sinuosos. Más bien de lo que se trata es de una templanza de la abstracción y de la dialéctica por medio de una vivacidad moral cuya voz es lo poético, que, en su compleja fusión, trasciende la paráfrasis analítica. Simone Weil, cuando comenta el *Fedro*, habla de un Dios «que viene a *buscar* al hombre». Esta búsqueda, este verter en el recipiente, «es un leve movimiento descendente que no es pesado».

La doctrina de la inmortalidad del alma ocupa un lugar central en el *Fedro*. Implica, por simple lógica, una inspiración posible más allá de las circunstancias empíricas y materiales. El auténtico pensamiento filosófico y la producción estética responsable se nutren de fuentes que no están completamente bajo su dominio. Los dos se dejan seducir: un arte trivial o embriagador es pura sofística. Para Platón, la moral y las ironías donde vive son un seguro necesario, siempre bajo presión, frente a la corrupción o la profanación de la inspiración. Es la contigüidad de los actos de creación en filosofía y en las artes, su misterioso parentesco, lo que provoca la disputa tan enojosa entre Platón y los poetas y que, en el neoplatonismo y el romanticismo neoplatónico, conducirá a la integración de verdad y belleza, de la filosofía más elevada con la poesía más elevada (intento que nunca se propuso de manera convincente o exento de retórica, incluso en el

caso de Novalis o Keats). Ningún filósofo ha tenido una conciencia tan vulnerable del poeta que había en él como Platón. ¿Alcanza la filosofía, cuando no es lógica formal, una verdadera distancia respecto a su propio estilo performativo? ¿Se aleja de las insinuaciones de las «Musas» realmente? Las formulaciones metamatemáticas de Spinoza son un intento para lograr tal autonomía, pero tienen su propia poesía.

Hasta el siglo XIX, el *Timeo* fue el diálogo platónico mas influyente y discutido. Puso en relación el helenismo y la Antigüedad tardía con el islam y al islam con el cristianismo y la escolástica. El *Timeo* es la «Sagrada Escritura» del neoplatonismo en sus versiones renacentistas y barrocas. Las ramas de la imaginación y de la doctrina especulativa de este texto son numerosas y diversas: matemáticas, cosmología, astronomía, arquitectura, música y la búsqueda de ideales armónicos en política. Este eje común conecta la visión del Estado y del orden universal de Boecio y el estudio de Kepler sobre las órbitas planetarias. En el *Timeo*, interactúan las tres figuraciones principales de lo ilimitado: la matemática, la música y el misticismo. La fuerza sugestiva de esta triplicidad es de tal calibre que hacen que este diálogo tenga una presencia en la historia espiritual e intelectual de Europa semejante a la de las Sagradas Escrituras. El comentario de Simone Weil es al mismo tiempo hiperbólico y tradicional: el *Timeo* «no se parece a ninguno de los otros diálogos platónicos, hasta el punto de que parece provenir de “otra fuente”» (*tellement il semble venir d'ailleurs*). Su enseñanza es de tal profundidad «que no puede creerse que haya descendido al pensamiento humano de otra forma más que gracias a la revelación».

Nuestra insistente pregunta «¿Por qué no hay más bien nada?» adopta la forma de «¿Por qué no existe el caos?». En un sentido, esto implica un *diminuendo* de la pregunta, una formulación más débil. En otro, permite la analogía entre la creación divina y la del artista arquitecto que describe su esencia. El *Kosmos* del *Timeo* es «el más bello de entre todas las cosas». Si la creación a partir de lo que no tiene forma, del caos, es el equivalente y la expresión de la causalidad en su más elevada acepción, se sigue que su objeto haya de tener una belleza óptima. La identificación entre aquello que es causa y aquello que engendra creativamente es el punto de encuentro entre la lógica y la poética del acto creativo. Por ello no es sólo, tal como Vlastos enfatiza en su estudio *El universo de Platón* (1975), que «se mezcle el sentido moral con el estético» (nuestro «cosmético» proviene de *Kosmos/Kosmeō*), sino que la verdadera lógica se hace una con la belleza. El criterio es el de la matemática y su «materialización» en la música. Aunque el concepto de belleza matemática, de la belleza que muestra un teorema o una prueba más profunda que otra, apenas es accesible al profano, claramente juega un importante papel en el pensamiento matemático. El demiurgo del *Timeo* es un matemático y arquitecto supremo que construye al son de la música. Es quien hace vibrar la «armonía de las esferas» que cautivará a filósofos, poetas y cosmólogos desde Pitágoras a Kepler o Leibniz. Pero ¿qué ocurre con la fealdad? ¿Debemos entenderla entonces como un error o una privación? En la lucha de los presocráticos y Platón contra la sinrazón, contra un

universo sin gobierno, amenazado por una distante pero innegable marea de caos, la belleza y su identificación con las proporciones ordenadas son garantes, radiantes y frágiles, de la estabilidad de las percepciones humanas. *Atē*, que designa las furias irracionales y el recuerdo del caos (en ciertos momentos extrañamente seductor), siempre amenaza el gobierno del hombre, su lugar en la escala tonal del ser. Hay que temer la fealdad. Platón no se ocupa de su vitalidad elemental, de su posible legitimidad.

El cosmos, tal como lo experimentamos, es la «única creación» del demiurgo. En el *Timeo* no existe una pluralidad de mundos como en la herejía de Giordano Bruno o en la cosmografía de la Ilustración. La razón es que «el modelo ideal es único, y el mundo sería el más parecido a ese modelo si también fuera único» (Vlastos). Para Platón, la perfección es la unicidad, no existe la antimateria en el otro lado del agujero negro. En las cosmogonías hebreas y apocalípticas cristianas, la omnipotencia divina admite tanto la posibilidad de que destruya Su creación como la de que comience una nueva; tal circunstancia es ajena al *Timeo*. El arquitecto platónico no demuele ni altera su diseño, pues encarna el ideal de óptima belleza; el cosmos no es en absoluto un *work in progress*. Este modelo antidarwiniano puede servir como la definición de lo clásico; representar una sensibilidad de lo finito (inmenso, incluso ilimitado). Una radical disociación de la personalidad funciona aquí. Existen mentes y quizás incluso comunidades de conciencia y creencia que glorien lo ilimitado. Existen, por el contrario, otros –Platón y Einstein entre ellos– que se horrorizan ante la ausencia de todo límite, aquello a lo que Hegel denomina como «el infinito malo».

El paralelo estético es cercano: el arte, la música, la literatura saben de la afectación de una obra maestra única que incluya todas las potencialidades de una belleza conformada. Idealmente existe una *Gesamtkunstwerk*, o un Libro final, que, en el programa de Mallarmé y en la parábola de Borges, contiene el universo; es su homólogo. Las mitologías de propósito artístico, notablemente en la época romántica, se obsesionan con el tema del *omnium* (Coleridge) o con el de la *magnum opus* en donde la totalidad y la perfección buscadas se revelan inaccesibles. En esta derrota, tanto la obra como su creador son destruidos. De nuevo, como contraste, existen estéticas de la variedad, de lo fragmentario, de lo deliberadamente provisional e incompleto (véase a Leonardo). Hemos visto ya que la modernidad con frecuencia prefiere el bosquejo al cuadro terminado, que se enorgullece del borrador caótico con correcciones antes que del texto publicado. Tales elecciones le parecerían absurdas al Platón del *Timeo*. ¿Un espíritu sano preferiría una solución algebraica falsa si se ha encontrado una verdadera? El *demiourgós*, ya la misma palabra significa «artesano», moldea, corta, talla, forja la materia prima que se derrama del caos. Estampa en ella la marca de la Forma Ideal preexistente; no deja tras de sí virutas, deshechos de taller. Por esta razón, el *kosmos* platónico es él mismo una imagen clara de lo inteligible. Es, si se quiere decir así, un dios hecho visible. Sus cauces y articulaciones son matemáticos, siendo la *mathesis* la proposición racional de la belleza perfecta. La inteligibilidad se hace también audible. Las armonías musicales y su

modulación en el arte de gobernar, en la legislación, hacen resonar esa primera creación. La justicia es una suerte de eco musical de la obra divina. En la gramática de la creación propuesta en el *Timeo*, la palabra *kalós* significa lo que es virtuoso de forma, lo que es armónico cuando se relaciona con otras cosas y lo éticamente admirable. En ninguna otra parte lo teológico, lo metafísico y lo estético se han unido de manera más íntima.

Los físicos pueden hablar de una «fusión fría». Un estremecimiento helado emana del *Timeo* de manera diferente. El arquitecto platónico es un cubista, un virtuoso de las aristas. Su método es el mismo que el de Brancusi, pero sin sonrisa, o similar al de Mondrian. Pero la fascinación por las matemáticas, crucial para Platón, ha sido perenne en las artes. Obviamente la música es la que está más cerca, pero también existen ciertos programas estéticos en el lenguaje (Poe, Valéry). Spinoza elabora una axiomática teológica y metafísica, una expresión algebraica de lo transcendental. Más allá de cualquier cuestión concreta, el *Timeo* obliga a preguntarse si hay alguna consideración que merezca la pena sobre la creación y la invención que no implique cederle el paso a la pregunta por la génesis de la conjetura o de la prueba matemática. Tal asunto se ha debatido desde la Antigüedad. ¿Las verdades y hechos matemáticos están presentes en el mundo, independientemente de la invención humana? ¿Están «ahí fuera», durante toda la eternidad, tal como afirmaría Platón? ¿Es cierta la *boutade* de Russell de que sólo Dios pudo haber creado los números primos? ¿O son las matemáticas un sistema axiomático deductivo, fabricado por la inteligencia humana como ocurre con la lógica formal (de la que las matemáticas serían una rama)? ¿En qué sentido puede decirse, tal como Goethe propone, que no son más que una secuencia de tautologías?

Las matemáticas tienen la reputación completamente falsa de llegar a conclusiones infalibles. Pero su infalibilidad no es otra cosa que identidad. Dos por dos no son cuatro, sino simplemente dos por dos y, para abreviar, le llamamos cuatro. Pero cuatro no es nada nuevo en absoluto. Y esto sigue y sigue hasta sus conclusiones, excepto que en las fórmulas más complejas perdemos de vista la identidad.

Otros, como John Stuart Mill, han insistido en las fuentes empíricas y observacionales de las prácticas y descubrimientos matemáticos. Por muy abstrusas que parezcan, las matemáticas se basan en la medida, en la cronometría, en la clasificación de los datos naturales y de las necesidades humanas. De convicción parecida, encontramos matemáticos, filósofos de las matemáticas, que mantienen actitudes tautológicas, intuicionistas, convencionalistas y logicistas. El desarrollo –nótese la neutralidad del término– de las geometrías no euclidianas y las matemáticas infinitistas después de Cantor, han dado más ímpetu a este debate, aunque para el profano sean completamente inaccesibles.

Pero su relación no es menos clara con los problemas de la creatividad. Al descubrir la solución, después de tres siglos, del teorema de Fermat, un matemático y filósofo de la matemática contemporáneo exclamó: «¡Es tan bello que debe ser verdadero!». La pregunta de si un topólogo o un teórico de los números «inventa» o «descubre» el

siguiente teorema, sugiere con viveza el origen de las formas musicales, el principio de la melodía. ¿Existe en los dos procesos un desarrollo necesario de postulados lógicos, un despliegue inevitable por sus premisas formales? La geometría de Euclides y las fugas y preludios de Bach comunican la sensación de inevitable, de autodefinición de una sola vez de algo único. En otros momentos, las matemáticas, no menos que la música, transmiten un sentimiento de innovación, de salto radical hacia lo inesperado. La *terra incognita* no se encontraría, como antaño, esperando a ser descubierta en virtud de una necesidad existencial o formal; el objeto de descubrimiento debe ser imaginado antes de poder hacerlo real. Sin embargo, igual que en música y en ciertos tipos de arte no figurativo, la dificultad subsiste. ¿Qué correspondencia –si hubiera alguna– hay entre este «hacer real» por medio de un salto conceptual y el mundo exterior? ¿Hay en ello añadido o, a fin de cuentas, derivación? Entre los más profundos de todos los interrogantes metafísicos se encuentra por qué la realidad externa debería obedecer las reglas de la lógica o por qué las matemáticas puras deberían ser aplicables. Ya no compartimos en absoluto la certeza de los neoplatónicos o de Kepler, de que la música de las esferas –la radiación de fondo en la cosmología actual– esté en la escala diatónica.

Este principio de incertidumbre que se encuentra en el fundamento de las matemáticas y de la posible correspondencia de éstas con lo empírico, que es lo que permite una congruencia profunda entre lo estético y lo matemático: ambos son espacios de libertad, de juego desinteresado. «Las matemáticas son» –escribía J. W. N. Sullivan en un maravilloso texto de 1925– tan «subjetivas» como el arte, el producto de «una imaginación libre y creadora». Asimismo, sus revelaciones sobre la realidad son de orden poético:

El significado de las matemáticas reside precisamente en el hecho de que son un arte; al informarnos de la naturaleza de nuestra propia mente, nos informan de cuánto la realidad depende de ésta. No nos permiten explorar ninguna región remota de lo que existe desde la eternidad; contribuyen a mostrarnos cuánto depende lo que existe de la forma en que nosotros existimos. Somos los legisladores del universo; es posible que incluso no podamos experimentar más que lo que hemos creado, y la mayor de nuestras creaciones matemáticas es el universo material mismo.

Este punto de vista resultaría completamente inaceptable para el Platón del *Timeo* o para Descartes cuando postula el poder de Dios para alterar, inventar de nuevo las leyes de la geometría algebraica. La matemática platónica viene justo después de la filosofía en la escala de lo eminente precisamente porque invita al hombre «a explorar algunas regiones remotas de lo eternamente existente». Sólo las Formas inalterables de lo matemático, que el *Timeo* expresa en términos geométrico-arquitectónicos, pueden enseñar al intelecto humano que el orden divino del universo es a la vez finito en su completitud e infinito en virtud de su permanencia eterna. Si la prueba de san Anselmo se basa en la lógica, la del *Timeo* se basa en la estructura matemática demostrable y en el orden inteligible matemático del mundo. Me he referido a cierto estremecimiento pero la

(blanca) luz que brota de la poética matemática del *Timeo* ha parecido incomparable a muchos.

8

Como siempre, la comparación entre Jerusalén y Atenas resulta instructiva. Las reflexiones hebraicas sobre la creación abarcan toda la gama: desde los mitos arcaicos del Mediterráneo oriental, de molde antropomórfico, hasta las especulaciones paradójicas sobre las divisiones internas de la divinidad. El tema de la creación anida en el centro de los debates cabalísticos sobre el exilio de sí del *En-Sof*, ese interior absoluto de Dios que en sí mismo es externo a la creación y a la temporalidad. Toda una ontología del reflejo (lo «especulativo») y de la imagen se desarrolla alrededor de los intentos por expresar, aunque sea sólo de forma tangencial, lo indecible. El tropo narrativo de la creación de hombres y mujeres «a imagen de Dios», fundamental para la teoría estética occidental, genera interpretaciones y variantes simbólico-hermenéuticas de lo más dramáticas y refinadas. Pero primariamente en la interpretación veterotestamentaria y talmúdica de las necesidades y consecuencias de la creación, está la idea de que Dios no puede, en cierto sentido, ser Él mismo si no Se expone a los peligros de la alienación, de la contaminación, implicados en la creación de la materia y del hombre. Desde esa perspectiva, la respuesta a Leibniz sería: «Si hay algo es porque, y únicamente porque, hay Dios». Y la negación de Satán consistiría en la empresa de volver enfermo a Dios, hacerlo incompleto al corromper, al convertir en reprochable lo que Él ha creado.

Tal como los sabios y pensadores judíos, Lévinas el primero entre ellos, proponen constantemente, en la Torá se encuentra ya el tema de la interdependencia entre Dios y el hombre. El sacrificio es presentado como «el pan de Dios». La imagen antropomórfica de una Deidad que demanda literalmente ser nutrida se cierne en el matiz sutil de un «alimentar espiritualmente a Dios», en algún sentido necesario. A cambio, el reconocimiento de Dios de esta necesidad correspondería a conceder Su presencia, a la *kenosis* de Su descendiente hacia el hombre (siendo la encarnación en Jesús la lógica extrema).

El Dios judaico crea *ex nihilo*; no hay una materialidad preexistente, como el vacío primordial del caos, que pueda concebirse. Sin embargo, en otro sentido, la creación no proviene de la nada; es una extensión necesaria de la naturaleza de Dios, quien representa la realización del ser absoluto. Hay que desarrollar este axioma. Como hemos visto, persiste una cuestión espinosa: si es realmente omnipotente ¿por qué debe crear? ¿Puede, sin menoscabarse a Sí mismo, abolir Su creación en parte o en su totalidad? ¿Podría haber sucedido que esta fuerza irresistible por crear que existe en Dios hubiera activado fuerzas negativas, pues están latentes, por definición, en la totalidad? Éste podría haber sido el hallazgo de las representaciones gnósticas y maniqueas sobre la

duplicidad de la textura del mundo. En la óptica ortodoxa, Dios se ilumina o se desvanece, entre nosotros, como un astro que gira, dependiendo de nuestra conducta. La interrelación se puede definir así con exactitud: la emanación del creador en el polvo y la arcilla de un ser humano hace de él un alma viva, un testigo de la autoría de Dios (tal como el cacharro es testigo del alfarero). En un sentido rudimentario, el mal en el hombre hace que Dios «contenga la respiración». Isaías 63, 9 es a la vez consolador y terrorífico: «Con todas sus aflicciones Él estaba afligido». Lo creado arroja la sombra de su imperfección, de su corruptibilidad, sobre el creador. Por ello, una verdadera oración desde el pozo de la angustia no es tanto una oración *a* Dios, sino *para* Él, para que Su dolor sea aliviado (un cierto número de los «contraSalmos» de Paul Celan son así negativas del hombre a rezar por Dios después de la Shoah). Consecuentemente, la tortura de un niño, de un animal, puede desencadenar el dolor de Dios, una condición insondable pero tangible para nosotros, tal como lo son los desórdenes climáticos de la tierra causados por las erupciones solares.

Tal suposición nos aleja mucho del maestro constructor del *Timeo*, de la hipótesis avanzada por Hesíodo y Platón de un caos preñado de formas posteriores. Nada podría encontrarse más lejos del idealismo matemático, del mito platónico de la creación que el pensamiento de un vínculo moral entre el demiurgo y el hombre. Aprovechándose del carácter aleatorio de las vocales en el hebreo, los rabinos han jugado con el versículo de Isaías 51, 16: «Mi pueblo eres tú» (*ami ata*) y han leído, en cambio: «Estás conmigo» (*imi ata*) en el mismo proceso de la creación. Los pensamientos, los actos, incluso las palabras de los hombres tienen una función continua en la cualidad y persistencia del ser. La analogía estética exacta es lo que se conoce hoy en día como «teoría de la recepción». El espectador, el lector, el oyente, se hallan implicados dinámicamente en la realización de la obra de arte. Sus respuestas y sus interpretaciones son esenciales para su significado. En lo que concierne al demiurgo, todo esto le parecería a Platón como una impertinencia oscurantista, lo mismo que las apreciaciones hebreas, privilegiadas posteriormente por el cristianismo eslavo, sobre la función sacramental de la deformidad. Solamente en unos pocos pasajes de Eurípides encontramos la sugerencia de que la moralidad humana y su sensibilidad para intuir los principios de realidad han sobrepasado el horizonte de las divinidades arcaicas. Eurípides une la necesidad de hombres y mujeres de recrear *su* mundo social, político y filosófico, no a la imagen de los antiguos dioses que nacieron de la noche, sino a la de las esperanzas razonables y los ideales en plena evolución. *Dieu a besoin des hommes*, declaraba Sartre, el más cercano a Eurípides de los escritores modernos; puede que no supiera cuán cerca estaba de la Torá y qué lejos del *Timeo*.

En ningún punto del desarrollo de las gramáticas de la creación, la tensión entre estos dos códigos de visión disminuirá o dejará de ser fecunda.

II

1

El cristianismo y el islam transforman nuestros términos de referencia.

Desde el siglo X hasta finales del XV, el cristianismo de Europa occidental propone, cuestiona y afina los conceptos capitales de encarnación y eucaristía¹. Después de la etapa platónica y aristotélica de la filosofía griega, tras el neoplatonismo y el gnosticismo de la Antigüedad tardía, el refinamiento en la doctrina de la transubstanciación y de la encarnación señala el inicio del tercer gran capítulo en la disciplina de la sintaxis y de la conceptualización en Occidente. Cada mención en los estudios sobre la «creación», cualquier matiz del discurso analítico o figurado, se relaciona con las discusiones sobre la transubstanciación de la carne y la sangre rememoradas en el pan y el vino del sacramento. La encarnación y la eucaristía, conceptos completamente ajenos a la mentalidad judaica y griega –aunque surgieran de la colisión e intercambio entre las dos–, tienen sus raíces lejanas, según la antropología y el psicoanálisis, en las ofrendas de sangre y el canibalismo ritual (el dios o su representante es devorado sacramentalmente). En el polo opuesto de esta gran metáfora, la encarnación del Padre en el Hijo y la transubstanciación del cuerpo del Hijo en su donación voluntaria durante los ritos del *Corpus Christi* constituyen un *mysterium*, un esfuerzo de expresión, sutilmente articulado, para racionalizar lo irracional sometiéndolo a los niveles más elevados posibles de presión intelectual. Como nunca antes quizá, el continuo martilleo de la doctrina sobre la eucaristía obliga al pensamiento occidental a dar cuenta de la profundidad de lo inconsciente y de la prehistoria por medio de abstracciones especulativas que nos llevan hasta los límites de la lógica y de la filosofía del lenguaje.

Cuando hablamos de analogías, de alegorías, de simbolismo y de transformaciones formales y de la sustancia, cuando aludimos a la «traducción» en su sentido más completo, nos encontramos, conscientemente o no, aludiendo a la evolución de esos términos clave en la patrística, y en los esfuerzos medievales y escolásticos para definir, y explicar el milagro, perpetuamente repetido, de la Santa Comunión. Cuando Shakespeare halla la expresión «dando cuerpo» (*bodying forth*) al imaginar la presencia genérica de un contenido dentro de una forma o la presencia del significado dentro del acto, procede por analogía directa («analogía» deriva también de la teología) con la «presencia real» de la encarnación en la eucaristía. En cada uno de sus momentos significativos, las filosofías del arte y las poéticas occidentales toman su lenguaje secular del sustrato del debate cristológico. Como ningún otro acontecimiento de nuestra historia

mental, el postulado de la *kenosis* de Dios a través de Jesús y de la disponibilidad interminable del Salvador en el pan y el vino de la eucaristía condiciona, no sólo el desarrollo del arte occidental y de la propia retórica, sino también, y en un nivel más profundo, nuestra comprensión y recepción de la verdad del arte; una verdad contraria a la condena platónica de la ficción.

Veremos cómo muchos pensadores y artistas han intentado liberarse de esta matriz, pues la han encontrado dogmática, impenetrable a la inteligencia crítica e incluso repelente. Leopardi y Rimbaud son elocuentes respecto a este último punto, pero el propio léxico de la rebelión —en su origen inglés se remonta hasta los lolardos y a Wyclif— está salpicado de usos cristianos. Cuando un lolardo afirma que el cuerpo de Cristo en el sacramento no es más que una «imagen especular del cuerpo de Cristo en los cielos», sólo pospone el dilema. ¿Qué analogía «especulativa», qué correspondencia o dialéctica «oculta» esta transferencia? Casi con escándalo, las gramatologías y fenomenologías de la creación estética y de la expresión significativa del siglo XX siguen enredadas en la jerga de la escolástica (para Maritain o para McLuhan, tal enredo era una garantía). Poco sorprenderían a Tomás de Aquino las concisas invocaciones a la epifanía o a la luz que brilla a través de la materia conformada, fundamentales en las teorías y prácticas de Joyce y de Proust. Viejas herejías reviven en los modelos de la ausencia, de la negación o eliminación, del aplazamiento del significado, propios de la teoría de la deconstrucción de finales del siglo XX. La contrasemántica de los deconstruccionistas, su rechazo a adscribir un significado estable a los signos son estrategias bien conocidas en la teología negativa. Veremos que la poética de la pura inmanencia de Martin Heidegger no es más que otro intento para liberar nuestra experiencia del sentido y significado de la forma del cepo de la teofanía. Puede que la *Anunciación* de Lorenzo Lotto (que se encuentra ahora en Recanati), donde sorprendentemente se ve a una María aturdida huyendo del mensajero divino que surge a sus espaldas, sea la muestra más incisiva que tenemos de los esfuerzos de la estética para huir de la encarnación; pero dos milenios no son más que un breve instante.

El profano es apenas consciente del papel determinante que tuvo el islam en la transmisión a Occidente del pensamiento y la ciencia griega clásicas. La mayoría de nosotros conoce aún menos las presiones creativas, a la vez colaboradoras y adversas, que la expansión del islam hizo soportar a la cristiandad medieval. Heredero en un modo altamente selectivo y sincrético tanto del judaísmo abrahámico y mosaico como de las doctrinas de Jesús, el islam elaboró sus propias filosofías y alegorías de la creación. Éstas, por su parte, conectan con una estética de intrincado tono religioso y filosófico. El tabú, siempre parcial y a menudo soslayado, de la representación del ser humano comporta una estética de una sutileza singular del ornamento, de la lógica matemática y de la belleza geométrica. La caligrafía árabe y persa es algo más que una sugerente álgebra (que, por cierto, es en parte de origen islámico). La vena iconoclasta de la sensibilidad y de la práctica arquitectónica islámicas subraya, de modo central, la

paradoja latente en toda estética sería tras la prohibición mosaica de hacer imágenes y tras la crítica platónica a la imitación. Un desasosiego (*malaise*) anida en lo más íntimo de la re-presentación. ¿Para qué «duplicar» la substancia y la belleza naturales del mundo que nos ha sido dado? ¿Por qué inducir a la ilusión en lugar de a la visión de lo verdadero (el «principio de realidad» de Freud)? El arte no figurativo, abstracto, no es en modo alguno un recurso del Occidente contemporáneo; desde hace mucho tiempo fue crucial para el islam como instrumento auxiliar en la recepción de la prodigalidad de figuras del mundo natural. Tomando prestadas las formas de las plantas, las formas de la geometría del agua en movimiento, el motivo decorativo islámico es simultáneamente una ayuda para la observación disciplinada de lo creado y un acto de agradecimiento. Recordando una frase clave: la estética del islam es, sin duda, una «gramática del asentimiento».

Más concretamente, el misticismo islámico es rico en modelos sobre la creación y en sus intuiciones especulativas sobre el proceso creativo en los niveles de la divinidad y de los ángeles. Eso lo convierte en una de las teosofías más sugerentes y complejas que se hayan pensado o soñado nunca (lo visionario es inseparable de lo analítico). En el sufismo, especialmente, los componentes femeninos de lo creativo se perciben con una convicción que sólo ahora se hace visible en la sensibilidad occidental de finales de siglo. La *Sophia aeterna*, fuente de inspiración poética y divina iniciadora del amor creador, se revela a Ibn‘Arabī bajo la forma de una joven mujer². La creación es continua: los seres vivos, la multiplicidad del mundo, representan los elementos del espectro rigurosamente infinito de los «existentes» posibles en los que el Ser divino se manifiesta y esencializa Su emanación. De ello se sigue que el «otro mundo» existe ya en el nuestro (de un modo muy diferente, ciertas poéticas neoplatónicas y occidentales considerarán las artes como los cauces de la encarnación de una eternidad próxima). En cierto sentido, los adornos formalmente abstractos y recurrentes del arte islámico, esas preciosas espirales entrelazadas, las ramas en los dinteles de casas y santuarios, indican la energía pura, la unicidad en la que, en una exuberancia teofánica, se subsumen los incontables patrones de los órdenes orgánicos e inorgánicos. Al igual que ciertas meditaciones cabalísticas, el sufismo sabe de una «tristeza» en la fuente secreta de la creación, la del Creador no revelado que sufre Su propio ocultamiento. En el arte que a Él se dirige, por humilde que sea, hay oración y consuelo («Si pudiera, dedicaría este libro a Dios», dice Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*). El misticismo islámico no considera una *creatio ex nihilo*; ésta emana de las potencialidades inherentes al ser de Dios, un ser que irradia «hacia» lo venidero la visibilidad e inteligibilidad (la epifanía) de todo lo que nos rodea. Si las producciones humanas no se conciben como rivales de este «resplandor», y menos aún pretenden sobrepasarlo, entonces serán respuestas ejemplares, reflejos de la imaginación divina primordial. Los símbolos, al traducir los datos sensibles y los conceptos racionales en algo que está «más allá de ellos mismos», salvan el abismo que existe entre creador y creado, entre el Primer Motor Creador y lo que Él ha permitido, en

cierto sentido, que tenga existencia autónoma fuera de Sí. Coleridge era más sufi y discípulo de Ibn 'Arabī de lo que pensaba.

Ningún ensayo sobre las gramáticas de la creación debería dejar de lado el islam, pero mi ignorancia me obliga a ello.

2

Hemos visto que la cosmología de san Agustín y la actual excluyen la noción de un tiempo anterior a la creación. Como en Heidegger *Sein* (ser) y *Zeit* (tiempo) coinciden. El tiempo viene al ser. Otras teologías y otras metafísicas postulan una eternidad donde la creación sucede. El caos tendría así su calendario y la nada su historia; en tal esquema, el tiempo continuaría existiendo después del ser. En este debate, la temporalidad de las obras de arte sugiere preguntas intrigantes.

Hay un consenso general respecto a que toda producción humana, concepto articulado o acto estético tiene lugar en el tiempo. Este tiempo posee evidentes componentes históricos, sociales y psicológicos. Es también evidente que gran parte del arte depende de factores contingentes como la disponibilidad de ciertos materiales, de códigos convencionales de reconocimiento, y de un público potencial implicado en un contexto y en una temporalidad dados. Incluso el poema lírico más íntimo nace de una compleja matriz de circunstancias temporales y formas sociales: siendo la primera y más importante la condición del lenguaje, que resulta siempre de fuerzas colectivas y diacrónicas. Lo intempestivo, sea arcaico o futurista, juega necesariamente en contra de la historicidad del momento en el que se emite un pensamiento o se crea una obra de arte. Por otro lado, sin embargo, el constructo filosófico, la obra de arte, son intemporales o aspiran a serlo; pretenden tener un estatus diferente a la cronología común. *Aere perennius*, éste es el tropo de la inmortalidad que ha animado a la literatura y al arte desde la época de Píndaro y Horacio casi hasta el presente. Ciertas filosofías sistemáticas han afirmado no sólo la eternidad natural de sus postulados (Descartes), sino, más provocadoramente, el carácter definitivo de sus verdades, su capacidad para acabar con la historia: el caso más famoso es el de Hegel y, de forma más indirecta, los comentarios introductorios que Wittgenstein escribe en el *Tractatus*. Pero la cuestión no es esencialmente si éstas son pretensiones epistemológicas o retóricas.

Por supuesto, existe un sentido en el que el texto y el arte engendran un tiempo que les es propio. Incluso más que en la filosofía, la poesía permite a la consciencia humana experimentar la liberación del tiempo. La sintaxis autoriza una múltiple gama de «tiempos». El recuerdo, un presente congelado, los futuros (como en la ciencia ficción) son ejemplos claros de un libre juego con el tiempo, sin el cual, el poema épico, el universo de la ficción narrativa o el cine serían imposibles. En los límites de lo

gramatical, siempre sometidos a la necesidad poética y la transgresión innovadora, el tiempo puede ser negado o reducido a la inmovilidad. De ahí la afirmación de Jesús en San Juan: «Antes de que Abraham naciera, yo ya existía». O, en un nivel más humilde, los experimentos surrealistas y vanguardistas en narrativa –análogos a los de la física de partículas– donde la bobina gira hacia atrás e invierte la flecha del tiempo.

Ciertos cuadros «temporizan», generando su propio tiempo dentro del tiempo, sobrepasando incluso la capacidad del lenguaje, como *Il Tramonto* y *La Tempesta* de Giorgione, o *Le Bal champêtre* y *La Partie quarrée* de Watteau. Estos cuadros nos atraen hacia una red temporal que es parte integrante de ellos mismos. Decir que los paisajes, los personajes o los movimientos pintados están «fuera del tiempo» no es acertado. Todo lo contrario, el sentido de la presencia del tiempo, el *Da-Sein* (estar ahí) de la composición de Giorgione o de los grupos de Watteau es irresistible. Pero el tiempo representado no es el del espectador. La elusiva maravilla de tales pinturas emana de la inestabilidad que inducen en la percepción, de la necesidad, nunca satisfecha, de contrastar en cada momento la falta de correspondencia entre el tiempo del cuadro y el del museo. Cómo se consiga tal efecto es una cuestión que, efectivamente, desafía a las palabras y a la deconstrucción analítica. Parece como si en el paisaje de Giorgione el tiempo se hubiera «espaciado» en cierta manera. En las pastorales de Watteau la sensación de tiempo emana del aire puro; incluso sus sombras tienen una lógica distinta a la del movimiento solar en el mundo.

A menudo, estos dos artistas incluyen músicos en sus cuadros; este componente subraya el juego con el tiempo libre. Es un lugar común decir que las relaciones entre el tiempo y la música no son sólo esenciales sino autónomas como en ninguna otra actividad humana. Se ha definido la música como tiempo organizado. Toda pieza musical sería «suprime el tiempo» y hace de él un fenómeno independiente. La capacidad de la música para operar simultáneamente a lo largo de ejes horizontales y verticales, para recorrer a la vez direcciones opuestas (como en los cánones inversos), bien podría ser lo más cercano a la absoluta libertad a la que aspiran los seres humanos. La música «guarda el tiempo» para ella y para nosotros. Regula el cronómetro a su gusto. De modo que, eludiendo de nuevo la paráfrasis verbal, una música cronométricamente rápida puede inducir un sentimiento de tranquilidad, de apertura temporal, tal como ocurre con frecuencia en Mozart, mientras que una música formalmente lenta (como los *largos* de Mahler) puede generar una acentuada aceleración y un sentimiento de inmediata urgencia. La propuesta de que la música existirá incluso «después» de que el universo desaparezca (Schopenhauer) expresa sin duda la intuición de que la temporalidad de un acto o estructura musicales es independiente de las leyes físicas y biológicas. Veremos que la música parece relacionarse con la muerte y con el rechazo de la muerte como ninguna otra forma de expresión. Las artes, y especialmente la música, otorgan al hombre la libertad en su ciudad que inevitablemente es mortal.

No se ha reflexionado suficientemente sobre los modos en los que la paradoja de lo

«intemporal» ha alterado las condiciones de la creatividad occidental con la venida y evolución del cristianismo. La paradoja es, simple e insondablemente, el ministerio y la promesa de Jesús en un cierto momento de la historia. ¿Por qué en ese momento? ¿Por qué no antes o después? La Pasión, la Resurrección y la promesa soteriológica que implican (la salvación) dividen el tiempo humano, esto es, su historia. Asignan un final al tiempo, una escatología finita que es el Apocalipsis y el acceso del alma humana a la eternidad verdadera. Ningún parámetro temporal resulta indemne.

¿Por qué esforzarse en producir arte y artefactos si nuestro mundo se aproxima a su final (esperanza central del cristianismo primitivo)? ¿Por qué, aun cuando la Segunda Venida no sea inminente, gastar tiempo y energía en la *mimesis*, cuando la salvación individual y colectiva depende de la *imitatio*, de un afán por seguir a Cristo y a los santos en el camino de la beatitud? Mucho después de que su contexto histórico y teológico desaparezca, estas preguntas escatológicas y «puritanas» conservan su resonancia en nuestra experiencia del arte. Pero aún son más importantes los efectos de esta analogía positiva.

He hablado de la revolución de la sensibilidad centrada en los conceptos de un «Dios-hombre» encarnado y de su transubstanciación en el misterio de la eucaristía. Tras Cristo, la percepción occidental de la carne y de la espiritualidad metamórfica de la materia cambia. El cuerpo y el rostro humanos no se perciben tanto como creados a imagen y semejanza de Dios —una metáfora abstrusa e inusitadamente lejana—, sino como imagen del radiante y torturado Hijo. La cohabitación de lo radiante con la tortura, del esplendor con la abyección distinguen la percepción y la representación occidentales tras la vida y Pasión de Cristo de las de la Antigüedad. Una revolución profunda de los valores visuales y táctiles, de la significación experimentada y su denominación en el lenguaje, emana de todas las primeras representaciones del Hombre Sufriente hasta Rembrandt o Van Gogh con su luz compasiva sobre el cuerpo humano y su rostro. La «disolución de la carne», a un tiempo «sólida» e «impura», queriendo significar «caída»³ —este pasaje crucial de *Hamlet* despliega magníficamente toda una ontología de la presencia humana tras el Gólgota—, o la sublime desnudez del cuerpo y del alma cuando Lear es reducido a una humanidad a la vez mínima y esencial, refieren a esta misma revolución. Que el yo habite en su carnalidad se ha entendido de forma radical y paradójica en las civilizaciones cristianas. En la consagración del vino-sangre, esos espíritus son hechos espíritu. La primera persona del singular, en tanto que participa de la Santa Comunión, no es el «yo» del judaísmo ni el *ego* clásico y pagano de la Antigüedad. La deconstrucción actual de esta *persona* transcendente en las críticas de Foucault y Derrida son la consecuencia lógica para «acabar con» el cristianismo.

La encarnación y la transubstanciación «espesan» el lenguaje. No atañe a la profundidad conceptual o a la inmediatez imaginativa. No hay un texto que sobrepase el Libro de Job o el Eclesiastés o los Libros Proféticos. Ninguno llega a tanta profundidad como Esquilo o Platón. Pero no es ésta la cuestión. Los discursos en parábolas de Jesús,

su rechazo a las declaraciones —el episodio en el que escribe en la arena y borra su escritura es el ejemplo emblemático—, confieren un impulso particular a la verticalidad lingüística, a la contención del silencio en el lenguaje, como ocurre con las técnicas constantemente polisémicas y estratificadas de los desplazamientos semánticos en las epístolas paulinas. Es en esas parábolas y comunicaciones indirectas, al mismo tiempo más interiorizadas y abiertas que en los códigos de la retórica clásica, donde se engendra la aparente contradicción de la claridad enigmática, el famoso *comprehendit incomprehensibile esse* (comprende lo que es incomprensible) del *Proslogion* de san Anselmo. Por otro lado, de esas dramatizaciones de sentido múltiple, evolucionan los instrumentos de la alegoría, la analogía, la imagen, las metáforas y el ocultamiento en la literatura occidental (aunque también intervienen claramente fuentes clásicas indispensables). De manera diferente a la vez que antiplatónica, como hemos visto, se teoriza y representa el estatus de las ficciones. Para Petrarca las ficciones son legítimas, esenciales para el descubrimiento de las verdades en los avatares y el comportamiento de los hombres, las que validan el uso general de lo ficticio, o de lo «fingido», en la comunicación de la *veritas*. Tomás de Aquino va más lejos. En virtud de la «substanciación» del misterio supremo de la divina presencia y agencia en su forma exterior (la eucaristía), el hombre puede y debe «dar sentido» a lo sensible. El *ingenium* del artista que nos muestra formas imaginadas y miméticas, que hace que la materia signifique, la capacidad de las artes y la literatura para producir símbolos, otorgan a la ficción una *figura veritatis*, una figura y una figuración de la verdad. Es esta semiótica del símbolo la que, según la expresiva frase de Jacques Maritain, hace del «realismo surrealismo». Es la materialidad de lo inmaterial afirmada en el pan y el vino lo que otorga a la particularidad de la experiencia y la representación estética sus funciones ficticias de verdad. El sermón pronunciado por Gerard Manley Hopkins el 20 de agosto de 1880 toca «el corazón de las cosas» (en sí misma una expresión extraordinariamente densa):

Y cuando me pregunto de dónde viene toda esta abundancia de ser, tan rica, tan singular, tan importante, nada de lo que veo me puede dar una respuesta. [...] Pues la naturaleza humana, habiendo sido escrita en un tono más elevado [*highly pitched*], más independiente [*selved*] y distinto de cualquier otra cosa del mundo, no ha podido haber sido desarrollada, elaborada o condensada a partir de la inmensidad del mundo, o por fuerzas corrientes, sino sólo por una fuerza de una grandeza y determinación más sutiles o más elevadas que ella misma y, ciertamente, más que todo lo que vemos alrededor, pues esta capacidad ha debido impulsar los elementos iniciales o rebeldes a la única grandeza requerida.

Precisamente este «impulsar» es el que, desde el comienzo de la Edad Media hasta la Ilustración, confiere al arte, a la arquitectura, a la música y a la alta literatura occidentales, su naturaleza y su finalidad religiosas. Es este «afinar» (nadie supera a Hopkins al evocar las vigorosas estructuras musicales) el que funciona en nuestras catedrales, en los innumerables cuadros medievales y renacentistas de carácter religioso, en la música (no sólo de Bach sino también de Beethoven). Este mismo «impulsar»

provoca que la poesía profana ambicione la revelación, que las artes occidentales sean fundamentalmente metafóricas y «simbólicas de». «¡El logro, la maestría sobre la cosa!», según la expresión más célebre de Hopkins. O de forma resumida: en la poética occidental, la relación entre objeto y presentación, entre la «realidad» y la «ficción», tras el mensaje cristiano y la doctrina de la transubstanciación sacramental, se convierte en *icónica*. El poema, la estatua, el retrato (con más agudeza el autorretrato), la nave de iglesia, dan testimonio de una presencia real y la albergan. Una luz resplandece a través de la frase, el pigmento o la piedra esculpida. La imagen es un icono, una ficción verdadera. Es, con una definición que abarca todo lo que he estado intentando decir, una *fictio rethorica musicaque composita* [una ficción compuesta de retórica y música].

3

Esta formulación aparece en *De vulgari eloquentia*. Es en el intelecto y en el espíritu de Dante, más directamente que en cualquier otra presencia occidental de la que tenga noticia, donde los tres campos semánticos de «creación» y «creatividad» —teológico, filosófico y poético— se hacen uno orgánicamente. Dante es nuestro meridiano; volver a él no significa hacer filología académica o crítica literaria, ni tampoco es un placer sin más por legítimas y fecundas que sean estas actividades. Equivale a medir con la mayor precisión posible la distancia que nos separa del centro, la longitud de las sombras de nuestro atardecer actual, aunque tales sombras anuncien un día nuevo y distinto, eso que el mismo Dante hubiera llamado *vita nuova*. Es necesario para el contexto de mi argumentación que repita lo que otros ya han dicho, y mejor, de Dante. Su «triplicidad» inspira el propósito de mi argumento, puesto que organiza y convierte en irreductiblemente vitales las reciprocidades entre los códigos religiosos, metafísicos y estéticos sobre el ser y la generación. Dante comprende la teología de manera cultivada y profunda. No existe una fe más reforzada por el pensamiento que la suya. Se enfrenta a cuestiones filosóficas con el máximo nivel de comprensión general y técnica (Dante fue un lógico de lo intuitivo). No existe, aunque sea una banalidad decirlo, mayor poeta en el que la *summa* del conocimiento, de la imaginación y de la construcción formal se ajuste en su lenguaje con mayor acierto para su propósito. De ahí que cualquier reflexión sobre las esferas entrecruzadas de la creación en el ámbito religioso, metafísico y estético sea, en cierto sentido, una relectura de Dante.

Obsérvese la creatividad de la *Vita nuova* y de la *Commedia* «de manera elemental». La *Vita nuova* analiza la germinación de un novedoso concepto del amor y de las coacciones que éste ejerce textualmente en el lenguaje. La *Commedia* trata de integrar en el movimiento de elevación del entendimiento humano —el *moto spirituale*— la historia de la creación y los caminos de la vida ultraterrena. El mundo después del mundo ha gozado del privilegio de la visita mítica, es decir, errónea en cuanto poéticamente inspirada por

las fábulas del Olimpo y de los Infiernos de las literaturas clásicas. Desde el punto de vista escatológico, ha recibido la visita de Cristo resucitado. Pero la adhesión de Dante a la conciencia del Infierno, del Purgatorio (desconocido para los clásicos y los primeros cristianos) y del Paraíso, su demostración de las innumerables conexiones entre el «aquí» y el «allá», constituye en sí un acto de verdadera creación. En comparación, los viajes de los navegantes de finales de la Edad Media y del Renacimiento son apenas paseos. Considérese la importancia de la creación de Dante en lo que descubre: el espacio del Infierno, del Purgatorio y del Cielo, siendo él el primer viajero seglar que los describe con gran extensión, son también temporales. Son «espacio-tiempos». Es el singular giro del poder intelectual dentro de la *Commedia* para trazar el mapa del tiempo dentro del espacio. La cronología, hecha sensible por el movimiento del Peregrino, se extiende desde el tiempo antes del tiempo, cuando Dios estaba a punto de crear el universo, hasta el final de los tiempos, señalado por el Juicio Final. Si hubo alguna vez una cosmología palpablemente relativista, ésta es la de Dante: en los tres dominios de experiencia ultramundana, la gravedad, literal, del mal o de la gracia curva los espacio-tiempos otorgándoles una forma significativa. En los lugares de condena, el tiempo se pliega en limitados infinitos de sufrimiento. En la esfera de la beatitud se despliega una luz infinita sin lugar para el tedio. En el Purgatorio, las aceleraciones del tiempo, las dimensiones temporales que se representan espacialmente se alteran de acuerdo con el progreso del alma hacia la eternidad. Solamente Proust, que es en ciertos aspectos heredero de Dante, puede de modo comparable recrear y conducir el impulso del tiempo en el espacio.

La *Commedia*, manifiestamente un producto de *poiesis* y de pensamiento activo es, al mismo tiempo, una extensa reflexión sobre la creatividad, sobre la analogía, en extremo fértil, entre el *fiat* divino y el *ingenium* del hombre. La épica, permitiéndose una audaz licencia, inventa lo que ya está ahí. La consciencia analítica que tiene Dante de las tensiones irresueltas entre su inventiva ficticia y el axioma de la revelación –sólo puede decirnos lo que Dios, y Dios por medio de Beatrice, han dispuesto que vea– es crucial. Aquí, como en ningún otro texto secular, la ficción debe ser la de la verdad. Esta paradoja se expresa gráficamente en los rumores que pronto sugirieron que el autor llevaba en su piel las marcas del fuego del Infierno.

Desde un punto de vista formal, la práctica de la creación en Dante es específica. En sus tratamientos sobre la lengua vulgar, en sus minuciosas exploraciones de los límites de lo comunicable en el *Paraíso*, Dante se propone como tarea crear una nueva lengua nacional. La elección de una lengua vulgar para su *Commedia*, los usos combinatorios e innovadores de esta lengua, todavía un desorganizado y vacilante idioma, son en sí mismos un acto eminente de génesis. Sabemos poco sobre la prehistoria y la evolución de ese idioma épico particular de Homero. La instauración en el caso de Dante de una «elocuencia vulgar» o en el de Lutero la composición del alemán con su traducción de la Biblia, representan actos lingüísticos únicos de creación lingüística al otorgar una lengua a una nación y a una sociedad. Por eso existe un hacer especial en la poesía y en la prosa

de Dante. En este caso, el artesano produce tanto las herramientas como la materia de su trabajo.

El contraste con Shakespeare es notorio, y sin embargo, por lo que sé, nunca se ha señalado, aunque esto no resulte sorprendente. La interpretación de los más grandes sólo es posible entre pares: Coleridge sobre Wordsworth, Ajmátova sobre Pushkin, Auden sobre Yeats. Son visiones tan magníficas y complejas que el saber y la crítica ordinarios resultan vanos: los hechos tienen que hablar por sí mismos. Mediante la organización de sus propias obras y los discursos de ciertos personajes, Shakespeare nos ofrece una definición del teatro, de la naturaleza del actuar y de la escena que se han vuelto canónicas (aunque la metáfora subyacente de que el mundo es un teatro y la vida reflejo de lo que se lleva al escenario ya tenía una larga historia). Shakespeare logra una expresión inigualable de la creencia en los poderes curativos y regeneradores de la música, así como la identificación entre musicalidad y eros, que eran también intuiciones tradicionales. Que Teseo, en *El sueño de una noche de verano*, sitúe al poeta entre el lunático y el amante es una bufonada establecida hacía ya tiempo. Veremos que Dante cita y se encuentra con artistas y escritores intensamente individualizados. De manera no menos sorprendente, son casi inexistentes para el exaltado temperamento católico de Shakespeare. El Poeta y el Pintor de *Timón de Atenas* no tienen peso. Siempre me he preguntado si no será en el Festo de la *Noche de Reyes (Twelfth Night)*, aunque sea de modo oblicuo, donde Shakespeare encarna mejor al personaje del artista, pues su elusiva tristeza se acerca mucho a la que aparece en el centro de la creatividad. No existe en ninguna parte de la obra de Shakespeare un discurso teorizador sobre la estética, y mucho menos una declaración sobre su experiencia personal de la creatividad. Intuitivamente, se mira hacia los *Sonetos*, la única obra de Shakespeare que se presta a algún tipo de «cercanía» provisional con las composiciones de Dante. De ser cierta esta afirmación, es en ellos donde deberían abrirse ventanas sobre el yo. En esos textos inagotables, con su dinámica de «movimiento perpetuo», que se agrupan y reagrupan en cada lectura, podría encontrarse algún subtexto privado. El soneto 38 «¿A qué mi Musa va a buscar que ilustre...?» provoca intriga. La paráfrasis horaciana y ovidiana de «No de mármol, no de reyes áureos monumentos» en el soneto 55 promete más de lo que ofrece. El «¿Por qué es tan seco y parco de nuevo atavío mi verso...?» del soneto 76 responde al cumplido hiperbólico de un amante. Algunos sonetos hablan del «cuaderno del escritor», otros de un maestro rival. En ninguna parte se encuentra una reflexión sostenida sobre qué es ser Shakespeare o en qué consiste ser un creador supremo. Las invocaciones constantes a las Musas son totalmente convencionales. Puede que exista una ironía que se nos escapa en «Vestir palabras viejas en nuevo modo es todo mi arte», tal como confiesa en el mismo soneto 76: «Que casi cada sílaba mi nombre clama». ¿No hay quizás un mundo encerrado en ese «casi»?

El contraste absoluto con Dante sugiere razones evidentes. Dante es una destacada figura en la historia de la teología filosófica occidental. Ha sobrevivido también como un

teórico político de primer orden. Hemos visto ya que sus comentarios explícitos sobre la lengua, el estilo, la retórica y la alegoría revelan una extraordinaria agudeza crítica y semántica. En el *Paraíso* hay algunos fragmentos donde la presión de los análisis metafísicos y epistemológicos o de la teoría de la historia casi anulan el discurrir lírico. ¿Ha existido alguna vez una conciencia menos seducida por la teoría y la abstracción que la de Shakespeare? ¿Ha existido sensibilidad más receptiva a los múltiples desórdenes e inestabilidades de la existencia humana, a las energías de los seres descontrolados que sobrepasan los límites de la doctrina o de la razón? Con frecuencia se ha subrayado la abstención de Shakespeare de toda teología definida o filosofía sistemática. Este mismo hecho desconcierta a T. S. Eliot o a Wittgenstein. Todos los nervios de Dante se tensan cuando se enfrenta a un misterio teológico y lo mismo le ocurre a Marlowe cuando dramatiza en *Doctor Fausto* la limitación humana respecto a la capacidad divina para perdonar. Éstos son impulsos antitéticos a la universalidad concreta de Shakespeare, a su neutralidad observadora frente a lo que existe. Y como en ningún otro testigo (Montaigne quizá se le aproxima), el «yo soy» de Shakespeare concuerda con el «esto es» de lo que llamamos realidad.

Puede ser que en la discreción shakespeariana respecto a las gramáticas y la fenomenología de la creación exista una conciencia religiosa, filosófica y estética. Dotado de un talento aparentemente ilimitado para diseminarse, de la capacidad, muchas veces subrayada, de volverse tanto Yago como Cordelia, Ariel como Calibán, Shakespeare no puede (¿o es ésta una interpretación un tanto errónea e ingenua?) sino haber notado una analogía con Dios. Aunque no conocemos nada que pueda avalar esta presunción, es difícil creer que el creador del tercer y cuarto actos de *El rey Lear* o de una ficción tan independiente como *Hamlet*, no haya entrevisto, siquiera momentáneamente, el posible paralelismo entre su propia manera de «dar vida» y la del Primer Creador. Tolstói, un ejemplo no muy diferente, contemplaba con ambivalencia su propia capacidad de dar forma. El padre de Ana Karenina o de Iván Ilich se sentía como el competidor de Dios. Según sus propias palabras, serían como dos osos peleando en el bosque; hay un inmenso orgullo en esta apreciación pero también hay miedo.

La creatividad de Dante se enmarca dentro de la doctrina cristiana. Incluso en su nivel más exaltado, es una *imitatio Dei*, alentada por la fe tomista en la legitimidad de la imaginación poética epifánica y de inspiración divina. La «ficción verdadera» de la *Commedia* «continúa la creación», «crea, por decirlo de algún modo, en un segundo nivel» (Maritain). Según las enseñanzas de san Agustín, la simple habilidad del artesano para imponer un orden en la materia recalcitrante y en los sucesos empíricos habla de un *ordo universi*. El logro estético, que es siempre en un sentido «musical» (es decir, «armónico»), hace ese «orden» y «ordenación» perceptibles a la sensibilidad humana. Hasta donde nos es posible asegurar, no existe ningún credo que sostenga a Shakespeare. Está desarmado; de ahí el riesgo que supone para él cualquier análisis demasiado agudo, demasiado consciente, de la rivalidad con Dios inherente a la *poiesis*. Maestros

posteriores (por ejemplo, Flaubert) permanecen amargamente alerta ante la paradoja de su propia muerte frente a la supervivencia triunfal de «marionetas» como Emma Bovary, nacida de trazos semánticos en una página. Es dudoso si un grito del *ego* tan concentrado podría haber alcanzado la sensibilidad de Shakespeare y de su tiempo. De manera concomitante, sin embargo, Dios era una presencia formidable. ¿Podría alguien, sin exponerse a un riesgo eterno, rivalizar con alguno de Sus derechos y poderes de concepción, de llamar a la vida? ¿En algún sentido enigmático, podría alguien –herejía final– sobrepasar sus poderes? ¿Hay muchos hombres y mujeres tan prodigiosamente compuestos como lo están Hamlet, Lady Macbeth o Próspero? ¿Hay muchos cuya energía vital se pueda comparar mínimamente con la de esas presencias «inmortales»? Puede ser que Shakespeare, sabiamente, haya elegido no enfrentarse a la cuestión de la creación o no expresarla en su obra. El Dante agustiniano y tomista pudo y debió hacerlo.

De ahí que Dante nos proporcione un acceso privilegiado a la casi totalidad de nuestro tema, mientras que la ausencia de Shakespeare en esta cuestión –es una suerte de *deus absconditus*– dificulta el acceso. Volveré a ciertos motivos de Dante como coordenadas de este tema. Nos ayudarán a localizar ciertos conceptos sobre la creación que hoy se encuentran tan perdidos u olvidados como el lenguaje adánico; nos servirán para trazar un mapa de lo que todavía resulta fructífero de esa tradición heredada. «Partiendo» así de Dante, podremos ver los contornos de nuevas historias que nos aguardan y también los impacientes relatos que denominamos teorías.

4

Harold Bloom ha insistido en la «angustia de la influencia». Ha mostrado cómo un movimiento creativo en poesía (en todas las artes) se produce bajo las presiones instigadoras, deformadoras y reactivas de las obras precedentes y contemporáneas. La influencia es el contexto inevitable. Pero aún queda por investigar de qué modos esa «angustia» se proyecta hacia delante. No es sólo la estrategia de Stendhal cuando postula la existencia, cien años tras su muerte, de un público apropiado para sus novelas desdeñadas (una predicción que se ha probado cierta casi cada año). Escritores, compositores y pintores interiorizan determinadas imágenes de los creadores para quienes, a su vez, las obras de aquéllos serán germen de nuevas creaciones. En Goethe y Joyce existen múltiples y singulares «prefiguraciones» de aquellos que se inspirarán en el *Fausto* o en el *Ulises*, bien sea como imitación o como réplica. En contadas ocasiones, como en Tolstói y posiblemente en Kafka (en algunos momentos), encontramos la proyección de un futuro negativo. Puede que llegue el momento en el que esas obras *no* se lean porque la humanidad haya superado determinados deseos trágicos o absurdos. Esto es también una forma de «angustia de la influencia».

Menos evidente —y esta diferencia caracteriza nuestra desoladora época— es la naturaleza esencial y colaboradora de la *poiesis*. No pienso en una colaboración histórica real, como la que se produjo entre Goethe y Schiller, Brahms y Schumann, o entre los impresionistas, por importantes que éstas hayan sido. Me refiero más bien a las presencias electivas que los creadores reconocen en ellos mismos o en su obra, a los «compañeros de viaje», a los maestros, los críticos, los rivales dialécticos, a esas otras voces en el interior de las suyas que pueden dar incluso al acto creativo más complejo, por su carácter solitario e innovador, una trama común, colectiva. En otra parte⁴ he intentado llamar la atención sobre lo que permanece como *terra incognita* en lingüística, poética y epistemología (exceptuando a Husserl): el monólogo interior, el discurso incesante que mantenemos con nosotros mismos. Este soliloquio no verbalizado contiene de hecho la mayor parte de los actos de habla: por su volumen excede en mucho al lenguaje utilizado para la comunicación exterior. Asimismo, sospecho, sufre las presiones formativas e inhibitorias de las circunstancias histórico-sociales, del estado de los vocabularios y las gramáticas públicos, aunque también hay que añadir los elementos de las jergas privadas. Podría muy bien ocurrir que en la cultura occidental, hasta hace relativamente poco, el soliloquio haya sido la elocuencia inaudita, el rencor y la poesía de innumerables mujeres. Nuestros verdaderos familiares son nuestros «yoes» fantasmales que nos oyen y responden cuando les dirigimos las corrientes léxicas, gramaticales y semánticas del discurso silencioso. Incluso cuando nuestra escucha y atención interiores son caprichosos, nuestra conciencia es un monólogo cuyas múltiples fuerzas creativas, cuya capacidad de engendrar terror o consuelo, ilusión o inhibición, apenas han sido analizadas.

La soledad ontológica del momento creador, el «autismo» del poeta y del artista está, sospechamos, muy poblada. El «otro» en cuya presencia trabaja el escritor o el compositor es, de nuevo, un Dios más o menos imaginado. Él es el «único y auténtico creador» y dueño de la obra. Él es, sobre todo, el único juez justo: «El único juez justo, el único crítico justo es el Cristo, que aprecia, honra y admira más que ningún hombre, más de lo que puede hacerlo el destinatario mismo, los dones de su creación» (Carta de Hopkins a R. W. Dixon, 13 de junio de 1878). Es también, como hemos visto, el rival, el arquetipo celoso que no desea ver Su propio virtuosismo cuestionado y mucho menos superado. O más aún el iconoclasta, contrario a la mera empresa de la mimesis o la ficción. Las cartas de Van Gogh hablan de encuentros alucinados con un Dios hostil al «lujo» del arte (lo «lujoso» está demasiado cerca de la comodidad); pero ese «otro» puede ser menos pavoroso. Él o ella serán los maestros muertos o vivos que el artista invita a su taller interior: los testigos cualificados de su propio esfuerzo y destreza, los críticos creativos de su proyecto, los partidarios de su causa estética. Recordemos su fundamento ficticio, «soñado», en el gran cuadro de Courbet que representa su *atelier* atestado, con un Baudelaire absorto en sí mismo pero cuya presencia, «allá» en el margen, es indispensable, como una alegoría de la necesaria hospitalidad del arte, de la

muchedumbre silenciosa en el interior de su egotismo. La rivalidad es una donación, un diálogo generoso: los grandes artistas y los maestros artesanos se espolean unos a otros como hacen los grandes corredores. De ahí que las constelaciones de la creatividad —en la Atenas de Pericles, en la Roma de Augusto, en la Inglaterra isabelina, en la Francia neoclásica, en la Viena de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert— marquen la historia temporal del arte. En estos casos la influencia no es «angustia», sino colaboración. Es fascinante ver cómo un poeta, un pintor o un compositor puede convocar a quien quiera sin tener en cuenta la cronología. A menudo hace de los maestros antiguos sus contemporáneos interiores más decisivos (como dice Borges, Homero hoy día sucede a Joyce). Picasso empareja a Velázquez y a Manet en íntima participación. Y como vimos, se ha llegado a invocar en el futuro. Buscando liberarse de las convenciones o de las limitaciones materiales de su época, el creador conjurará a un sucesor, quizá lejano, para que complete su propósito. Bajo su forma más original, la más acabada para nuestro entendimiento, el arte anuncia lo que ha de venir. Faltan por llegar verdades más importantes: la música del último período de Liszt fuerza literalmente la llegada de la de Bartók y Boulez.

El corpus de Dante contiene poemas de juventud cuya autoría resulta incierta, tan perfecta era la armonía entre él y sus compañeros practicantes del Stil Nuovo. En la *Vita nuova* gran parte de los poemas son un diálogo, a modo de reto, con otros artistas del soneto y de la stampa satírica. Se intercambian versos concretos y patrones rítmicos, pero en la *Commedia* es donde resuena más profundamente la modulación de una *poiesis* en colaboración. En esta travesía hay muchos artistas implicados: músicos y pintores como Cimabue y Giotto (en toda la obra de Shakespeare sólo se nombra un único artista contemporáneo, y sorprendentemente se trata de Giulio Romano al final de *El cuento de invierno*). Por encima de todo, Dante implica a los poetas épicos, filosóficos y líricos en el proceso introspectivo de su propia creación. Sólo Proust rivalizará con Dante en el aplomo con que recluta a grandes escritores, compositores y pintores, «reales» o ficticios, para sus *dramatis personae*. Tal reclutamiento señala una apasionada prodigalidad del yo, una pulsión de creatividad tan vehemente que requiere la representación de un eco, su reflejo en otros de una creatividad comparable (el «otro» puede ser la larga serie de autorretratos de Rembrandt). Por ello el Peregrino dialoga con otros maestros a los que Dante evoca, por así decirlo, con la multiplicidad de su monólogo coral, dramatizando, analizando hasta los mínimos detalles, cada modo de relación con sus predecesores y contemporáneos que se reúnen en el hecho-ficción del yo creador.

Como veremos, en esta retícula, en este teatro de sombras de encuentros, hay «angustias»; pero sobre todo hay celebraciones del enigma sobre el origen compartido. Sólo la deidad aristotélica engendra en solitario. Sólo el discurso que Dios se dirige a Sí mismo es, *stricto sensu*, un monólogo. Incluso el más «original» de los artistas, entendida esta palabra en su pleno sentido, es polifónico. Otras voces incitan al

desequilibrio, a la pérdida de la medida estéril que despierta y pone la imaginación en marcha. Por estas voces, el pensamiento analítico se exilia y busca habitar otras formas. Tomás de Aquino definió a los fantasmas como partículas energizadas que se han liberado del dominio del *ego*. A mi entender, sólo esta polifonía arroja alguna luz sobre la paradoja del anonimato firmado, de la colectividad de lo singular en el gran arte, en la música y en la literatura. Sea cual sea el desasosiego originario, sea cual sea el vagar del alma en la «noche oscura», esta búsqueda de otras encarnaciones es una búsqueda amorosa de alto riesgo. Las gramáticas de la creación son, en último término, las de lo erótico, las del intelecto formador y las de la psique bajo el dominio de eros (el «*Lógos* en brazos del amor», como dijo R. P. Blackmur, dando forma a su intuición con el nombre de la basílica de San Giovanni in Venere en los Abruzzos). Esta manera de comprender las cosas es al menos tan antigua como el *Banquete* de Platón. Está representada en la relación del Narrador y Virgilio en la *Commedia*⁵.

En la mayor parte de los escritores, y en esto Shakespeare es representativo, el proceso de composición parece no tener correlación alguna con lo que sabemos de los métodos de descubrimiento en matemáticas. Pero en algunos poetas (Poe o Valéry, por ejemplo), y también en algunos músicos, pintores y arquitectos, la afinidad con los métodos e ideales matemáticos es significativa. Sienten, construyen *more geometrico*. Aplican el orden de lo numérico y lo geométrico al nacimiento de las formas imaginativas. Esta división parece fundamental: distingue los temperamentos no matemáticos de la filosofía occidental (Hegel o Heidegger) de aquellos cuya matriz de pensamiento es claramente la del razonamiento y la prueba matemáticas (Spinoza, Husserl, Wittgenstein). En el Dante maduro, la sensibilidad aritmética es crucial. No es fundamentalmente una cuestión de numerología, por mucho que ésta sea importante en la *Commedia*, así como en buena parte de la poesía épica medieval y renacentista. Es un modo, a la vez instintivo y deliberado, de disponer los argumentos y la narración siguiendo ejes numéricos y con proporciones medidas. El número de citas de las Escrituras y el de Virgilio son inversamente proporcionales. La palabra sagrada se cita en el *Infierno* sólo dos veces, ocho en el *Purgatorio* y doce en el santificado espacio del *Paraíso*, en el que sólo aparece una traducción directa de Virgilio, ahora ausente, contrastando con las siete del *Infierno* y cinco del *Purgatorio*. Un similar *diminuendo* gradual organiza los ciento cuarenta ecos o derivaciones de las obras de Virgilio en la *Commedia*. Se hacen menos numerosas a medida que el Peregrino prosigue su ascensión. Pero, como veremos, en un último *ricorso* el canto final del *Paraíso* contiene tres alusiones explícitas a Virgilio, y esta triple advocación encuentra su lugar augusto en el marco del algoritmo trinitario, en el seno de la sagrada «trinidad» del diseño teológico formal (en el nombre mismo de *Beatrice* hay claramente una «fonética» trinitaria).

En el *Ulises* de Joyce, Homero hace una aparición fugaz caracterizado como el ciego cantante callejero que Leopold Bloom oye cuando escapa de las Sirenas. En *Carlota en*

Weimar, Thomas Mann recrea al Goethe que conscientemente tomó como modelo para su itinerario de escritor y de sabio «olímpico». Haciéndose eco del eco de Joyce, Derek Walcott se encuentra con el Omeros de su saga, con el mendigo ciego y su perro procedentes de la Ítaca caribeña. La relación de Dante con el Virgilio de la *Commedia* se encuentra en un orden de densidad y necesidad completamente diferente. Se dice «Dante» olvidando el carácter vivo y complejo de la triangulación que asocia a Dante Alighieri —el nombre concreto de «Dante» se usa sólo una vez en todo el poema épico— con el «yo» del narrador y con la *persona* del Peregrino, que habla, que experimenta su propia sustancia y es visto, por decirlo así, desde fuera, como una tercera persona del singular. Una vez más, yo no encuentro sino una analogía legítima en la espiral entrelazada que une a Proust con el *je* del narrador. Dante elige a Virgilio pero el Peregrino es elegido por el autor de la *Eneida* a instancias de Beatrice. De ordinario, somos nosotros los que hablamos el lenguaje, aunque nos ha sido dado desde un punto de vista neurofisiológico y sociohistórico. El verdadero poeta es hablado por el lenguaje, el poeta es el médium elegido, por decirlo así, en virtud de su naturaleza osmótica, permeable, gracias a lo que Keats denomina su «capacidad negativa». Antes de ser nuestro, el acto de recepción es el del artista-creador. El dictado sobrenatural, que define la pretensión bíblica de una autoridad revelada, las invocaciones a las Musas en el arte, la música y la literatura occidentales son códigos de esta receptividad. Aunque rudimentaria, es sugerente la polarización simbólica en una femineidad primaria de recepción, de vulnerabilidad ante la dominación radiante, seguida de un proceso masculino de apropiación, de formación y de maestría voluntarias. La *poiesis* está profundamente enraizada en lo andrógino, en la unidad perdida de lo masculino y lo femenino propia de la antropología platónica. Como en otros muchos niveles —la perfección técnica y el aprendizaje, su salvaguarda y la sumisión a éstos, la vejez y la relativa juventud, lo clásico y lo moderno, lo pagano y lo cristiano—, la interacción entre la rivalidad y la alianza masculinas, de una parte, y la donación y necesidad femenina, de la otra, colorean las relaciones entre el Guía y el Peregrino. Tal como ocurre entre el yo creador y sus heterónimos interiores en el acto artístico. Y, como a menudo ocurre, las tensiones por llegar están ya latentes en el instante del *incipit*, en la primera luz del acontecimiento creador y en el nombrar los nombres.

Por emplear la jerga moderna, el recurso de Dante a Virgilio está sobredeterminado. Virgilio estaba presente entre los Padres de la Iglesia al comienzo de la Edad Media; un aura de magia y profecía rodea su nombre. Dos textos sobre todo, la Égloga IV y el discurso de Anquises en el libro VI de la *Eneida*, han sido usados por la doctrina cristiana. Se leyeron como una pre-visión real del nacimiento de Cristo y de la renovación de la historia humana hacia su culminación escatológica⁶. San Jerónimo ya había prevenido contra esta interpretación forzada, pero, desde san Agustín hasta Abelardo, el punto de vista dominante fue de admiración y aprobación. Tocado por una gracia premonitoria, por algún signo auroral, Virgilio, al igual que un puñado de

intelectuales paganos, la sibila de Cumas entre ellos, habían previsto el renacimiento del tiempo *via* el milagroso nacimiento del Hijo. Numerosas homilias y sermones parafrasearon, citaron y adornaron la anunciación de su Égloga (a menudo mezclando las palabras de Virgilio con las de Isaías sobre el nacimiento «virginal»): *Multis enim ante nuntiabatur nova coelo ventura progenies*. Así, para Dante, Virgilio no solamente fue el supremo maestro del verso épico y el autor de un texto fundacional realmente nacional, sino también un sabio misteriosamente iluminado. Así lo considera la piedra de toque para la relación de lo poético y de las disciplinas filosóficas sobre la creación con lo teológico. De ahí el énfasis en la simbiosis que aparece en el saludo del Peregrino a su guía al final del segundo canto del *Infierno*:

*Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:
tu duca, tu signore e tu maestro.*

[Ve, pues que nos hermana igual destino/ Tú mi maestro, mi señor y guía.]

La conciencia del poeta se afana por conseguir una unión perfecta con el predecesor al que ha elegido, que es autónomo históricamente y, a la vez, hoy renace desde el interior: un «renacimiento» que precisamente ilustra la poesía bucólica de Virgilio, engendrada ella misma por la pastoral griega, aunque en progresión hacia un estado de bendita clarividencia.

El rango de Virgilio queda, por tanto, calificado de manera muy incisiva cuando el Peregrino se vuelve hacia él justo en el primer encuentro del canto I: *per quello Dio che tu non conoscesti*, «aquel Dios que tú nunca has conocido»; un verso exigido por la confesión amarga del propio Virgilio, quien, por haber vivido fuera de la ley de Dios, no entrará en su reino. Estos equívocos iniciales desencadenan una de las representaciones más emotivas y complejas sobre la relación, técnica, filosófica y teológica, en literatura. Cada matiz habla de la armónica (*ambedue*) ambigüedad, del inevitable conflicto que nace del aprendizaje que luego se modula como rivalidad y supremacía. El «Yo» del viaje busca sin cesar auxilio e iluminación al amparo del «mar de todo conocimiento». El «gentil sabio que todo lo sabe» debe resguardarlo de los horrores del Infierno. Sin embargo, ya en el dramático final del canto IX, es un Ángel *da ciel messo*, «enviado del cielo», quien debe interceder para mantener a raya a los demonios. Con esta intercesión comienza una deconstrucción delicadamente penetrante de la autoridad de Virgilio. La *Eneida* testimonia el conocimiento visionario, hasta cierto punto sobrenatural, que tenía Virgilio de los Infiernos. Pero este conocimiento es anterior al descenso de Cristo a los Infiernos que «rompe» el hilo de la historia y del tiempo, del cual no sabe nada. El Virgilio imaginario de la *Commedia*, aquel que responde a la immediatez creadora en ese monólogo de dos, reconoce que cuando él, Virgilio, llega *nel basso inferno*, «ninguna de estas rocas estaba quebrantada». El autor de la *Eneida* vio el Hades antes del descenso

del Salvador quien, en el *Infierno*, nunca es nombrado directamente. Su discernimiento es incierto (*se ben discerno*).

Progresamos hacia un *dénouement* semiótico que, hasta tanto como yo sé, no tiene parangón ni en la filosofía ni en la literatura. Identificándose él mismo con el Narrador, una concesión cargada de riesgo psicológico, de una aparente negación y autonegación de lo poético, Dante asegura al lector que dice la verdad. Lo jura (*ti giuro*) por lo que le es máspreciado, la *Commedia* misma. Una función de verdad suprema autoriza el poema. La paradoja de la invención auténtica está íntimamente fundada en la transmutación de la naturaleza de la verdad gracias a la encarnación divina de Jesús. Las «verdades fabuladas» de los antiguos, pese a la excelencia de su forma, son, en última instancia, mendaces. O, como en el caso excepcional de Virgilio, no son verdaderas más que episódicamente. La clave iluminadora aparece en el canto XX: los magos y adivinos paganos, los profetas, los nigromantes y los adeptos a la magia negra del cristianismo están abocados a la condena. La *Eneida* ofrecía un relato mítico de los orígenes de Mantua, la ciudad natal de Virgilio. Ahora, en las profundidades del Infierno, pero bajo la influencia de la lejana proximidad de Beatrice y en el tiempo de la verdad, el de la era cristiana, Virgilio corrige su propia épica. La ciudad no fue fundada, como él había dicho, por Ocnus, el hijo del río Tíber y de Manto, la profetisa; fue sin duda Manto misma, la hija de Tiresias, quien la creó: «De esto te advierto; y tú siempre procura, si de otro modo escuchas este cuento, que la verdad no haga el embrollo oscura» (XX, 97-99). Las palabras elegidas por Virgilio son del mayor peso: *che [...] la verità nulla menzogna frodi*. El artista desenmascara, corrige su propia obra maestra en nombre de una verdad ulterior. (Encontramos un juego similar, pero más profundamente irónico, en *Los monederos falsos* de Gide.) Esta retractación, sobrellevada con tan controlada exactitud por los agentes conjuntos de la verdad poética, de la previsión profética o sibilina y el hecho revelado, conducen a Virgilio al umbral de la gracia. Ningún intelecto pagano, ningún alma anterior a la venida de Cristo se acercará más. Dante se compromete a recordar la totalidad de la *Eneida* (*tu che la sai tutta quanta*). La absorbe en las nervaduras de su mismo proceso conformador; se dirige a sí mismo por medio de su querido maestro, pero las Escrituras le obligan a transgredir los límites de la profecía, incluso en la *Eneida* y en la *Égloga* IV. Tales transgresiones, con todo lo que implican de parricidio (el psicoanálisis hablaría de lo edípico), señalan la maduración del artista, del pensador que «llega a ser lo que es»; una maduración que el repudio ha vuelto culpable al tiempo que la enriquece. La paulatina renuncia de Virgilio de su papel de guía es el eje del *Purgatorio*. En cierto sentido, la decadencia de la relación entre el Narrador y Saint-Loup representa, a mi entender, la exégesis proustiana de este tema.

El propio Virgilio es quien invoca la sabiduría superior de Beatrice, su percepción de verdades que le están prohibidas. Precisamente es ella la que repara con justicia (con un «tachado» cuya audacia supera la de la deconstrucción de fines del siglo XX) el célebre *desine fata deum flecti sperare precando* (*Eneida*, VI, 376), al invocar el eficiente y libre

curso de la oración cristiana. Virgilio sabe cómo «alumbrar» (*facere luce*) gracias a su genio poético y sagacidad filosófica; pero Beatrice *es* la luz. Ineluctablemente, las modulaciones del *adieu* desembocan en el sin duda incomparable canto XXX del *Purgatorio*. Temblando por la proximidad de Beatrice, el Peregrino cita en latín el verso 883 del libro VI de la *Eneida*. Con esta única excepción, sólo Dios es citado en el original revelado. *Manibus, oh, date lilia plenis* remite espontáneamente a las flores virginales con las que los ángeles saludarán a Beatrice. Pero al mismo tiempo, esta cita de la profecía de Anquises sobre la muerte trágica del joven emperador Marcelo –son las últimas palabras que se pronuncian en *Eneida*, Vinos conduce a la constelación de temas más sobresalientes de Virgilio: lo elegíaco, las profecías imperiales, el *tu Marcellus eris!*, que es un eco próximo al advenimiento de la Égloga IV. Sin embargo, las flores de Virgilio no hablan de resurrección sino de la dignidad de una muerte heroica pero menos elevada. Entonces se despliegan la melodía y el contrapunto: al advertir a Beatrice, el Peregrino dice *conosco i segni de l'antica fiamma*. Estos signos y señales del amor inmortal destellan literalmente en el momento en que Dido, cuando ve a Eneas, recuerda su viejo amor por Siqueo: *Adgnosco veteris vestigia flammae*. La traducción de Dante es un supremo homenaje, al convertir momentáneamente a Dido en una prefiguración de Beatrice. Pero incluso la cita directa se aclara por el contexto (por ejemplo, cuando san Pablo cita a Eurípides).

El adiós está cerca; todo el tiempo Virgilio ha sido evocado como la figura paterna para Dante y el Peregrino. En el momento de la separación, será por última vez el *dolcissimo padre*. Pero en la confusión del amor temeroso, en el verso 44, se convierte en una madre: *corre a la mamma*. De donde se deduce la femineidad de lo creativo. Una vez más, como los comentadores han señalado abundantemente, un algoritmo trinitario organiza la desaparición progresiva del nombre de Virgilio. Nombrado sólo una vez en el verso 46, aparece tres veces (después de su partida) en el terceto 49-51 y luego una vez más en el verso 55. Esta última nominación continúa algebraicamente, por decirlo así, en la primera palabra de Beatrice al Peregrino, con el único «Dante» de toda la *Commedia*. La despedida real es una alusión explícita del cuarto libro de las *Geórgicas* que relata el adiós de Orfeo a Eurídice (los especialistas actualmente piensan que Dante tuvo conocimiento directo de este texto). El motivo de Orfeo y Eurídice posee el carácter de un talismán en la observancia occidental de la naturaleza de la poesía, de la música y de la muerte. Desde la más lejana Antigüedad hasta Rilke y Auden, cristaliza la intuición de un potencial numinoso en el lenguaje humano, en el *pneuma* o en la inspiración a través del espíritu de la voz humana, y de la voz del poeta en particular. En el umbral del renacer, Eurídice, como Virgilio, se pierde en la oscuridad. Virgilio ha anticipado esta relegación *ne l'eterno essilio*. En el Limbo, en el Parnaso de los cantores paganos, Orfeo se sitúa al lado de Virgilio. Todos los hilos de la poética se anudan en una meditación crucial sobre el significado del significado en la literatura, en el arte profano. El Peregrino solloza por la partida de su padre/madre, llora la desolación de Orfeo.

Durante la Edad Media, la idea en curso era que Virgilio había sido salvado. La *Commedia* concede la salvación a cuatro almas paganas. ¿Por qué el tono desesperado de esta despedida?

El autor de la *Eneida* confiesa que adquirió la fe sólo tras la muerte. Incluso esta fe conoce un momentáneo lapso en medio de los terrores del canto IX del *Infierno*. Pero el *erratum* parece encontrarse a más profundidad. Virgilio permanece entre *le genti antiche ne l'antico errore*, pues él no quiere confiarse a sus propias intuiciones que le han sido inspiradas. Compone versos sublimes pero no obtiene las enseñanzas de las revelaciones de la Sibila en su Égloga IV. Al final del *Paraíso*, la premonición de Anquises de una Edad de Oro augusta se traduce en la predicción de Beatrice de una vida eterna. En algún sentido, el escritor concreto de esta profecía romana fracasó en su propia clarividencia. No oyó al Verbo en el verbo, y está condenado por haberse aproximado tanto⁷. Ahora el Peregrino se aparta de las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, cuya compañía había sido antes indispensable para su ser creador, para dirigirse hacia otro libro. Es la Sagrada Biblia, ya presente en el alegórico espectáculo que anuncia el Jardín del Edén en el canto XXIX del *Purgatorio*. Apela a una «Musa» más grande (*nostra maggior musa*), fuera incluso del alcance de la interiorización más inventiva del poeta. Esto es lo que hace posible el arte del Libro de Job y del salmista. Aquí, lo ficticio y lo simbólico forman una unión perfecta, son tautologías de las verdades lo que encarnan. Al más alto nivel, la *téchnē*, el arte, la inteligencia, se quedan cortos: *ben far non basta*. Sólo la fe puede justificar; pero aunque es el preludio de una gloria más auténtica, el *fallimento* de Virgilio deja un sabor amargo. El parricidio amoroso es un acto crepuscular.

Hay una instantánea, tomada en el campo, donde aparecen Husserl y Heidegger conversando bajo un árbol cualquiera. El viejo maestro se inclina hacia su discípulo con la palpable esperanza de un cumplimiento, de una fidelidad duradera que sea capaz incluso de exceder a la suya. Martin Heidegger, cuya rústica vestimenta «de paseo» contrasta notablemente con la de Husserl, parece apartar la mirada de su maestro y promotor. Los dos hombres se encuentran muy cerca, pero la Gestalt de Heidegger prefigura el abismo que vendrá, la traición y eliminación necesarias. ¿Es una ilustración del canto XXX del *Purgatorio*?

¿Quién lee hoy en día a Estacio? Fue de enorme valor para los poetas y mitógrafos medievales. Su *Tebaida* en latín literario del siglo I y su fragmentaria *Aquileida* transmitieron la historia de Tebas y de Troya, entonces inaccesible en el original griego. Pero Dante va más lejos. Estacio aparece en treinta cantos de la *Commedia* y sólo Beatrice y Virgilio ocupan un espacio mayor. Jugando con la oscura suposición de si Estacio se había convertido al cristianismo mientras componía los libros finales de su epopeya tebana, Dante hace de él un cristiano «secreto» (*chiuso*) que, bajo la persecución de Domiciano, optó por no profesar su fe abiertamente. Por lo que se sabe, este episodio es una invención de Dante. Es sobre todo Virgilio quien atrae a Estacio al bautismo gracias a la anunciación de la Égloga IV. Pero el papel de Virgilio es más grande

aún; son dos versos de la *Eneida* (III, 56-57), denunciando la avaricia y la opulenta codicia, los que le hacen tomar conciencia a Estacio de su vida impura y le preparan para una conversión virtuosa. Sin embargo, persisten problemas para entenderlo. En el comienzo del canto XXI del *Purgatorio* se muestra a Virgilio y al Peregrino rodeados por los apóstoles de camino a Emaús. Cuando se encuentran a Estacio, su sombra hace algo más que sugerir a Cristo resucitado. Su salutación es litúrgica: *O frati miei, Dio vi dea pace*. Con una cortesía inspirada por la desolación, Virgilio, en su respuesta, se presenta como un «relegado» indigno de compartir esta paz «que excede el entendimiento humano». A su vez, Estacio se dirige al creador de la *Eneida* con exaltada humildad. Su discurso abunda en citas virgilianas apenas disimuladas. Para Dante su propia obra no debe menos a Virgilio que a Estacio. Y en un movimiento de consumada fusión, Estacio define el arte de Virgilio con palabras que, con más exactitud que cualquier comentarista posterior, definen el genio de la *Commedia*: *trattando l'ombre come cosa salda*, «dando a una sombra cuerpo consistente». Así, aunque Virgilio esté condenado a un exilio transcendente, los intercambios con Estacio, casi a punto de partir, celebran su indispensabilidad profética y poética. *Per te poeta fui, per te cristiano*, confiesa Estacio. El pagano Virgilio conduce a otros hacia la Gracia: el cristiano Estacio no puede hacerlo. De nuevo opera una triple lógica: las tres partes de la *Divina Commedia* pueden verse como un correlato de la épica pagana de Virgilio, al mismo tiempo con la épica de Estacio que es pagana en su contenido pero escrita por un converso y, finalmente, con el poema supremamente cristiano de Dante. Los cambios sutiles en el orden de la marcha de estos tres poetas que se aproximan y atraviesan el muro de fuego del Purgatorio representarían esta progresión. Queda pendiente una inversión seminal: al final de su *Tebaida*, Estacio se declara eternamente inferior a Virgilio. Como mucho puede seguir las huellas de Virgilio y «adorar» su rastro: *sed longue sequere et vestigia semper adora*. Pero ahora la «secuencia», en su sentido más completo, se invierte. Es Estacio quien le precede y se llama a sí mismo *poeta*. Este alto calificativo anteriormente se ha empleado sólo dos veces: Virgilio se lo aplica a sí mismo al comienzo del viaje, mientras que Homero, del que Dante obviamente no había tenido conocimiento directo, es evocado como *poeta sovrano*⁸. Inferior con mucho, Estacio supera ahora a Virgilio como lo hace cualquier alma en Cristo.

Entiendo que la pródiga invención de Dante respecto a Estacio es un componente vital para explorar la reciprocidad de la influencia. El intrincado «triálogo» entre Virgilio, Estacio y el Peregrino transmite aspectos novedosos de la *communitas*, de la pluralidad interiormente discursiva del proceso genético. Señala también la presencia clave de lo crítico y lo interpretativo en el seno de lo poético. Cuando el creador se encuentra en intercambio performativo consigo mismo, tal intercambio es por fuerza autocrítico y hermenéutico; el verdadero artista es para sí el más agudo crítico y analista. Por medio de Estacio, tal como hemos visto, Dante vuelve a pensar no sólo sobre las limitaciones esenciales de Virgilio –las cuales le posibilitan sus propias transgresiones– sino que ofrece

una lapidaria definición de su propia intención: «hacer de la sombra una substancia», «encarnar» y «dar cuerpo» a la verdad de la ficción. Veremos que tal propósito puede ser realizado íntegramente sólo por el *verace autore* que es Dios (*Paraíso*, XXVI, 40). Aprenderemos que *autore* implica valores muy superiores a los de *poeta*. Incluso inspirado, el arte no es autor de la verdad final. Su «autoridad» es imperfecta, incluso ambigua. En Estacio se hacen visibles esa imperfección y esa ambigüedad, aunque con la *cortesía* tan característica de Dante.

Otros maestros y artesanos pueblan la *Commedia* de Dante. En tres ocasiones, en la narración de su yo narrado –¿cómo decirlo de otra manera?–, el autor de la *Commedia* cita sus obras anteriores: dos veces en el *Purgatorio* y una en el *Paraíso*. Las auto-citas son los primeros versos iniciales de tres *canzoni* de Dante. La primera habla de una música tan tranquilizadora que puede calmar las añoranzas de vivos y muertos. La segunda, del primer canto de la *Vita nuova*, recuerda el descubrimiento por el poeta de un nuevo idioma, de una nueva comprensión del amor a la luz de su encuentro con Beatrice. Casi maliciosamente, la obertura de la *canzone* primera de su *Convivio*, tal como Dante cita en *Paraíso*, VIII, 37, sugiere que sus intuiciones previas sobre las jerarquías angélicas se confirman ahora. Cada vez que un pintor, un compositor o un escritor cita su obra anterior (por ejemplo, la cita de Mozart de su *Fígaro* al final de *Don Giovanni* es canónica), el nuevo contexto califica, expande, ironiza o corrige el original. Estos movimientos metamórficos son lo más revelador de la vida del tiempo pasado en las gramáticas de la creación. Gran parte de esta cuestión queda por estudiar.

El *Purgatorio* es el lugar natural de las artes. La *kátharsis* aristotélica soporta la purgación por medio de la empatía y la respuesta estéticas. La estética, incluso, está estrechamente unida a la temporalidad, a la compulsión del creador humano para despojarse del tiempo y de la destrucción que implica la muerte. La ardiente vanidad de esta aspiración es refutada en el canto XI, cuando Oderisi da Gubbio, un iluminador y pintor de miniaturas –arte de una escala y *humilitas* ejemplares–, previene al Peregrino contra lo efímero de la fama artística y poética. Los versos son decisivos:

*La vostra nominanza è color d'erba,
che viene e va, e quei la discolora
per cui ella esce de la terra acerba.*

[Es vuestra fama de color de hierba,/ Que viene y va, y aquél la decolora/ Que de la tierra la levanta acerba.]

La fama (nombre de la gloria) es como el color de la hierba: transitoria. El sol que la hace crecer la seca también. Junto a él, en este mismo canto nos encontramos con Cimabue y Giotto, y así Dante nos esboza su ambivalente intimidad con el trabajo de sus inmediatos contemporáneos: Guinizelli y Cavalcanti. Cavalcanti ronda a la *Commedia*; de uno de sus más celebrados sonetos, Dante toma la imagen violenta de la lluvia de fuego para el canto XIV del *Infierno*. Ahora el mentor es despreciado, especulan los

especialistas, a fin de proporcionar un contraste materialista y herético al eros dantesco de la inmaterial beatitud.

Después de Virgilio, Sordello, el más elevado de los poetas italianos que ha elegido escribir en provenzal, es el ornato de Mantua. Haciendo un uso «honesto» de sus dones (*onesto* es en este caso una palabra tan rica como en *Otelo*), Sordello tiene, por un momento, el privilegio de guiar a Virgilio y al Peregrino. Puede que Bertran de Born fuera un trovador de más inspiración que Sordello, pero su traidora conducta política, en opinión de Dante, le condena miserablemente. Lo vemos agitando en el aire «como una linterna» su propia cabeza cortada en el pozo del Infierno. Mientras el alma asciende por el Purgatorio, lo ético prevalece cada vez más incisivamente sobre lo estético.

Hay muchos poetas, artistas y pensadores que se diferencian radicalmente de Shakespeare. Cada encuentro, cada diálogo explora diferentes aspectos del tejido contextual y comunitario de la poética, de la polifonía interiorizada de las formas de ejecución. El último ejemplo de la *Commedia* es también el más sorprendente: el Paraíso necesita doctores y santos para celebrar la presencia de Dios según la razón y la fe, pero no requiere de artistas o de poetas. En el *Paraíso* el ser es en sí mismo creación perpetua. El símbolo se consume en la realidad. Las gramáticas de la imaginación creadora y de la ficción se derrumban cuando la palabra se hace luz. Sin embargo, un poeta *aparece* en el ámbito de los bienaventurados: Folquet de Marsella. Ya en el *Purgatorio*, el maestro del provenzal, Arnaut Daniel, se había referido a la *folle amor* de Folquet, que estaba encaprichado de la mujer de un gran señor. Aunque en el *Paraíso*, Folquet recuerda su amor extravagante, afirma que su adoración por Venus era sin duda una sublimación del deseo carnal, pero una sublimación incompleta. Eros permanecía en la inmanencia. Como renuncia al mundo, Folquet se hizo cisterciense, luego obispo de Toulouse y azote de los albigenses. Ahora habla en dos registros: como retórico y celebrador de eros y como amante siervo de Dios. En un plano, Folquet parece ser el último foco de la parte seminal del legado provenzal a través de la *Commedia*: Arnaut prefigura su arte, Bertran fue su amigo, Sordello predijo su ascenso a un puesto eminente en el seno de la Iglesia. En otro, este sanguinario personaje decreta la relegación de la poesía en nombre de la primacía moral y teológica de manera tan drástica como no se recuerda desde Platón⁹. La elección de Folquet nos resulta extraña; pero la lógica del Paraíso es otra. Los verdaderos maestros son los que abandonan su vocación. Tolstói hubiera obtenido este rango en el *Paraíso*. ¿Ocurriría lo mismo con Rimbaud?

He sugerido que las obras de Dante pueden ser experimentadas como una meditación ininterrumpida sobre la creación desde un punto de vista poético, metafísico y teológico. El concepto de Dante de lo creado se extiende a la instauración de una sociedad civil y

política, a la lengua y a una nueva estética. A imagen del Salmista, está henchido, vivificado por la maravilla del hecho de venir al ser. El conocidísimo comentario de Wittgenstein sobre la sorpresa sin límite que debería reflejar la existencia del mundo bien podría haber sido de Dante. Ambos comparten un sentimiento de la inconmensurabilidad de la existencia. Ésta y la limitación de su sentido son, como diría la teoría de la lógica moderna, «no computables» para la razón humana, sus medios lingüísticos y sus investigaciones científicas. El *Paraíso* es la *summa* de la maravilla sistemática de Dante. Uno llega a percibirlo como un himno dialéctico –villancico y antífona– sobre la evidencia cegadora y la inconmensurabilidad del verbo «ser». Sus fuentes son el Génesis, el *Timeo*, la física de la causación aristotélica y, sobre todo, la metáfora de la luz divina ya propuesta por los neoplatónicos y Duns Scoto. Tanto la génesis como la existencialidad consecuente son emanaciones directas de la *viva luce* divina. Como san Buenaventura antes que él, el Peregrino concibe a Dios como una luz *proprissime*. Esta luz toma un aspecto «líquido»; Dios es *eterno fonte*. De ahí la imagen empleada en el discurso de Piccarda Donati (*Paraíso*, III, 85-87) en el que la «paz en movimiento» de Dios se describe como oceánica. A cambio, los rayos de luz son flechas que de hecho «atraviesan» a los seres creados (un artificio de las Escrituras que Tomás de Aquino indica en su comentario al *De caelo*). El Primer Arquero nunca falla; cada disparo es perfectamente intencionado e intencionadamente perfecto.

Para nuestro propósito lo esencial es la manera que tiene Dante de presentar a Dios como un artista o un artesano (*artista, artefice*)¹⁰. Él crea, añade Tomás de Aquino, como el artesano, *sicut artifex rerum artifiatarum*. Cuida tanto de Sus creaciones que no las pierde de vista. De modo análogo, *intelletto* y *arte* son las herramientas del creador mortal. En un plano inferior, las formas platónico-agustinianas «contenidas en la Divina Inteligencia» reciben una encarnación material y verbal. Su variedad es pródiga aunque acorde con una fuente transcendente unificada. Incluso los milagros armonizan con este orden: son los productos «en que natura no da en el yunque ni el metal calienta» (seguramente Blake conocía esta definición del canto XXIV del *Paraíso*). La materia, sin embargo, puede resistirse al gobierno de lo que la informa. Puede ser «sorda» al proyecto del artista-artesano: *la materia è sorda*, no responde a *l'intenzione de l'arte*. Siguiendo el *Timeo*, tanto Tomás de Aquino como Dante encuentran en la Naturaleza la «mano insegura» de una segunda intervención. Y de ahí que las imperfecciones y maneras en que lo empírico puede falsear y traicionar el proyecto íntimo de su procreador.

Las tensiones entre el modelo del Génesis y el postulado aristotélico de la eternidad del cosmos afectan a Dante al igual que a toda la cosmología medieval. El *credo* del canto XXIV sustituye el «Creador del cielo y la tierra» por el Primer Motor inmóvil de Aristóteles: *che tutto il ciel move, non moto*. En el canto XXIX del *Paraíso* es Beatrice la que explica la verdadera naturaleza de la creación con palabras que (dificultosamente) combinan mitología, matemáticas, astronomía y todo clase de prudentes circunloquios. El

tiempo se ha hecho a partir de la eternidad, la materia a partir de la luz (un pensamiento extrañamente einsteiniano). El universo es temporal pero Dios no: *in sua eternità di tempo fore*. El espacio está limitado pero no el «más allá» que es Dios. Dios ha creado en un acto de pura libertad, de liberalidad ontológica, de forma que Sus «ideas» puedan cobrar una substancia autónoma. Esta idea de suprema gratuidad inspirará la estética y la teoría del mundo del idealismo alemán, y especialmente la de Schelling. Como en el artista humano, la creación es la génesis de la libertad absoluta. Su liberalidad de donación, de emergencia desde la interioridad del yo, es una manifestación de amor. El paradigma de Dante o de Schelling plantea la cuestión de si la creación estética puede ser, en una última instancia, el producto de la ira. Siguiendo este análisis hasta el final, ¿son Juvenal, Swift o Thomas Bernhard esos virtuosos del odiar, inventores antes que creadores?

En el canto XXV del *Paraíso*, Dante Alighieri se imagina volviendo a Florencia para ser un poeta laureado. Cuando escribía este canto, debió ser perfectamente consciente de su cruel inverosimilitud. Por ello, se corona a sí mismo y distingue, una vez más, la *Commedia* de sus antecedentes en Homero, en Virgilio o en Estacio. Por última vez, afirma su eminencia respecto a la épica y novela medievales. El rey David aparece representando y validando la misión de la literatura sacra (los versos 73-74 son una traducción del salmo IX). En su forma más elevada la creación del poeta es sagrada y sigue las llamadas de la verdadera imaginación, que son las de la revelación. El largo peregrinaje termina con el regreso a casa de Dante y el cumplimiento de una revelación poética que ninguna prohibición exterior podrá negar.

Hemos pasado de Virgilio a los antiguos maestros del canto en el Limbo; desde Orfeo a Estacio. El viaje nos ha conducido por el minucioso análisis de la influencia, de la herencia y de la rivalidad poéticas cuando Dante convoca como testigos a los trovadores y a sus contemporáneos toscanos y napolitanos. David corona la lógica del viaje: ello rodea de gloria la investigación sobre la creatividad y la creación, sobre la autoridad divina y sobre la *poiesis* humana, sobre las esferas concéntricas de lo estético, lo filosófico y lo teológico. En este momento la verdad y la ficción se hacen uno, en este momento la imaginación es rezo y el exilio platónico de los poetas queda refutado.

Una centralidad como la de la poética de lo trascendente en Dante y su desarrollo del lenguaje no se ha vuelto a repetir nunca.

III

1

La perfecta triplicidad –teológica, metafísica y poética– en la investigación sobre la creación manifestada en la *Commedia* es irrepetible; pero su discusión ha continuado, al igual que las complejas relaciones entre los campos semánticos de la «invención» y la «creación». El nombre latino *invenire* parecería presuponer lo que debe «ser encontrado», lo que debe «ser descubierto». Es como si, invocando la pregunta subyacente a este estudio, el universo ya hubiera estado «allí», esperando a una divinidad que lo descubriese o quizá tropezara con él. Convertido en arrogante paradoja, este *invenire* está implícito en la frase de Picasso: «No busco, sólo encuentro». El matiz de descubrimiento se fija al verbo latino cuando entra a formar parte del inglés a finales del siglo XV (*invention* es así tardío). Sin embargo, muy pronto se hace evidente el solapamiento entre «hallazgo», y «producción» o «ideación». Después de 1540, *invenire* puede aplicarse a la producción de una obra de arte o literaria. Usándolo de un modo cargado de implicaciones y sugerencias, John Oldham aconsejará al poeta que «tome un tema conocido y lo invente bien». En este caso hay un desplazamiento hacia la re-creación, la variación novedosa de un tema o materia preexistente (normalmente de la mitología o los géneros clásicos). Por otro lado, y según Dryden, «invención» significa claramente «un hacer», un acto de *poiesis*. La distinción respecto a «creación» se ha borrado de forma retórica.

Sin embargo, ya casi desde su origen, los espacios de significado y connotación en torno a «invención» son problemáticos. El aura de «fingimiento», de «fabricación» –este último un término ambiguo en su más alto grado–, de «maquinación», su modulación hacia la falsedad, es perceptible desde 1530. Cuando el término madura lo suficiente como para ser de uso habitual se hacen presentes sus dos esferas: de un lado, la de originar, producir e idear por vez primera y, del otro, la de la posible mendacidad y la ficción. No es posible un examen exhaustivo sobre esta dualidad tan íntimamente relacionada.

Como ya he señalado, en las estructuras profundas de nuestra sensibilidad hay algo que se revuelve contra la frase y el concepto de: «Dios inventó el universo». Hablamos de un gran artista como un «creador» no como un «inventor»; sin embargo, la capacidad «inventiva» figuraría de forma prominente entre sus virtudes. ¿Hay alguna analogía con la diferenciación fundamental entre «fantasía» e «imaginación» de Coleridge y el idealismo alemán? ¿No adjudicamos un sentido primario a la «creación» y entendemos

que la «invención» sería secundaria, porque requiere de elementos previos que han de ser ensamblados, encajados o descubiertos? Sin embargo, Marcel Duchamp, a quien considero la figura clave de la estética del modernismo, ¿crea, inventa o no hace *ninguna* de las dos cosas cuando somete su *objet trouvé* a nuestro sorprendido divertimento e incomodidad?

Parece haber –y en esto cada paso ha de darse en el orden de lo tentativo y provisorio– en la «creación» precisamente una ausencia de toda sombra de falsedad, de estratagema inseparable de los actos lingüísticos y de habla propios de la «invención». Decir a un niño (o incluso a un adulto) *n'invente pas* significa «no mientas, no digas trolas». Afirmar *ne crée pas* sería, en todos los sentidos, una frase absurda. En otro registro, sin embargo, las prohibiciones de los iconoclastas sobre la «creación» son cruciales. Ya he citado el tabú sobre la «fabricación de imágenes» en el judaísmo y el islam: crear tales imágenes es «inventar», «hacer ficción» al servicio de una realidad virtual, sobre las presencias reales que están más allá de la percepción humana o de su capacidad emuladora («no sé de simulacros», dice Hamlet en su furia por la verdad). De nuevo otra vez nos encontramos con el sentimiento que el artista tiene de sí mismo como «anti-creador», compitiendo de manera exultante y blasfema al mismo tiempo con el *fiat* primero, con el «Sea». ¿La falta de humor, tan pronunciada en la descripción judeocristiana del Dios revelado, está inscrita en la seriedad de la creación? La invención es en muchas ocasiones profundamente humorística. Sorprende por cuanto la creación, en el sentido griego del término que genera toda la filosofía, *thaumázein*, nos deja atónitos, nos asombra como el rayo o el relámpago de las auroras boreales.

¿Alguna de estas sugerentes dicotomías y contigüidades entre «creación» e «invención» se aplica a las ciencias exactas y naturales? Desde un punto de vista ingenuamente positivista, las ciencias buscan encontrar, situar, elucidar teórica y empíricamente lo que ya está «ahí»; pero sabemos cuánto puede confundir esta lectura. No es sólo el hecho, como Kant arguye, de que la mentalidad humana y sus procedimientos lógicos estén, por decirlo así, anclados en la conciencia del sujeto, que leamos el mundo y todas las experiencias fenoménicas a la luz determinante de ciertas categorías cognitivas e innatas específicas. El proceso mismo de las hipótesis científicas y el de la verificación puede ser, y lo es normalmente, radicalmente inventivo e innovador. La ciencia interpreta mundos cambiantes, hechos, inevitablemente, a la medida de sus medios de investigación y de las convenciones sobre lo que es admisible racionalmente. Cuando la ciencia se traduce en aplicación, en tecnologías de todo tipo, la noción de «invención» se hace a un tiempo manifiesta y elusiva. Es indiscutible que Thomas Edison «inventó» la bombilla y no fue simplemente que cayera en la cuenta de que algo ya estaba «ahí». Además, la idea de que Edison hubiera «creado» este útil objeto suscitaría una profunda incomodidad o parecería que se estaba magnificando el hecho. Las definiciones se confunden.

El profano tiene un acceso limitado a la importancia capital y a las implicaciones

epistemológicas del debate sobre creación y descubrimiento, sobre construcción y hallazgo en el pensamiento matemático. La polémica aún continúa: incluso la matemática moderna le ha conferido un sesgo especial. ¿Son los números realidades platónicas, preexistentes al intelecto humano, cuyo despliegue es, en última instancia, una necesidad universal de la razón? ¿O son más bien una estratagema humana, un código cuyo progreso aparentemente ilimitado y sus ramificaciones son el fruto de un proceso mental mortal, del instinto humano de juego en su grado más elevado? En términos de proposición cognitiva, ¿qué ambigüedades contiene el concepto y la designación verbal de «números reales»? Ninguna tarea humana parece más rica al edificar (al «construir») que las matemáticas puras, en ninguna la belleza y la verdad se alían de manera tan dinámica. A pesar de todo, muchos matemáticos se han considerado descubridores, exploradores de unidades y relaciones que forman parte del tejido de la naturaleza fenoménica. Parece como si los números primos, al modo de las galaxias reveladas a los astrónomos y astrofísicos, tuvieran una realidad substantiva y una función limitada por reglas que aguardan ser descubiertas y comprendidas. En este sentido, por ejemplo, el problema de las funciones elípticas o de los números transfinitos sobrevivirá a las mentes humanas que los han alojado.

Las asociaciones que hacemos –puede que inconscientemente– entre invención y forma, creación y contenido, se acercan a lo incomprensible. Una nueva métrica o modelo de estancia, el uso de nuevos materiales en arte y arquitectura, las «invenciones a dos partes» en las composiciones para clave de Bach, sin duda nos sorprenden como una muestra de ello. El artista inventa igual que hacen el ingeniero o el diseñador. La «invención del contenido», por otro lado, parecería una proposición confusa, desconcertante. El contenido afirma su unión con la creatividad, con los actos generativos que están más allá de lo performativo. El contenido musical de las invenciones de Bach, reacio a cualquier otra reformulación o paráfrasis verbal que no sea intuitivamente metafórica, requiere el concepto de creatividad eminente, de un engendrar que informa la ejecución particular, una forma técnica que sin duda debió haber sido inventada para tal ocasión.

Sin embargo, la distinción misma está bajo sospecha. La naturaleza de todo arte serio, de todo texto literario y filosófico es precisamente convertir en inseparables las categorías de «forma» y «contenido». El contenido de un cuadro es, en todo momento de su ejecución y percepción, el propio de sus medios formales. El sentido de una fuga o una sonata es exactamente ése. Más allá de los rudimentarios niveles semánticos, la paráfrasis y la traducción están condenadas a la distorsión o el inacabamiento justamente porque el significado del original está completamente aprisionado en su especificidad léxica, gramatical y conceptual. Una oda o un epigrama distribuyen sus palabras de modo diferente al soneto. El contenido forma y la forma confiere substancia. Por ello, por muy instintiva que sea en nuestro uso o en nuestras referencias espontáneas, la diferenciación

entre lo inventado y lo creado se rompe completamente en el campo de la estética y de la semiótica.

Sea como fuere, sentimos que la «creación» está fundamentalmente por encima de la «invención». Al margen de los complejos vínculos de la lengua y las demarcaciones borrosas, el «creador» supera al «inventor» en las jerarquías valorativas. La reflexión nos indica que incluso el más grande de los poetas trabaja en y con medios lingüísticos preexistentes; que el compositor más original subvierte las convenciones que ha heredado de la historia de la música. *Las señoritas de Avignon* de Picasso no dependen sólo del óleo, del lienzo y de la forma de la pincelada, utilizados tiempo atrás, sino que cita e implica el pasado que trata de superar. Sabemos todo esto, pero insistimos en el atributo de creación, y al mismo tiempo en una obvia e indefinible analogía con la propia creación, es decir, con la narrativa teológica y cosmológica de lo que se ha realizado, de lo que ha sido llamado a ser.

En la sensibilidad occidental clásica y medieval, tanto en Platón como en Dante, esta atribución de la analogía era explícita y omnipresente. Las creaciones de matemáticos, pensadores y artistas se identifican con la imagen del primer Hacedor. Observaremos la medida en que este reflejo conserva su fuerza en la música, que es dinámica no sólo en la estética de Bach sino en muchos otros como, por ejemplo, Mahler y Bruckner. Pero la secularización, los cambios metamórficos en la manera de «contar la historia» que definen en gran parte la modernidad y la imposición de una racionalidad poscartesiana y posgalileana, debilitan la derivación, la analogía de la creación estético-filosófica con el origen cósmico. La dimensión epifánica se adapta a la metáfora e imagen, en una espectralidad maravillosamente explotada por James Joyce, por ejemplo.

Las investigaciones sobre la «creación» (la *Schaffung* kantiana) y la «invención», sobre el origen y la originalidad en el idealismo y romanticismo alemanes tienen una fuerza particular: documentan un período de transición cuyas consecuencias son todavía vitales.

2

La mentalidad germánica está fascinada, me atrevería a decir obsesionada, por la oscuridad turbulenta del inicio y la instauración. La «genealogía», la invocación del monosílabo intraducible de lo primordial, *Ur*, son tan útiles para la antropología romántica de Hamann y Herder como lo son para la moralidad de Nietzsche y la psicología profunda de Freud. La ontología de Heidegger se puede leer como una ontología de la preexistencialidad, como la sugerencia de un ser primordial anterior a las particularidades de lo fenoménico. Precisamente, según Heidegger, esta «precedencia» ha dejado rastros enigmáticos pero luminosos en el lenguaje y en el arte. ¿Por qué esta vuelta obsesiva a las fuentes, al tiempo antes del tiempo (cuyo episodio canónico en la

sensibilidad alemana es el descenso a las «Madres» en el *Fausto* de Goethe)? El idioma alemán se forma tarde, con Lutero y sus sucesores; la nación alemana más tarde incluso. El pensamiento y la política alemanes muestran un anhelo por la legitimidad de su fundación, por honrar a los ancestros. La creación, sea mítica o mitopoética en su grado más elevado, debe establecerse en contra del montaje, en contra de la fabricación contingente o de la invención. Se pone en marcha una doble maniobra: la afirmación del amanecer nórdico y teutónico –tan elocuente en Wagner– y la apropiación de la Hélade tanto arcaica como clásica. En este último movimiento, lo arcaico se reviste de un aura seminal. La exaltación de Martin Heidegger de los presocráticos es el clímax lógico de una afinidad con el mismo prólogo de la conciencia y el pensamiento occidentales. La fragmentaria oscuridad de Heráclito y Anaximandro es la que apunta paradójicamente hacia la luz primera. Sean cuales sean los motivos (y sus riesgos políticos y psicológicos), es en la metafísica y estética alemanas donde la investigación sobre el *schaffen* y el *erfinden*, sobre el creador y el inventor, alcanzará una singular intensidad intuitiva.

Hegel convierte en históricos el concepto y la conciencia. El acto de pensar es estrictamente inseparable de la temporalidad. En el modelo hegeliano el tiempo es parte integral del ser (de ahí *Sein und Zeit* de Heidegger). Ser implica ser «en el tiempo», en los horizontes de la percepción y del *Begriff* («aprehensión», «interiorización») que son asimismo totalmente históricos. Esta historicidad de la conciencia humana, esta adscripción del proceso y de la «cinética» –ser en movimiento– de toda fenomenalidad inteligible es lo que hace que el sistema hegeliano sea tan representativo de su época. El propio Hegel insiste en el papel seminal desempeñado por la Revolución francesa y la saga napoleónica en la génesis y articulación de su fenomenología y de su lógica. La presión del movimiento sobre y en el interior de la conciencia experimentada y realizada, incluso la más abstracta, es formidable. El pensamiento es el despliegue de la historia en el clima radical de aceleración de un tiempo creado por la revolución y el imperio de la palabra. Los postulados platónicos y kantianos de la eternidad estable ceden ante el *calculus* y, si se puede decir de esta manera, ante la termodinámica del viaje del hombre a través de la historicidad (la imagen de una odisea del espíritu humano es de Schelling, pero deriva directamente de Hegel). Incluso la muerte tiene su historia.

Se ha establecido un debate, a la vez epistemológico y político, sobre la opaca declaración hegeliana del fin. La posibilidad representada por Napoleón, tomada en su más amplio sentido teórico y empírico, señala el cumplimiento del destino histórico humano. Aunque tal noción sea en sí misma inadecuada, es emblemática de la autorrealización del *Geist*, de la concepción de sí del hombre (donde «concebir» transmite por completo el doble sentido tanto de la procreación como de la inmediatez de la intelección y de la comprensión). El paso de Napoleón bajo la ventana de Hegel, camino hacia la batalla de Jena justo cuando éste completaba el Prólogo de la *Fenomenología*, es la célebre coincidencia icónica. La filosofía completa su largo periplo –según Hegel, la historia de la filosofía es la filosofía misma– en el momento en el que la

historia se aboca a su ineluctable «fin». Precisamente saber qué significa este final es un enojoso asunto. Uno de los más apasionados exégetas modernos de Hegel, Alexandre Kojève, ha visto el cumplimiento y la terminación del proceso histórico no con Napoleón sino con Stalin. Las configuraciones «totalitarias» y «totalizadoras» de la sociedad bajo el despotismo y la tecnocracia del siglo XX pueden tomarse como relevantes para el imperativo del cierre hegeliano. Más recientemente se ha interpretado de forma hegeliana el colapso de las sociedades marxistas-leninistas como el «fin de la historia», aunque en el sentido del liberalismo y del libre mercado.

La fascinación ejercida por el sentido hegeliano sistemático de un final ha desviado la atención de sus investigaciones sobre el inicio, sobre los «comienzos». La cuestión de la génesis, en cualquier temporalización totalizadora, es tan importante como la coda. En ésta, como en las tradiciones místicas o poéticas, el final es verdaderamente el comienzo. Los problemas lógicos y cognitivos que esta necesidad provoca preocupan a Hegel no menos que a san Agustín. A pesar de ello, incluso con las dificultades inherentes al lenguaje y argumentaciones hegelianos, las consideraciones la *Wissenschaft der Logik* [Ciencia de la Lógica] sobre el *Anfang*, sobre el inicio, son de lo más recalcitrantes. Es fascinante ver a Hegel pelear con lo intratable.

Die moderne Verlegenheit um den Anfang (la dificultad moderna tocante al comienzo): el comentario de Hegel puede ser una autoironía. Pregunta –tal pregunta no se suele plantear tan agudamente– «¿cómo podría existir un comienzo para el conocimiento, para la *Wissenschaft*?». Las observaciones que siguen giran en torno a este dilema: hay que leerlas como «estocadas», como aforismos más que como un discurso rigurosamente secuencial al modo acostumbrado de Hegel.

El concepto de «principio» contiene etimológica y conceptualmente el de inicio. La «forma del inicio» es su principio. El primer pensamiento, una noción típicamente hegeliana, es un acto de «pensar lo que viene primero». Desde un plano positivista o neurofisiológico, esta sugerencia de un pensamiento primero, como la de una *Ur-Wort*, desafía toda plausibilidad, pero es vital para la historicidad hegeliana de la interioridad humana. Una inmediatez absoluta, este primer «pensar el pensamiento» –tal vez algo parecido a la intuición radical husserliana– caracteriza el inicio de toda la lógica. El ser que toma conciencia de sí mismo *ist das Anfangende*, «es el proceso de comenzar». Hegel lo llama también «pura presencia», un aspecto intensamente pertinente para la cuestión de la creación estética y de la realización de la principalidad a través de la forma.

Para nosotros, para cualquier mente humana, «pensar el comienzo» es volver a las fuentes, es «progresar hacia atrás» en su sentido más urgente y comprometido. Tocamos así un motivo que es básico en numerosos constructos metafísicos y estéticos; se trata de la reminiscencia platónica, del esfuerzo de Platón por elucidar lo transcendentamente preexistente sin lo cual no podría existir un conocimiento verificable. También se encuentra aquí la convicción romántica grata a Wordsworth de una intuición seminal en el niño y de la dinámica unión bergsoniana de la memoria con la materia. El *ricorso*, el

movimiento oceánico, como de ir contra corriente, preside el viaje a casa de Odiseo, el retorno del Peregrino a la fuente primera –al «bautismo» del ser– en la *Commedia*. Es la espiral interior que se encuentra en el corazón substancial y formal de la *Recherche* proustiana. O, como lo formula Hegel, el *Anfangende*, lo «naciente», no está nunca ausente del *Fortgang*, del progreso, de la marcha hacia delante (*Gang*, «ir», estar en movimiento, se encuentra en ambos términos) de la conciencia y del trabajo perseguido. La formulación es casi cabalística: el *Geist* «que se resuelve, se decide a la creación de un mundo» (*zu Schöpfung einer Welt sich entschiessend*) debe volver, en circularidad perfecta, al *unmittelbaren Sein*, al ser inmediato. Casi con certeza tal formulación se encuentra más allá de la metáfora de la doctrina nietzscheana del «eterno retorno», pues ella misma está cargada de implicaciones estéticas.

Pero ¿en qué consiste este *das Anfangende*?

Es ist noch Nichts, und es soll etwas werden. Der Anfang ist nicht das reine Nichts, sondern ein Nichts, von dem etwas ausgehen soll; das Sein ist also auch schon im Anfang enthalten. Der Anfang enthält also beides, Sein und Nichts; ist die Einheit von Sein und Nichts; oder ist Nichtsein, das zugleich Sein, und Sein, das zugleich Nichtsein ist.

[Todavía no es nada y tiene que devenir algo. El comienzo no es la nada pura, sino una nada de la cual tiene que surgir algo; luego también el ser está ya contenido en el comienzo. El comienzo contiene, en consecuencia, a ambos: el ser y la nada; es la unidad del ser y la nada; es decir, es un no-ser que al mismo tiempo es ser, y un ser que al mismo tiempo es no-ser.]

Una «nada» que, siendo «impura», es la matriz de donde debe emerger algo. La existencialidad es un potencial irresistible para las energías singulares y la inherencia de un no-ser (*Nichtsein*) que es simultáneamente un *Sein*, o un serahí. La crucial ambigüedad que, para Hegel, no es una contingencia o defecto de la gramática, reside en el *ist*: «el comienzo *es* una nada aún». Este *es* determina su presencia seminal. El vacío, por decirlo así, es activo.

En la liturgia anglosajona del sentido común, de la duda pragmática, es endémico contemplar las proposiciones de esta naturaleza como un tipo de verborrea, como el modelo característicamente teutón de embrollo filosófico. Es un hecho sorprendente observar la estrecha analogía que existe entre el *Nichts* de Hegel, a punto de convertirse en *etwas*, y las premisas que legitiman la astrofísica actual y las teorías cosmológicas sobre el «comienzo» propias de fines del siglo XX. A menudo, la ciencia enmascara con formalizaciones matemáticas las sugerencias verbales y metafóricas de una epistemología anterior.

El *Anfang*, dice Hegel, se dirige al ser en la medida en que se distancia del no-ser o lo «absorbe» (*aufhebt*). Éste es un momento clave en la dialéctica: la negación de la negación, la aniquilación de la nada (*néantissement du néant* en la traducción de Sartre), de todo acto iniciador, es decir, auténticamente creativo. Esta aniquilación o «absorción» preserva la nada en el despliegue del ser; los problemas que tenemos para encontrar una

expresión verbal clara de los conceptos mismos se parecen a la emisión radiactiva en un tubo catódico, que confirma la existencia de altas energías pero inmateriales. Encontramos que esta paradoja, si es que lo es, tiene un exceso de significado que dificulta cualquier intento de categorización, de discriminación entre creación e invención.

De nuevo Hegel gira en torno al núcleo de la «primacía»: lo que constituye y confiere energía al inicio es *ein Nichtanalysierbares* (lo que no puede analizarse). Ésta es una concesión esencial. Gran parte de lo que es fundamental para el discurso teológico, filosófico y estético es «no analizable» o no analítico. Sin embargo, esto no es una refutación de sus valores de verdad, de su indispensable función en la prioridad generativa de la intuición. Más bien al contrario, el análisis ha de llegar tarde a la historia de la conciencia, y sin duda hay una perspectiva, aunque tenga que ser discutida con escrupuloso cuidado, en la que lo «analizable» es también, y en último extremo, trivial.

Podemos pensar este *Nichtanalysierbares*, «en su insatisfecha inmediatez» como un puro ser, como un «vacío total» (*das ganz Leere*). (La física de partículas postula ahora la existencia de unidades elementales sin masa ni dimensión.) Como veremos, el vacío hegeliano engendrará un legado decisivo para el modernismo: Mallarmé deriva de él sus *blancs*, sus «vacíos blancos»; la pintura no objetiva y minimalista habitará en el vacío; en la retórica de la deconstrucción subyace una inferencia hegeliana de la «ausencia» generativa. Incluso el postulado derridiano, dicho de forma irónica, de que el lenguaje tendría sentido estable sólo si sus marcadores «se volvieran hacia Dios» es un eco de la penetrante observación de Hegel: *das unbestrittenste Recht hätte Gott, dass mit ihm der Anfang gemacht werde* (Dios tendría el derecho indisputado para realizar un comienzo).

La absoluta fusión entre la nada y el ser, por medio del proceso de llegar a ser, implica una contigüidad íntima entre génesis y extinción, entre *Entstehen* y *Vergehen*. Desde un punto de vista ontológico, incluso la más perfecta y manifiesta creación es efímera. Es, si se quiere así, un objeto que «se autodestruye», cuya historia, como la historia misma, tiene su fin. Entrar en el ser significa dar un paso hacia la nada, exactamente del mismo modo en que el recién nacido se dirige hacia su muerte (Montaigne). De manera concomitante, la aniquilación es un *Übergang ins Sein*, un «tránsito, una modulación hacia el ser». Esto es la abstracción a partir de una experiencia cotidiana: la abolición del momento generativo en música y la vuelta de la música a la «desaparición completa» es un hecho que, aunque familiar, resulta siempre provocador.

Por ello existen en los *arcana* de la meditación hegeliana sobre el comienzo ciertas sugerencias y figuraciones que podemos verificar en la materia «inanalizable» de la experiencia común y que se han probado fecundas para todo el arte y la literatura modernos. Un segundo texto fundamental es «Über die Verfahungsweise des poetischen Geistes» [Sobre el modo de proceder del espíritu poético] de Hölderlin. En él existen puntos de acuerdo y diferencia con Hegel, lo mismo que en la relación entre ambos inicialmente simbiótica y luego distante. Y quizás merezca la pena señalar que incluso si hubiéramos perdido la incomparable poesía de Hölderlin, sus aportaciones a la filosofía

de las formas literarias, a la hermenéutica, serían de primer orden. (A menos que me equivoque, Hegel sólo escribió un poema que consideró digno de conservar y estaba dirigido a Hölderlin.)

El mismo comienzo de las reflexiones de Hölderlin, donde el «comienzo» es el tema, es una frase cuya enorme longitud se equipara con *La muerte de Virgilio* de Broch o con cierto monstruoso parloteo de *Finnegans Wake*. La paráfrasis es necesaria, aunque sea reductora. A lo que Hölderlin se está enfrentando, y no en menor grado que Hegel, es a la articulación definitoria del momento creativo, del contexto temporal en el que el poeta, el *Dichter*, estará preparado para recibir su «materia» (*Stoff* connota claramente el «tema estético», la «materia poética prima»). ¿Nos adentramos en el mundo de las cartas de Keats, un contemporáneo de Hölderlin? Sí y no. Keats intenta identificar el momento, las circunstancias concentradas de la corriente y la destilación de la creación. Pero el testimonio de Keats es narrativo: son imágenes y representaciones; su introspección es la propia de una psicología metafórica. Hölderlin, con la estrategia característica de la investigación estética alemana tras la *Kritik der Urteilskraft* [Crítica del Juicio] kantiana, trata de lograr la generalización sistemática, convertir la experiencia en teoría.

Hölderlin establece que el espíritu humano es a la vez común para todos y específico o singular para cada individuo (tales dualidades o contradicciones aparentes organizarán la reflexión de Hölderlin con una cadencia muy cercana a Hegel y a la dialéctica). El espíritu está capacitado para (*bemächtigt*) reproducirse en su encarnación personal y en la de los otros. Lo poético irradia tanto hacia el interior como hacia el exterior. El problema es que a lo largo de esta dinámica de interiorización y exteriorización, *die Form des Stoffes identisch bleibe* (la forma de la materia permanece idéntica). Interpreto esto como que en las relaciones dialécticas entre creación y recepción, la forma generativa, que «informa» el contenido, debe conservar su identidad íntegra y generativa; ahora bien, esta «conservación de energía perfecta» es irrealizable. O más exactamente el artista, el poeta, percibe un conflicto fundamental (*Widerstreit*) entre la identidad de la obra consigo misma y su transformación durante el proceso de expresión y recepción. Unicidad y cambio (como el ser y el no-ser de Hegel) no se funden. Pero es en un desequilibrio perceptivo en su más alto grado cuando el poeta o el artista experimentan este antagonismo, cuando se hace totalmente «sensible» (*fühlbar*) el momento en que le sobreviene la creatividad. Entonces y sólo entonces el *Dichter* está preparado, abierto a la *Rezeptivität des Stoffes*, la recepción del contenido o de la materia. Entendido en su sentido más estricto, este estado de tensión irresoluble es el que informa, el que da forma a la estética. De manera sorprendente, el modelo de Hölderlin anticipa precisamente el de Roger Sessions, quien localiza la fuente de la composición musical en la inmediatez de «niveles irreconciliables de energía» que experimenta el compositor.

¿Cuál es, según Hölderlin, la triple fuente del contenido en la búsqueda, siempre insatisfecha, de la forma de ejecución? La respuesta es bien conocida para las teorías de la mente y de la representación del siglo XVIII. Existen «eventos, percepciones y

realidades»; existen los pensamientos, las pasiones y las imaginaciones; también existen las «fantasías» unidas de forma más o menos adecuada al dominio de las «posibilidades» (*Möglichkeiten*). Ni Locke ni Kant hubieran encontrado novedosa esta propuesta, pero ahora Hölderlin se aventura por aguas más profundas.

La «materia naciente» puede conducir al poeta al error, a «errar». Separada de la totalidad y las interrelaciones del «mundo vivo», el *Stoff* –perceptivo, cognitivo, imaginario, «surreal»– se resiste a las limitaciones impuestas por la forma estética. La múltiple vitalidad del contenido, esencialmente inconmensurable, esencialmente ilimitado en su densidad, no desea «servir» al poeta o al artista como un mero «vehículo» (uno piensa en la deserción de los animales circenses de la poética de Yeats). Esta resistencia es la que anima, la que confiere alma y espíritu a la forma concreta del trabajo y engendra en ella un *Ruhepunkt* imperfecto pero vital (un «fulcro», un «lugar de descanso», como en el pacífico ojo de un huracán). Por medio de la metáfora –el misterio privilegiado– o de la «hipérbole» que muestra la extrema tensión de los medios formales, el artista separa la representación de la fuente viva, no confinada. Esta disociación, aunque sea inevitable y resplandeciente en su *Darstellung* (exposición) que es el poema, la obra de arte, la composición y desde luego el sistema filosófico, comporta elementos que son a un tiempo de violencia y disminución. En su sentido más profundo, el arte es también un artificio. La creación de las obras individuales es a la vez un proceso de logro y de abstracción (la etimología de esta palabra evoca la «ruptura», la «dislocación»). Esta abstracción deja tras de sí –¿o lo lleva en sí misma?– una totalidad orgánica que, en el momento de la expresión estética, se escinde y disminuye. El creador trata de repararlo por medio de la virtud de una «vida poética», un vida vivida con el más alto riesgo y con un compromiso sin límites con los ideales de su vocación. En esta existencia poética, lo «material», la «forma» y la «pureza» interactúan en un nivel de gran intensidad, pero su mezcla es asimismo conflictiva. En este punto, la narración de la «cinética» generativa y transformacional de la poética de Hölderlin es casi atterradoramente consonante con la que aparece en las cartas de Keats.

Si el creativo *Geist* es ilimitado (*unendlich*), ¿qué le lleva a las limitaciones necesarias de todo signo articulado y performativo? ¿Cómo puede entrar en los cauces constrictivos de los géneros (ya que incluso el lenguaje está limitado comparado con las infinitudes desplegadas del mundo percibido e imaginado)? Hölderlin define la función y propósito del arte como *die Vergegenwärtigung des Unendlichen* (hacer presente, hacer actual lo ilimitado). ¿Cómo, se pregunta, lo que está en movimiento incesante, como el pensamiento o todos los procesos vitales, puede convertirse en «puntual» (de nuevo *Punkt* es un concepto clave)? El instrumento es aquí el de la contraposición creadora, el del *Entgegensetzung*. El poeta, el artista, elige libremente situarse contra las pretensiones de lo no-finito. Procura una mediación entre la indiscriminada identificación del niño con la totalidad del mundo –las insinuaciones wordsworthianas de lo ilimitado– y la abstracción voluntaria que, ineluctablemente, elige una forma expresiva pero limitada.

Por ello, en la poética y el entendimiento maduros existe una comprensión (en los dos sentidos de la palabra) de una contradicción irreconciliable. El movimiento descansa y transmite así la paradoja de un «durar momentáneo». Creo que entre los poetas del siglo XX, René Char es el que está más próximo a descubrir la equivalencia metafórica de esta prudente pero irresistible idea.

El siguiente paso de Hölderlin es, al característico modo del temperamento hegeliano, una vuelta dialéctica. La infinitud del contenido potencial se atrapa, por decirlo así, en las configuraciones limitadas de la afirmación conceptual o estética. Pero el lenguaje generaliza, universaliza y niega la individuación. El poeta se esfuerza por ser entendido por otros, por lograr una *Wiederklang*, una resonancia en eco. Con un movimiento dialéctico sutil pero al mismo tiempo radical, lo que la forma de ejecución había limitado y hecho momentáneo irradia ahora hacia su propia especie de universalidad sin fin (*Allgemeinheit*). En virtud de un «toque mágico», *Zauberschlag*, la poesía restaura la vida, la inconmensurabilidad de «lo vivido», aquello que la abstracción y la reducción le habían quitado a una forma temporal y local. El arte supremo o el razonamiento filosófico son, de acuerdo con Hölderlin, «re-flexión», en todos los sentidos y connotaciones de este término. Aunque sea manifiestamente extraño y más un ideal que una realidad, este movimiento y su contrario logran una ecuación en la que *Geist und Leben auf beiden Seiten gleich ist* (espíritu y vida son equivalentes). Esta igualdad resuelve, subsume el conflicto primordial entre espíritu y materia, entre la realidad y las apropiaciones y negaciones conceptuales o imaginarias de esta realidad, entre la ausencia de la realidad existencial de todas las designaciones lingüísticas y simbólicas y la presencia real que, sea como fuere, debe «habitar en» el signo (la formulación de Hölderlin prefigura rigurosamente la semántica de la negación y de la eliminación de las teorías deconstruccionistas). Estas soluciones, que fundamentalmente son una, abolirían la dualidad, la fuente del gnosticismo que opera en la filosofía y la estética tras Platón. El espíritu se hace inmanente a la forma poética pero el impulso hacia la universalidad comunicativa y hacia la «intemporalidad» en el lenguaje, «transcendentaliza» esta inmanencia. El lenguaje del poeta encarna directamente el flujo y reflujo de la «re-flexión». Es a la vez irreductiblemente él mismo y universal: muestra la aparente contradicción de la «singularidad ilimitada». Sus elementos determinantes, claridad y opacidad, velocidad y retraso, lo abstracto y lo concreto, se reúnen en ese *Stillstand der Bewegung* (esa «quietud del movimiento») que une lo universal a lo particular.

Es evidente que la música clarifica este modelo, lo hace tangible. Que las palabras y la sintaxis, incluso las de Hölderlin, lo consigan completamente es otra cuestión. Pero ¿por qué la física cuántica debería tener el monopolio de la contradicción y la dificultad?

Las conclusiones preliminares sobre las diferencias entre creación e invención se hacen ahora sugerentes, pero hay que advertir que tales discriminaciones no pueden ser absolutas. El alcance formal y existencial de los dos conceptos y de sus campos semánticos y conceptuales se superponen. Del mismo modo que hay una parte impura, de invención, en los actos de creación, también hay vestigios o prefiguraciones de auténtica creación en la invención. Las zonas donde es más difícil subrayar las diferencias, donde hay una mayor o menor borrosidad en sus demarcaciones, son a la vez las más informativas desde el punto de vista filosófico y pragmático. Y absolutamente toda atribución final al campo de lo creado o lo inventado debe ser provisional e intuitiva.

El ser está axiomáticamente emparejado con el no-ser. Ser es «no ser no-ser». Todo lo fenoménico es alternativo en virtud de otras posibilidades de substanciación y, más radicalmente, por la «insubstancialidad» equivalente a la inexistencia. Este universal se obtiene en el nivel más obvio, donde «obviedad» afirma precisamente una verdad que abarca todo. Las dicotomías que determinan la condición humana, como la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, pueden entenderse como puestas en escena concretas, aunque generalizadas, de la dualidad completamente soldada de presencia y ausencia. Estar presente significa no estar ausente. Esta aparente vacuidad de la ausencia implica, de un modo que es crucial para este argumento, la plenitud de la presencia. Este emparejamiento se enuncia en todas y cada una de las proposiciones lingüísticas, en todo acto mental y articulado de predicación. Una sentencia, una definición, nombrar, son negaciones positivas: «Esto no es aquello». El estatus de «lo que no es» implica, en primer lugar, la innombrable inconmensurabilidad de las alternativas. Cuando afirmo «Esto es esto y no aquello» estoy postulando también que esto que «no es aquello» puede, virtualmente sin límite, ser otro. Cada proposición descarta otros mundos (como, por ejemplo, ocurrió con la geometría euclídea antes de la llegada de las geometrías y espacios no euclídeos). La envidiable fuerza y la, al mismo tiempo, debilidad inherente a todo sistema matemático, lógico y científico, en tanto axiomático, reside en convertir en error «lo que no es», todo lo que resulta irreconciliable con el conjunto de axiomas. El «pensamiento natural», y si se permite tal expresión, el lenguaje natural, no relega necesariamente lo negado, lo «no aquello» a la categoría de error. Las definiciones, denominaciones, percepciones, demarcaciones son perpetuamente revisitadas; son incesantemente metamórficas. El «esto es» del hoy puede convertirse en el «esto no es» o incluso en el «también es» de mañana. El ser percibido y dicho siempre reserva un no-ser y, por decirlo así, alternativas para nuevas cartografías. La negación es el vasto almacén de las posibilidades aún no percibidas, inútiles, no declaradas (veremos que existen nexos entre «invención» e «inventario»). El privilegio vital de la conciencia y del discurso no formales, no matemáticos o no meta-matemáticos consiste precisamente en mantener el «no eso», lo negado, al alcance, y preservar la «alteridad» para usos y

referencias futuros. Tal como insiste Hegel, el pensamiento humano, cuando intenta atrapar creativamente al ser, progresa mediante la negación de la negación.

Ya he mencionado algunas de las narrativas teofánicas y politeístas de la creación, nacidas de las relaciones casi tautológicas entre el ser y el no-ser, siendo inherente a ellas la ausencia de toda figuración sobre la presencia. Su lógica interna es la de la libertad: el Creador, el Demiurgo fue «libre» para no crear. Este postulado puede ser negado y, de hecho, así ha sido. Ha habido teodiceas y cosmologías en las que la naturaleza de lo divino, su justificación manifiesta, se ha identificado con el imperativo de la creación. Ser «Dios» es aceptar la necesidad de su propio despliegue, de la generación universal. Se ha afirmado así que la noción de esterilidad y de soledad solipsista son ajenas a la ontología de lo divino y al Primer Motor. Desde luego, como hemos visto, las especulaciones cabalísticas y teosóficas han conjeturado que la emanación necesaria en otras formas de ser, en la «mundanidad» y la substancia, han llevado al fraccionamiento y diseminación de la unidad divina. De manera metafórica, el Dios de los «recipientes rotos» se ha «estropeado»; esto explicaría Su retirada de nuestro universo imperfecto.

El punto de vista más seguro, sin embargo, ha sido el de una libertad primordial. El ser supremo podría haber elegido habitar en la infinitud increada del vacío. La creación es, en sentido estricto, opcional. Entra libremente en una relación diacrítica con la abstención respecto al no-ser o a la negación. Se podría definir toda la religión, toda la teología, como un esfuerzo por entender y agradecer el milagro gratuito de la creación. La creación celebra o, en el caso de la teología negativa, interroga la elección insondable por la cual «no hay nada». Hay que suponer una lógica o una verosimilitud preponderantes en esta otra opción, aunque nos sea difícil concebirla o incluso adjudicarle la más espectral de las imágenes. Sólo la nada está en reposo perfecto. Sobre todo existieron (y existen) otras elecciones posibles. He aludido a la idea de numerosas creaciones precedentes, de «bocetos genéricos» del taller del Creador. La cosmología aristotélicotomista insiste en la idea de un único universo, que modela la voluntad y la perfección de su arquitecto. Otras hipótesis, tenidas por heréticas durante mucho tiempo, invocan una pluralidad, una infinitud real de otros mundos, de otros «universos» análogos o radicalmente diferentes del nuestro (*la pluralité des mondes*, familiar a Giordano Bruno y discutida en la Ilustración). Al crear en libertad, la deidad o el primer principio puede recrear con prodigalidad correctora o lúdica. Esta libertad implica una amenaza obvia: la de la demolición posterior, esto es, la imagen de un Dios que, como Tinguely, destruye Su artefacto. La leyenda de Noé, tan extendida entre las diferentes mitologías y culturas, es una versión débil de tal posibilidad. No sólo las formas humanas y animales, sino también todo el cosmos, pueden ser devueltos al no-ser. Nada garantiza la continuidad de la existencia: las galaxias se consumen y de ahí la angustia de las grandes doctrinas teológicas y metafísicas respecto al tiempo. Tal como Platón intenta mostrar claramente en el *Timeo*, una vez creado, una vez en el ser, el cosmos es inmortal. Para Aristóteles es eterno (un concepto bastante distinto). La concepción

judeocristiana de Dios mira hacia el arco iris, hacia la promesa celestial de que la aniquilación no sobrevendrá a los seres creados. Esta piadosa esperanza ¿no conculca la absoluta libertad de Dios?

La intuición de que el ser podría no haber sido, de que la creación podría haber sido deshecha —la antimateria que aniquila la materia, bien momentáneamente bien definitivamente—, debería alimentar el terror. Esta *Angst*, este repentino contacto con la nada nace ocasionalmente en nosotros desde profundidades atávicas y distantes. Pero la fascinación del no-ser ha sido más vívida que el miedo. Vimos cómo ha sido recurrente no sólo en el misticismo teológico sino también en la filosofía occidental, desde Parménides y el *Sofista* de Platón hasta culminar con su decisiva función en la filosofía de Heidegger. Cada grado de existencia, de substancialidad tiene su reflejo en la anulación o en la cancelación. Cada uno ha sido habitado por una conjetura gramatológica o especulativa: *annullatio*, *abnegatio*, *exinanitio*, incrementándose, como si fueran números negativos, hasta la *annihilatio*. Tal como algunos librepensadores y libertinos del espíritu en la Italia de comienzos del XVII afirmaron¹:

Nulla, Nulla, è perciò più efficace della divina Sapienza, Nulla più nobile delle virtù celeste, Nulla più glorioso e desiderabile della beatitudine eterna.

La nada, la *néant* es más eficaz que la sabiduría divina; es la más noble de las virtudes celestes, más resplandeciente y deseable que la beatitud eterna. La *Niente* es fuente y destino del universo. Toda la materia creada está constituida por la nada: *Non era il fuoco: chiamo Iddio il Niente ed ecco che, convertito in fiamma, s'immnalzò nel più alto seggio sopra tutti gli elementi* (El fuego no era; Dios lo invocó desde la nada; transformado en llama, se elevó sobrepasando a todos los otros elementos). Incluso más concentradamente, *Materia sia quasi Nulla*, o incluye, causalmente y sin posibilidad de erradicación, un origen, una tendencia hacia la nada y la aniquilación.

Nos encontramos ahora en posición de sugerir una definición preliminar de «creación». El acto creativo y aquello que engendra se caracteriza por dos atributos primarios. Es una afirmación de la libertad; es integralmente libre. Su existencia comporta implícita y explícitamente la alternativa de la no existencia; podría no haber sido. Las numerosas ocasiones en que los artistas y los pensadores proclaman que «no tenían elección», que estaban atrapados por una necesidad irresistible de crear esta o esa obra, de seguir tal o cual línea o constructo de pensamiento, es retórica. Esta retórica puede tener motivos psicológicos absolutamente legítimos; puede nacer de una estrategia válida para potenciar la introspección. Pero, como mucho, se reducen a un ademán apologético. Toda forma de creación auténtica y consecuente procede de la libertad concomitante de no ser, de no haber llegado al ser (o, como veremos, lo que habría podido ser otra en parte o completamente diferente). De ahí que «creación», si se entiende y experimenta adecuadamente, es otra palabra para «libertad», para el *fiat* o para el «sea», que no tiene significado sino por su virtualmente tautológica relación con el «no sea». Solamente por

su gratuidad hacia el ser —el ser es siempre un don— el artista, el poeta, el compositor pueden ser calificados de «divinos» y su práctica juzgada análoga a la del primer Creador.

El segundo atributo cardinal de la creación consiste en una inclusión aparentemente paradójica: la obra creada nos declara, con mayor o menor evidencia, que podría no haber sido o que podría haber sido de otra manera. Los seres formados albergan el recuerdo, la posibilidad siempre presente de lo increado (lo «no nato»). El signo externo de esta cohabitación esencial (*quasi Nulla*) es la presencia de imperfecciones incluso en las realizaciones estéticas más acabadas. El desajuste más o menos sutil del patrón está tejido en la propia alfombra; el arquitecto viola el canon formal del templo griego, dando paso a un error en el volumen o en la colocación de las columnas. La perfección, en el caso de que se alcanzara, conlleva la muerte. La precedencia y la constante potencialidad del no-ser es la que confiere a la creación su carácter prodigioso de «dado» y su verdad vulnerable. Por ello la «creación» ofrece para sí la definición de *aquello que es libertad afirmada y que incluye y expresa en su encarnación la presencia de lo que está ausente o de aquello que podría haber sido radicalmente otro*. La abstracción hace que este postulado sea oscuro. La claridad y reconocer su familiaridad descansan en su aplicación.

4

La música es silencio interrumpido. Cada nota que nace y luego desaparece permanece en diálogo con el silencio. Este diálogo se formaliza por medio de los intervalos y las pausas entre las unidades musicales —entre las notas, los acordes y los movimientos— sin los que no podría existir una organización musical. Pero el silencio no es el único agente declarado en la música. La física del sonido audible, la fisiología de su recepción implican la emisión y la audición de sobretonos y subtonos alrededor de cada nota o acorde. Ninguna música natural es pura armonía. Esa armonía sería un artificio estéril o un «ruido blanco». El tácito ambiente de tonalidad extendida rodea, prolonga y atempera cada hecho y forma musical de un contexto sostenido, literalmente vibrante. Resuenan mares, oídos liminar o subliminarmente, incluso en las «conchas» musicales más pequeñas.

Lo no-dicho o lo desechado está presente de una segunda manera. La musicología, los análisis musicales como los de Allen Tyson en sus estudios de Beethoven o Richard Taruskin con sus grandiosas investigaciones sobre Stravinski, abundan en tales ejemplos. La composición terminada, la partitura, interioriza los motivos primeros o alternativos, los grupos sonoros, los materiales temáticos, de modos tan diversos y complejos como la música misma. El *Triple concierto* de Beethoven incorpora fragmentos rechazados de lo que iba a ser su primera elaboración. La expansión nace directamente a partir de la comprensión y transformación de intentos y posibilidades anteriores. Dos planos

fundamentalmente divergentes se conservan en todos los borradores del *Cuarteto en do menor sostenido*. Las opciones elegidas por Beethoven comprenden las ideas cultivadas, por decirlo así, en ausencia. Hay unas seiscientas páginas de borradores previos de esta obra. Nada se pierde por completo. Tal como afirma Robert Winter: los «trazos de la aventura más seria de Beethoven con las subdominantes se muestran virtualmente en cada fase del cuarteto». En sus borradores, el compositor recorta los pasajes de transición entre los temas de las oberturas segunda y tercera de la *Sinfonía «Heroica»*. Pero reaparecen como «un componente del vasto movimiento hacia el *mi* menor... en el acorde 284» (Lewis Lockwood). En el *Cuarteto en fa mayor* el maestro duda si conservar u omitir las repeticiones. En la economía de la inmensidad característica de Beethoven, se percibe una presión constante del rechazo a dejar relegadas las ideas sin usar, o al menos a no citarlas, aunque sea con un revestimiento metamórfico. Por su parte, los especialistas e intérpretes de Liszt han señalado las tensiones que nacen para evitar la dominante y su presencia implícita en muchas de sus obras.

No menos que en arte o en literatura, un corpus musical puede estar obsesionado y conformado por lo «no-realizado». La más tangible y consecuente de las óperas de Verdi es *El rey Lear*. Este proyecto ocupó la sensibilidad y ambición de Verdi desde su temprano descubrimiento de Shakespeare hasta los últimos días de su larga vida. De década en década, el *aggiornamento*, el aplazamiento de *Lear* intervino de manera más acuciante en las óperas que entonces Verdi estaba produciendo. Una y otra vez la clave son los padres y las hijas o, como en el caso de *La Traviata*, las futuras cuñadas. *Simon Boccanegra*, *Rigoletto*, *Aida* se basan en el mismo tema. Está presente, tangencialmente, en media docena de las óperas de Verdi. La ausencia de *Lear* está formidablemente «ahí».

El papel de la creación en los orígenes del arte es crucial para todo nuestro estudio. Volveré sobre ello a propósito de Heidegger. De momento, intento dilucidar de qué modos la libertad, la gratuidad de la creación estética y la constancia en esta creación de las formas ausentes o alternativas pueden servir para discriminar entre el concepto de creación y el de invención. ¿En qué sentido la libertad de no ser o de ser de otra manera es instrumental para el proceso creativo?

Hay muchísimos más bocetos y maquetas que obras; lo rechazado excede inmensamente a lo conservado y realizado. He aludido al reiterado sentimiento de frustración, de pena que el artista tiene respecto a la *œuvre* publicada o terminada; cada uno de esos componentes es la expresión inevitablemente reducida o disminuida de posibilidades más ricas y más interiores. Para el artista, cada obra maestra comunica una recurrente derrota. Atrofia con perfección aparente, pero fundamentalmente falaz, dejando tras de sí las ilimitadas intuiciones del taller inacabadas. En la creación, y *desde luego ésta podría ser la diferencia cardinal con la invención*, las soluciones son mendigos comparadas con la riqueza del problema.

Las disminuciones, las abstenciones y «virutas» que generan las formas de ejecución –

la pintura, la estatua, el edificio— son funcionales en el palimpsesto de las versiones precedentes y alternativas en las que se basa el producto terminado (aquí «terminado» posee un tono ominoso). Especialmente en lo que respecta a la pintura, las modernas técnicas de radiografía han hecho visibles las sucesivas capas, la móvil arqueología que habita en el lienzo. Las sucesivas alteraciones de gestos y actitudes, los miembros redibujados u omitidos, los cambios de enfoque o iluminación que son los estratos de las posibilidades bajo la superficie de Tiziano, de Rembrandt o de Manet, son ahora accesibles a la vista o a su reconstrucción genética. Dicho sea de paso, esta indiscreción académica y crítica, similar a la que comportan los borradores o los primeros estados de un texto literario, suscita problemas sobre su legitimidad, sobre su respeto. ¿Estamos realmente autorizados a penetrar, a sacar a la luz interpretativa las etapas del monólogo creativo del pintor, del rechazo compositivo que él eligió cubrir (literalmente), borrar para su vista y para la del espectador? ¿Hasta qué punto no sería voyeurismo? Sea como fuere, la investigación estratográfica de un gran cuadro, de las maquetas o fragmentos de arcilla de un gran escultor (cuando se conservan), de los primeros intentos, tachados con frecuencia, de un maestro grabador como Rembrandt o Goya no son informativos sólo de su génesis y de su intencionalidad. Confirman un aspecto decisivo de la creación: la retención de lo rechazado, de lo alternativo, en la obra «acabada».

El sugerente pero problemático estudio de Freud sobre el *Moisés* de Miguel Ángel es un buen ejemplo, en cierto sentido, de cómo las primeras visiones —la torsión original del brazo y cuerpo de Moisés, la cancelación y adición de figuras en el *Marsias* de Tiziano— actúan todavía en la estatua y en la pintura narrativa que hemos conocido finalmente. El tenor exacto de este *modus operandi*, de esta ausencia en la acción, es difícil de verbalizar. Puede que exista un grado de tensión entre la superficie y «lo que está debajo». Muchas veces, la exuberancia muscular de un Rubens, la retórica de la pose y el gesto supremo mantienen una relación de tensión interior. Irrumpen como fuerzas volcánicas, aunque formalmente invisibles, gracias a otros diseños o configuraciones que ahora se hallan ocultos o en el «interior». En los dibujos y en los hombres y mujeres «palo» del último Giacometti, el volumen lijado o raspado, la despojada densidad del retrato de la persona, son esenciales: sus «circunstancias» perdidas pero inferidas —«lo que permanece alrededor»— tienen una presencia vivamente substantiva; de ahí el sentimiento enigmático, pero totalmente persuasivo (presiona sobre nosotros como el viento encarnado), de la vastedad minimalista de la *reductio* de Giacometti. O piénsese también cómo algunos de los diseños previos, los elementos estructurales suprimidos o enmendados de un edificio, despliegan su empuje, sus exigencias ocultas tal como vemos hoy en la Catedral de Chartres. De nuevo la voz de las raíces subterráneas puede ser escuchada en las ramas más lejanas. La creación es también la suprema conservación de energía.

El arte tiene otras formas de hacer ostensible lo no-dicho; Vermeer o Chardin pintan el silencio. Sus silencios inundan el aire iluminado u oscurecido como también lo hace la

aguada de la pintura china, que son ellas mismas presentaciones del silencio de gran virtuosismo. En el cuadro de Redon *Rue de village à Samois* (en el museo Van Gogh de Amsterdam), la presión del silencio es tal que ha vaciado las calles y curvado la luz. Con casi total certeza el lenguaje no alcanza a traducir o parafrasear estos modos de lograr la ausencia que gravita, pero es evidente. De modo tal vez aún más indefinible, ocurre lo mismo con la capacidad de la pintura para mostrar el paso del tiempo. Los paisajes que informan, que son figuraciones del mito y la narrativa de «primer plano» de Poussin, hablan de la soberanía inmutable del tiempo. Esta temporalidad, tejida en los movimientos de la luz y la sombra de las nubes a través de las profundidades pastoriles, es lo que confiere a su mitología los atributos de arcaica y sin tiempo. El gran sucesor de Poussin, Cézanne, articula el fluir del tiempo sobre la masa, el moldear erosivo y constructivo del tiempo sobre rocas y árboles. La serie de *El monte Sainte-Victoire* es una afirmación sin parangón de la cronología. Hay un sentido casi táctil en cómo ciertas Anunciaciones –como la de Fra Angelico, en San Marcos, o la de Lorenzo Lotto, con su gato erizado– pintan el tiempo futuro. Una vez más, este hecho no es susceptible de reformulación verbal o de análisis técnico, pero no por ello es sensorial o cognitivamente menos manifiesto. La capacidad de la pintura, y tal vez de ciertas esculturas, para expresar sonidos musicales es él solo todo un capítulo: de nuevo Vermeer pero también Giorgione y el sonido del jazz en el período neoyorquino de Mondrian. Esta «sonoridad» no emerge necesariamente, aunque a veces lo haga, de la representación efectiva de instrumentos o de un concierto. Un inconfundible mundo sonoro –una voz que canta, un organillo callejero, una fanfarria en el jardín– nos llega, por decirlo así, a través de las ventanas abiertas al verano en Matisse o a través de las aguas espumosas de Dufy.

En todos estos casos la creación afirma su íntima contigüidad con la ausencia: con el ser que no ha sido empleado, pero cuya «radiación de fondo» confirma al arte en su pretensión de representar la vida, pero también de rivalizar con ella y, en ciertos aspectos, superarla. Recuérdense las talismánicas góndolas de Guardi en la laguna verde: silencio después del silencio, el reflujo del tiempo, una música incipiente que es también la sombra de color marfil de la ciudad sobre el lejano horizonte. La ausencia en su totalidad entra en juego.

Más radicales aún son las tradiciones estéticas y los artistas que tratan directamente con la nada, es decir, aquellos que incluyen en sus obras la presencia performativa del no-ser. Al hacerlo, estas formas de arte y estas estrategias de la percepción espacial remiten la mirada a la vez hacia sus orígenes en la nada y hacia la libertad de no haber sido. Sostengo que esta libertad de no-ser y su fenomenalidad en la pintura, en la escultura o en diseño arquitectónico son definitorias de la creación. No es sorprendente que la estética de la vacuidad energizada se relacione con los movimientos de meditación metafísica y teológica sobre lo absoluto, sobre el misterio de la luz blanca y la oscuridad total a los que me he referido anteriormente. Estas inmersiones en el vacío se practican en el budismo zen, en las figuraciones neoplatónicas y plotinianas de la eternidad, en las

metáforas cabalísticas del retiro divino y de la negatividad. Por muy diferente que sea el contexto, tales doctrinas constituyen un marco de referencia vinculado con la estética y con la poética minimalistas, donde «minimalismo» significa la plenitud de una libertad y potencialidad inconmensurables.

Una vacuidad calculada, los espacios entre las soledades definidas –el jarrón sencillo, la roca– son los que generan la serena severidad de los interiores y de los jardines en los templos japoneses. Existe en ellos una enigmática concordancia con el vacío, ya señalado, del Santo entre los Santos del judaísmo antiguo. En las líneas arquitectónicas y en los archipiélagos de piedra y arena japonesa más logrados (su escala real puede ser incómodamente reducida), el silencio se ilumina y la luz se hace silencio. Un análogo afán por tocar el vacío ha inspirado los movimientos y teorías del arte contemporáneo más influyentes. Sabemos cuán diversos e históricamente enraizados estaban los estímulos que se encuentran detrás de las pinturas minimalistas de Malévich, de Lissitzky y de Rodchenko; del *Blanco sobre blanco* y *Negro sobre negro* producidos poco antes, durante y después de la Primera Guerra Mundial. Los conceptos teosóficos de la luz mística, fundamentalmente neoplatónicos y de Pseudo-Dionisio, que preparan y acompañan a las totalidades minimalistas, abarcan también las prácticas de Ad Reinhardt, de Ellsworth Kelly y de la escuela americana que «ilumina el vacío» propia de la costa noroeste del Pacífico.

El proceso de evacuación a partir de lo lleno quizás pueda seguirse con su mayor grado de lógica y deliberación en las obras de Mondrian (también él estuvo influido por la teosofía). La pictoricidad o el realismo inicial de Mondrian conduce, paso a paso, por medio de elementos horizontales cada vez más abstractos, mares y dunas, hacia una linealidad pura. En una secuencia bien conocida, el árbol manifestado en toda su densidad se reduce primero a la linealidad mínima de su estructura y, después, a una serie de marcadores espaciales todavía animados por la ausencia del tronco y las ramas. Pero la serie de siete lienzos fechados entre 1931 y 1938-1939 nos permite seguir su creciente confianza, es decir, frugal maestría de la dinámica del vacío. En ella se encuentra la *Composición en rojo* de 1931, seguida un año después por *Composición en amarillo con doble línea* (donde el espaciado entre las líneas toma su fuerza seminal). La *Composición en blanco y azul* (1935), *Blanco y rojo* (1936) y *Composición en azul* (1937) parecen constituir una «tríada» que se desplaza hacia las dos obras dominantes, que son las piezas maestras de 1938: *Rombo de ocho líneas y rojo* y *Composición en rojo*. Casi anulado, constreñido en una marginalidad formal, el toque o paso del color primario afirma la blancura, el vacío de las zonas centrales. En la mejor obra de Mondrian, lo «que no es» informa la libertad controlada, pero profundamente generativa del centro. De este vacío expectante surgirá la representación algebraica de las versiones de *Broadway* y de *Boogie-woogie*, las obras finales de Mondrian. Sin embargo, éstas tienen un placer y compromiso menores. La elocuencia, el descenso hacia el calmado

vértigo del «ser que ha de ser» y el regreso al hogar se afirman en sus modulaciones entre 1931 y 1938-1939.

Se puede afirmar, por lo tanto, que el arte no objetivo y minimalista es el que más nos aproxima al tejido de la creación. El arte abstracto, especialmente cuando incorpora o cuando se relaciona inmediatamente con el vacío en acción o los absolutos de la luz y la oscuridad, comunica, en tanto una comunicación sea posible, una intencionalidad en libertad. Realiza lo que Aristóteles denominó *entelequia*: el puro desplegarse de la forma potencial. Mantiene un contacto seminal con las fuerzas generativas, siendo éstas «sin forma y vacías», de las que surge el arte, y a partir de las cuales prefigura los modos ilimitados de ser y la adquisición de su forma. El arte no figurativo y minimalista es siempre una pre-figuración. Implica y anuncia el advenimiento de posibilidades ilimitadas de representación; posibilidades, sugerencias de substancia nominal y objetividad mimética donde los vacíos (*blancs*) en el centro de un Mondrian o el «polvo galáctico» uniéndose hasta compactarse en el *Negro sobre negro* de Reinhardt construyen, por decirlo así, un «refugio». De la misma manera, los silencios «compuestos», programados, en la música desde Webern hasta John Cage y Morton Feldman –las «melodías no oídas de Keats»– invocan el no-ser o el pre-ser, esto es, el silencio primordial del que emana toda música y donde se disuelve.

Por ello, el arte abstracto y minimalista recupera lo que es previo a las opciones particulares y seguramente efímeras que conforman nuestro universo particular. Infieren la infinitud de lo posible, de lo alternativo –una infinitud que comprende de manera crucial la posibilidad completa de un noser–, respecto al cual nuestro mundo es tan sólo una antología. La representación es necesariamente testimonio del mosaico de lo real, un mosaico formal y existencialmente reductor y empobrecido, a pesar de las impresiones diarias que recibimos de su prodigalidad. La representación es el inventario de las elecciones asumidas, mientras que la abstracción cuenta el abismo de total libertad que precedió y contuvo esas elecciones.

Los elementos matemáticos de gran parte de la estética no objetiva y minimalista muestran una provocativa significación. Sugieren la idea de que las matemáticas puras, con el cero como origen, tienen un lugar en el torbellino originario del pre-ser; que sus *principia* son funcionalmente anteriores al limitado intelecto humano. Platón, Descartes y Leibniz parecen haber intuido esta paradoja. Las matemáticas puras pertenecerían al ámbito de la creación, mientras que las aplicadas al de la invención.

Una vez más, cualquier polarización absoluta probablemente es ficticia. Las gradaciones entre la abstracción desnuda y el realismo fotográfico, entre el vacío y las colecciones nutridas son numerosísimas. Son frecuentes los usos de una abstracción intencionada o de un anti-realismo en las representaciones clásicas: los cuadrados y rombos a lo Mondrian confieren a las escenas de batallas de Uccello su intensidad inanimada. A su vez, existen sugerencias intensas de cierta representación en los cuadros no objetivos: algunas obras de Jackson Pollock invitan vivamente a ser leídas como

mapas aéreos de megalópolis o lazos de autopista de varios niveles. Las obras donde se produce esta duplicidad, donde el tema es la transición de la narración figurativa hacia la abstracción y hacia el vacío, tienen un gran interés. Recuérdense los estudios de Turner sobre la luz de la tormenta y sus últimas acuarelas de Venecia –la ciudad que se disuelve en un mar de donde surgió de forma inverosímil– o la quiebra de cualquier forma legible en las etapas finales de Monet. En tales ejemplos, la mimesis se deconstruye a sí misma para volver a la creación «informal». Sorprendentemente tal disolución hacia la fuente del ser es posible incluso en el medio más obstinadamente material y presente: recuérdese el paso de lo literal a lo abstracto en algunas obras de Brancusi. Pero la diferencia ontológica se mantiene.

Cuando el medio es el lenguaje, en las relaciones con el no-ser y con la génesis, que defiende como una parte integrante de la creación, se manifiestan problemas que son virtualmente irresolubles.

5

Todas las construcciones humanas son combinatorias, lo cual no significa más que son *arte-factos* realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes. Hemos visto cuán espinosa es la cuestión de la creación divina o astrofísica «a partir de la nada» (*ex nihilo*). Esta posibilidad no está al alcance del ser humano. Las combinaciones pueden ser inéditas y estrictamente sin precedentes. La asociación de elementos dispares, la generación de lo andrógino o lo hermafrodita puede revestir y engendrar formas ilimitadas. Pero incluso el diseño más revolucionario, la unión cromática con los colores más nuevos, requiere inevitablemente el uso de un material existente que en sí mismo está circunscrito a la limitación de nuestros nervios ópticos. La composición musical más «futurista», la atonalidad más libre, requiere de sonidos previos que están igualmente constreñidos por nuestros modos de percepción acústica. Las novedades performativas –la pintura acrílica, el tubo de neón, el saxofón en su época, la música electrónica actual– oscurecen esta verdad fundamental. Lo que «hacen nuevo» es la recombinación de lo antiguo; un híbrido diferente. Lo que explotan y generan metamórficamente son materias primas ya dadas, que están confinadas casi con desesperación en una estrecha banda, en la espectroscopia de nuestra fisiología. Por lo que sabemos, la evolución no ha ampliado más este alcance (en el caso de la consciencia olfativa puede haber ocurrido una disminución). La realidad está siempre allí para que «preguntemos». Quienes interrogan son el pensamiento y las artes, pero también las ciencias.

Los colores son portadores de señales asociativas y simbólicas. Los campos semióticos del blanco y del negro parecen comportar valores, diferenciaciones, jerarquías emblemáticas que *pueden* alcanzar los rincones de la psique humana. Cuando el judío

ortodoxo adopta el blanco para su luto y el anarquista el negro para sus esperanzas, avanzan «anti-alegorías» respecto a la norma dominante. El par rojo/verde —el rojo prohíbe y el verde permite— parece abarcar tanto las impresiones instintivas, y quizá pre-conscientes, como las convenciones históricas y culturales. La lunática lógica con que la Guardia Roja de Beijing se afanó por cambiar los semáforos para hacer del rojo el color del victorioso movimiento de progreso fracasó. En la mariología cristiana, el azul representa una bendición litúrgico-alegórica específica. Existen tradiciones que proclaman que el amarillo, por su asociación con lo solar, está reservado para lo imperial.

Los materiales muestran implicaciones táctiles. En escultura, en arquitectura, en artes decorativas, las diferentes señales emitidas por el empleo del oro, del bronce, del granito, del alabastro o del cristal tienen relación tanto con los códigos estéticos de una sociedad como con los reflejos viscerales, con la «sensación» de una mano o un cuerpo en contacto con el objeto.

Pero por muy significativas que sean tales asociaciones y por mucho que pertenezcan a una estructura profunda, siguen siendo muy genéricas. Su estatus relativo y su indeterminación abren un campo casi ilimitado de combinaciones y recombinaciones. El artista juega libremente contra las normas culturales y fisiológicas. Puede hacer que el bronce o el mármol sean fluidos, ondulantes, como Bernini. Brancusi puede convertir la madera en piedra mientras que los tallistas alemanes del Barroco le confieren la apariencia de un metal pulido. El verde es el que transmite la desesperanza en El Greco o en Soutine. En pocas palabras: los elementos, los componentes de toda creación artística preexisten sin lugar a dudas; en algunos casos, ciertamente son portadores de una sobredeterminación (*surdétermination*), pero los espacios para las transmutaciones innovadoras son vastos y sin límites.

¿Qué pasa con la música? De nuevo, los límites entre lo neurofisiológico y la convencionalidad cultural son excesivamente difíciles de trazar. *Puede* ser que la tonalidad, la resolución de la discordancia o la vuelta a la tónica dominante satisfaga expectativas de origen psicosomático. Los experimentos sobre las respuestas de ciertos mamíferos a la tonalidad y a la atonalidad así lo sugieren; pero todavía no se han establecido todas las relaciones entre la fisiología y la consciencia musical, entre el oído interno y la psique. Parece que nuestras respuestas identificativas están programadas culturalmente en mucha mayor proporción. El aura emotiva que los compositores y oyentes adscriben a ciertas claves, a ciertos acordes y cadencias, parecería ser histórica y sólo convencionalmente prescriptiva. Desde este punto de vista, hay una marcada diferencia entre los sistemas musicales europeo, indio y africano.

Todavía más clarificador es el hecho de que los sonidos y las notas musicales que los transcriben son esencialmente originales. Tal vez se han usado innumerables veces en composiciones anteriores o puede que hayan estado presentes desde el comienzo del hombre. Pero están «presentes de nuevo», no tienen propietario. Puede ocurrir que ciertos compositores de poder y personalidad excepcionales se apropien de cierto

colorido tonal, de determinadas modulaciones o efectos instrumentales (como Wagner, Mahler o Stravinski). Durante un tiempo, aquellos que emplean este material estarán citando, imitando o parodiando intencionadamente o no (Shostakóvich es un maestro en estos usos secundarios). Pero este tiempo pasa y emergen nuevas sintonías. Por ello las notas musicales, en un grado incluso más radical que los colores, no incorporan predeterminaciones léxicas o sintácticas; permiten a sus usuarios casi la pura libertad de lo arbitrario. *Pace* Mozart, hoy o mañana el *sol* menor podría provocar la risa. O el *mi* mayor podría recuperarse del *Ring*.

El lenguaje es diferente; él es su propio pasado. El significado de una palabra es su historia, conservada o no; es su uso. El uso anterior no asocia un significado específico, o lo hace sólo excepcionalmente, a un color o a un sonido musical. Las palabras significan; el significado, en sentido estricto, es etimología. Cada palabra nos llega, cuando aprendemos y usamos una lengua, con una mayor o menor carga indeterminada de precedentes. Cuando pertenece a la lengua común, ya ha sido pensada, pronunciada y escrita millones de veces. Esta anterioridad y esta circulación determina, sobredetermina, su sentido y significado. El diccionario «total», el diccionario que comprendiera todos los diccionarios, contendría y definiría las partículas atómicas de todos los sentidos. Estas partículas orbitan alrededor de los núcleos a menudo irrecuperables de su origen –¿cuáles fueron las primeras palabras, cómo comenzó la metáfora?– siguiendo las trayectorias trazadas por la gramática. La gramática cambia, desde luego, pero muy despacio y sólo en su superficie, como si sus cimientos fueran realmente innatos. Por ello la biblioteca infinita del cuento de Borges, donde se almacenan todos los libros pasados, presentes y futuros, es sencillamente el léxico último, la gramática de todas las gramáticas. En sus palabras se encuentran latentes todas las frases, lo que equivale a decir todas las posibilidades y combinaciones concebibles, aunque de manera formalmente infinita.

Pero ninguna de esas posibilidades, con la discutible excepción de las rimas absurdas y las vocalizaciones dadaístas, puede nacer realmente como nueva. El *apriori* de sus antecedentes, lo que la palabra y el modo sintáctico han querido decir, quieren decir ahora en tanto que productos del sentido pasado, son las condiciones para su inteligibilidad. La comunicación ocurre siempre a través de la historia. La comprensión es el resultado de definiciones e implicaciones previas. No podemos «observar» un color o una nota musical para identificar un significado específico o singular. Sí podemos, muchas veces debemos hacerlo, cuando nos encontramos una palabra o hacemos uso de ella. La casa del significado está ya amueblada y siempre en exceso (a veces incluso de modo sofocante). Es una aparente prisión de infinitas potencialidades combinatorias cuyos fundamentos, contenidos y modos de elaboración nos anteceden. Ya existen tanto fonéticamente –los sonidos que puede articular la laringe humana– como en su substancia semántica, en el sentido heredado. Incluso el más pródigo de los forjadores de palabras, Rabelais, Shakespeare o Joyce, sólo añade infinitesimalmente a lo heredado. Los neologismos se mezclan, aunque generalmente por analogía o por extensión de palabras

disponibles; se acuñan palabras y giros idiomáticos: los diccionarios crecen por milímetros y también pueden adelgazar. La obsolescencia causa pérdidas. Por decirlo así, las partículas y las órbitas de un vocabulario y una gramática concretos se extinguen, pierden sus energías visibles y sus colisiones (aunque sucede con frecuencia que un hablante o un escritor despiertan la palabra dormida y revisten lo arcaico de una nueva luminosidad). Pero respecto a la totalidad del lenguaje natural, tales añadidos o pérdidas son virtualmente marginales.

El significado de todo significado, si la comunicación ha de ser inteligible, tiene que ser un *legado prescriptivo*, acumulación a partir del tiempo pasado. Un «lenguaje nuevo», generado *de novo* por un edicto de ciencia-ficción o un procesador de textos sería, en rigor, un sinsentido (y ¿cómo puede existir un lenguaje sin sentido?). Sólo la traducción a una lengua accesible para nosotros, sólo un lexicón bilingüe y una gramática comparativa le darían sentido, es decir, una historicidad comprometida. Volveré sobre las reticulaciones del tiempo y del significado, pero permítaseme decir ahora una verdad perfectamente pragmática y verificable, ciertamente axiomática con esta afirmación rapsódica y heideggeriana: «No hablamos el lenguaje; el lenguaje habla en nosotros».

Qué poca atención prestamos a la servidumbre orgánica del significado, a la naturaleza prescriptiva de su articulación. Qué pocas veces hacemos caso del hecho ineludible de que las palabras son una divisa incesantemente devaluada, manoseada, prestada en una inmemorial circulación; que las acuñadas más recientemente y con más brillo sólo pueden usarse relacionándolas con las denominaciones («definiciones») y las leyes de cambio anteriores. En la vida cotidiana y sentimental existen cambios de humor y aprensiones en las que las palabras «nos faltan» cuando, por decirlo así, chocamos físicamente contra los muros del lenguaje que definen y limitan el significado. Pero incluso hemos de articular esta experiencia con términos necesariamente prefabricados; con expresiones desgastadas hasta los huesos pretendemos definir nuestras limitaciones o el brillo y abismo de una expresión necesaria que está fuera de nuestro alcance. Nuestro discurso erótico o sexual más íntimo, nuestros balbuceos, tanto los infantiles como los privados, por muy personales que sean, inspirados por fantasmas privados y clandestinos son lamentablemente públicos; millones han dicho exactamente lo mismo antes que nosotros. Los suspiros del éxtasis compartido son como un canto coral.

El escritor digno de este nombre, el poeta sobre todo, es un ser humano en una situación lingüística realmente paradójica. Tendrá una sensibilidad excepcional para la historia de las palabras y para los recursos gramaticales. Oirá en la palabra los ecos remotos, los sonidos profundos de sus orígenes. A la vez será también sensible y sabrá registrar las armonías, los matices, las connotaciones y los parentescos que vibran alrededor de la palabra (el «tono perfecto» de Shakespeare y su capacidad auditiva para la totalidad de un campo semántico permanecen sin parangón). Pero en ese preciso momento, el poeta será consciente hasta la desesperación de los dictados normativos del código léxico-gramatical, de los modos en que la moneda que tiene en su mano se ha

desgastado, se ha devaluado o también falsificado a causa de su uso universal (el cliché). A veces la frustración o el impulso de «hacerlas renacer» desemboca en experimentos de invención de palabras o de sintaxis sin precedentes. Hay ejemplos en el futurismo ruso y en la poética surrealista. Pero incluso el éxito más logrado, que es infrecuente, es sólo momentáneo (los dos versos inventados en el discurso del *Infierno* de la *Commedia* de Dante). Comunicar, incluso en las más elevadas vibraciones del poema lírico, implica ofrecer una entrada a través de la equivalencia, de la paráfrasis (aunque parcial), como en un diccionario. En todo acto de enunciación, si tal acto tiene la intención de ser inteligible, el «lenguaje privado» se convierte en léxico y compartido (de ahí el rechazo de Wittgenstein ante el concepto mismo de privacidad lingüística). Lo que el poeta trata de hacer, tal como veremos, es esta novedad de combinaciones que sugerirá al lector o al oyente una aureola, una nueva esfera de significados perceptibles, de energía radiante, que sea comprensible y aumente al mismo tiempo lo que ya está al alcance de la mano (lo trascendente). Este sentido generativo y profundo es el que hace que la poesía, siempre escasa y de un modo u otro «contrafactual», sea metafórica.

¿Cómo es entonces posible tener un pensamiento nuevo? ¿Cómo se pueden pergeñar o remendar pensamientos a partir de un material –palabras, frases– que en sí mismo está «pre-tensado» y es de segunda mano (pensamos con palabras)? ¿Cómo es posible concebir una nueva filosofía si su única forma de ejecución es el discurso lingüístico, un barajar fichas que han sido usadas innumerables veces antes? Solamente el medio no lingüístico o metalingüístico de las notaciones algebraicas y simbólicas es el que da potencia a la lógica formal o matemática, el que permite el descubrimiento en los sistemas axiomáticos. De nuevo me parece que este dilema, uno de los más importantes desafíos epistemológicos, ha recibido sólo una atención pasajera y a menudo convencional.

Se impone una primera distinción. Evidentemente, un pensador presocrático o escolástico no puede argumentar sobre la naturaleza del *lógos* y de las proposiciones refiriéndose al teléfono, por ejemplo. Ciertos desarrollos en la ciencia óptica fueron fundamentales para el modelo cartesiano de conocimiento. El lenguaje humano cambia y evoluciona en sus referencias, en sus imágenes y ejemplos con la materia del mundo, la cual está sujeta a una novedad incesante. (Sorprendentemente, sin embargo, muchas de las nuevas denominaciones –«teléfono», «televisión», «atómico», «biogenético»– se han tallado a partir de la madera etimológica más antigua. Los modos de la inteligibilidad son radicalmente conservadores; se basan en las raíces.) El lenguaje innova con frescura cuando narra, inventaría, clasifica y analiza las realidades de contexto humano, su mobiliario y su fenomenalidad cambiante. Así habla y habla de cosas nuevas incomprensibles para culturas anteriores, para sus hábitos de reconocimiento.

Dicho así, esto parece una simple banalidad. Pero ¿lo es? Aunque los componentes de la palabra «teléfono» son tan antiguos como el griego clásico, cualquier frase que contenga esta palabra innova respecto a *todas* las frases anteriores a Alexander Graham

Bell. Pero ¿es fundamental esta innovación, este añadido al diccionario de lo que puede ser definido verbalmente? ¿O considerado rigurosamente es trivial? Uno anda a tientas en estas aguas profundas. Lo que pregunto es lo siguiente: ¿en qué medida, si es posible, la referencia al teléfono en una investigación sobre la comunicabilidad de la «verdad» o sobre el problema epistemológico del conocimiento que se pueda tener de otras mentes, si no resuelve, altera al menos la cuestión? El conocimiento de las ondas sonoras, de las funciones electromagnéticas, de los metales y plásticos asociados a la invención y perfección del teléfono ha progresado de manera espectacular. El lenguaje se enriquece con este progreso al tiempo que es responsable de él. Pero ¿qué hay en el fondo de esta cuestión? ¿Qué hay sobre la emisión y recepción del sentido, de la accesibilidad de las mentes fuera (?) de la propia? ¿Estamos afirmando algo ontológicamente *novedoso*? ¿Estamos encontrando soluciones que mejoran las de Platón o Kant? ¿Son las preguntas obsoletas? ¿No será más bien —«Nada hay nuevo bajo el sol» que ponemos en circulación unidades semánticas formadas por palabras antiguas y gramáticas heredadas, remodeladas con combinaciones más o menos novedosas? ¿No estamos más que intentando reordenar las teselas del mosaico con patrones alternativos; un mosaico de significados, asociaciones, paradigmas y figuras heredado y recompuesto durante milenios?

Aparece una incertidumbre aún más desconcertante. ¿Cómo puede estar seguro el más «revolucionario» e inspirado de los pensadores de que está pensando algo nuevo? Las expresiones que se conservan son sólo la microscópica punta de un gigantesco iceberg oculto. Por cada acto de habla expresado y registrado, por cada proposición, hay, en el pasado y simultáneamente, usos no registrados, no expresados, incomparablemente más numerosos (por ejemplo, en los mudos soliloquios que engendran el flujo de la conciencia en toda psique humana). ¿Cómo puede saberse si lo que uno está pensando no ha sido ya pensado innumerables veces antes, con las mismas palabras, incluso con la misma estructura sintáctica o con palabras y gramáticas semejantes? ¿Qué es esencialmente un «pensamiento nuevo» (si tiene palabras antiguas y un fundamento semántico infinitamente común)? Repito la distinción: una cosa es un pensamiento auténticamente nuevo y otra un pensamiento cuyos términos de referencia son material e históricamente nuevos. Sin embargo, estoy completamente seguro de la fragilidad de esta distinción, de la extrema dificultad de establecerla, de hacer plausible la intuición de que en las palabras nuevas los pensamientos que importan son tan antiguos, tan limitados por el legado del sentido disponible como lo es el lenguaje *per se*.

No todas las filosofías tratan esta cuestión crucial que es fundamental en la de Spinoza. Éste desconfiaba radicalmente no sólo de la vaguedad, de las indeterminaciones polisémicas del lenguaje natural, sino también de las presuposiciones metafísicas y engañosas inherentes al vocabulario y la gramática que la teología y la filosofía acarrean. De ahí su resolución para purgar su latín de estas excrecencias heredadas, de esos confusos ecos anteriores. Para ello Spinoza incorpora en sus tratados un léxico propio,

un conjunto explícito de definiciones rigurosas, se podría decir un código sintáctico hecho transparente (como las lentes que él pulía). Pero incluso esta limpieza no es más que una etapa preliminar; el constructo proposicional de Spinoza se acerca tanto como es posible a lo matemático. La matriz subyacente es la de Euclides: a lo largo de toda la *Ética*, la argumentación por medio de axiomas, teoremas, lemas y pruebas trata de dejar el lenguaje de lado. Las formulaciones, exposiciones y demostraciones son algebraicas. Spinoza se esfuerza heroicamente por pensar novedosamente, por lograr un pensamiento y una verdad tautológica superando así el lenguaje.

En Nietzsche encontramos el caso de un esfuerzo agotador para librarse de las servidumbres del discurso heredado, a fin de revelar intuiciones realmente creativas y sin precedentes. Se vanagloriaba, al tiempo que la temía, de su maestría en retórica, de la riqueza filológica y su familiaridad con la etimología que le inspiraba. Los escritos filosóficos de Nietzsche flotan incesantemente sobre el borde de la poesía como un colibrí cuando se alimenta. Alcanzan el género lírico y epigramático y están atrapados por las limitaciones de la prosa. Por ello hay una transgresión continua, un salto entre las fronteras del lenguaje que va desde el *Fedón* a *Zaratustra*. Sócrates compone y canta poemas líricos cuando su muerte es inminente. Los especialistas se sorprenden de esta maniobra. Pero ¿no es agudamente clara? Ni siquiera los mitos más sugerentes escritos o hablados satisfacen ya la necesidad que experimenta Sócrates de desvelar verdades nuevas, sobre la luz nueva de la muerte. En el mediodía de su misión, de su donación al mundo del «nunca antes pensado», Zaratustra se rebela contra la prisión del lenguaje, contra el peso sofocante para el alma de su pasado léxico y gramatical. El canto mismo, aunque sea «incomparable», no será suficiente; Zaratustra (y Nietzsche después) debe «danzar su visión». La renovación filosófica definitiva sólo puede danzarse.

Sin embargo, ¿no son los pasos de danza tan antiguos y manidos como el hombre? Y ¿acaso no es un elemento central de la doctrina nietzscheana del eterno retorno el reconocimiento de la recursividad, la permanencia en el más estático de los pensamientos?

Para el primer Wittgenstein, como es bien sabido, el lenguaje es por completo inadecuado para la empresa filosófica. Todo lo que es primordial para el entendimiento y las necesidades de la condición humana, tanto en el plano de la ética como en el de la metafísica, se encuentra más allá de la expresión verbal o escrita. La mitad realmente importante del *Tractatus*, afirma Wittgenstein, es la no escrita. Desafortunadamente no ofrece testimonio, aunque sea de forma indirecta, de qué procesos intuitivos, de qué modos comunicables de progresar en las cuestiones esenciales pueden encontrarse en ese «otro lado del lenguaje». En su último e incompleto tratado sobre lo visible y lo invisible, Merleau-Ponty intenta llegar más lejos. Alude obsesivamente a los encuentros mudos entre el cuerpo humano y la facticidad prelingüística del mundo. Estos encuentros descartarían las asunciones trilladas, las circularidades inscritas en el lenguaje que hemos

heredado. Pero, de nuevo, no se ofrecen ejemplos (¿serían posibles?) de en qué pueda consistir tal mutismo creador.

En la historia de la filosofía occidental la más consecuente subversión del lenguaje en el silencio es la de Heidegger. El «relámpago» de la simbiosis entre el decir humano y la verdad originadora del ser ha sido apagado por las formas fundamentalmente estériles de la expresión. Los pretendidos programas platónicos y cartesianos de una lógica y racionalidad trascendentes esclavizan el lenguaje a la vez que a su potencial intuitivo. Para romper estas barreras milenarias se requiere un nuevo lenguaje, un lenguaje lingüísticamente antinómico de todo lo que se ha osificado tras los presocráticos. Aunque tiene sus precedentes en la escuela mística del Rin, especialmente con el Maestro Eckhart, y en los usos paratácticos de Hölderlin, el lenguaje de Heidegger es en muchos aspectos *sui generis*. Sus neologismos, sus redefiniciones lapidarias («in-definiciones») de términos conocidos, la violencia que inflige a la sintaxis, sus estrategias de traducción deliberadamente irresponsables, engendran un idiolecto a veces mesmérico, a veces repelente. Casi con brutalidad, Heidegger plantea la cuestión de cómo pueden entender este nuevo lenguaje quienes están atrapados en las celdas oscuras de la prisión de los malentendidos. Desde sus tempranos cursos de los años 1919-1920 sobre la fenomenología de la experiencia religiosa, Heidegger proclamó que su enseñanza habría tenido éxito sólo si su audiencia *no* le hubiera entendido o lo hubiera comprendido erróneamente. Los riesgos son evidentes: puede que con el tiempo una parte considerable de la obra inmensamente influyente de Heidegger se convierta en un soliloquio más o menos privado (aunque único por sus resonancias y sus ecos).

Quizá sea un poeta y novelista quien está más cerca de hacer conceptualmente sensible el problema de la innovación filosófica. ¿Cómo puede la simple recombinación de marcadores establecidos, ya asociados e ilimitados por sus connotaciones (por ejemplo el *ego* tras Descartes, tras Rousseau y tras Freud), desembocar en una comprensión nueva? *El juego de los abalorios* o *Magister Ludi* de Hermann Hesse no está lejos de expresar de manera figurada su «paso más allá» del lenguaje, su abandono de un medio irreparablemente mancillado y vaciado por la inhumanidad política y la circulación del mercado de masas. El lenguaje del juego es el ideal pitagórico de la música y la matemática, en cuya interacción combinatoria se liberan verdades a la vez nuevas y auténticas cartografías hasta entonces desapercibidas. Pero esta atractiva ficción es, en sí misma y con seguridad, sólo una metáfora.

Por lo tanto, toda la cuestión de la creatividad, de la creación en el pensamiento me resulta inaccesible. Enraizada en el lenguaje, se resiste a un esclarecimiento desde su interior. No se puede saltar sobre la propia sombra. ¿Es posible hacerlo con la poesía?

Un *ars combinatoria* señala el camino de la invención y de la reinversión. No implica a la creación en los términos en que la intento definir. Sin embargo, es creación lo que la literatura y sobre todo la poesía pretenden con insistencia. Recordemos el verso de Paul Celan: «Nunca he inventado». ¿Dónde se encuentran las fuentes y las pruebas de la creación en los textos, orales y escritos, que se componen casi por completo de palabras y gramáticas ya prefabricadas (un hecho que generaliza el reto lanzado por el *objet trouvé* de Duchamp)?

La soberanía de lo prefabricado se extiende mucho más allá de los diccionarios y las reglas sintácticas, por poderosas que éstas sean. Nuestra existencia, nuestra conciencia del yo, es arrojada en la lengua. No hemos elegido esta lengua. Sólo el enigma del sordomudo puede proporcionar un santuario, un «afuera». Podemos esforzarnos por modificar nuestra o nuestras lenguas. Podemos renunciar deliberadamente a nuestra lengua materna. Pero esto simplemente equivale a entrar en otra habitación en una casa ya amueblada. Desde la infancia –de acuerdo con ciertas teorías de neuroembriología, quizá antes– traducimos el ser y el mundo en elementos de discurso, en limitaciones y secuencias gramaticales que ya existen y se nos imponen. Esta traducción puede potenciarse por ciertas percepciones innatas de reglas y transformaciones sujetas a reglas (como en el modelo chomskiano), donde las imposiciones y restricciones serían más estrechas aún. El mundo se traduce a sí mismo y para nosotros en unas prescripciones léxico-gramaticales prefijadas. Los intentos por romper o renegociar el contrato entre palabra y mundo, ya que no hemos tomado parte en su firma, llevan bien al autismo y al silencio de la irracionalidad o, como veremos, a la poesía. Pero sólo son *intentos*, condenados a un fracaso más o menos palpable por el hecho de estar organizados a su vez lingüísticamente, porque sólo pueden ser relatados a uno mismo y a los otros. Con bastante precisión el niño autista ve a través de la trampa y se niega a contarla.

Sin embargo, en el lenguaje natural los medios verbales y gramaticales de significado nunca son puros por completo. Es lo único que distingue al lenguaje natural de la lógica simbólica, de los códigos informáticos y de la formulación matemática. Cada palabra, en realidad cada sonido articulado y su potencial de significado, tiene su propio contexto no lingüístico. El «lenguaje corporal» es una abreviatura con la que delimitar los múltiples componentes de la presencia física, del gesto, del movimiento que acompaña, califica y a menudo socava o contradice la expresión verbal. La inflexión, el énfasis, la acentuación, el ritmo, el volumen son parte integrante de todo mensaje. El lugar, el marco histórico y social, el género, las convenciones de implicación o exclusión son instrumentos para la significación. Al igual que la «física» en su sentido más circunstancial, pueden convertir en formalmente idénticas proposiciones diferentes por completo e incluso contrarias (la esfera infinitamente compleja de las circunstancias que envuelven el «sí» y el «no» en las distintas culturas y convenciones eróticas).

El lenguaje está, pues, inscrito a la vez en su pasado acumulativo y en un presente múltiple con sus modificadores fisiológicos, temporales y sociales. Incluso en sus niveles

más fortuitos, vulgares, todo acto o gesto de expresión humana es, en cierto grado, *retórico*. Aspira a ser escuchado, a persuadir, a emplear, conscientemente o no, instrumentos unidos a las palabras y las frases, pero que no pueden considerarse en sentido estricto lingüísticos. Lo puramente semántico conduce a lo semiótico, a la fenomenología envolvente del sentido fabricado y comunicado. Por ello, mucho antes de que se abandone a sí mismo para «danzar el significado», el lenguaje es radicalmente coreográfico y «multimedia».

Pero incluso aquí, en nuestra gama corporal, la presión que ejercen sobre nosotros los códigos de signos ambientales y establecidos hacen de la creatividad algo cuestionable. ¿Cuántos pronunciamientos sin precedentes, cuántos movimientos de significado inteligibles realmente nuevos, hemos añadido al repertorio? Si excluimos lo referencial – desde luego una exclusión enorme –, este «teléfono» inaccesible a Sócrates, ¿cuánto queda en nuestros modos de discurso y en nuestras funciones comunicativas que fuera capaz de sorprender a un antiguo sumerio o a un griego clásico como para serles realmente ajeno? Por ello, la transferencia hermenéutica, la interpretación del sentido intencionado y la traducción entre siglos son posibles, aunque sean imperfectas. ¿Qué hemos añadido a la pena de Héctor por Andrómaca, a la ira de Moisés o al herido amor de David por Jonás? El «ruido de fondo» de la presencia inteligible incluso en las señales más arcaicas permanece tan vívido como el destello del faro en un horizonte lejano.

En un nivel puramente formativo conducimos nuestras vidas desde el cliché del nacimiento hasta el de la muerte. Multiplicamos las variaciones, pero raramente modificamos lo esencial, sobre temas prefijados y siempre reformulados por la facticidad preestablecida del lenguaje. Cómo, pregunta la poetisa americana Amy Clampitt, podemos «realinear/ el telar de la historia// con poco más que un retazo, o/ adelantarnos, cuando con un gemido/ se detiene la aburrida lanzadera// sino es, posiblemente solo,/ dentro de la frágil/ emboscada de ser divertido» (*to realign/ the warp of history by// more than a snippet, or/ forestall, when the wailing/ stops, the looming torpor--// except from, just possibly,/ inside the fragile/ ambush of being funny*).

Por ilimitado que pueda ser el juego, ¿cómo puede la recombinación satisfacer la imagen lapidaria que ofrece de la creación Ósip Mandelstam, de esa «sed por la tierra virgen del tiempo»?

La percepción de la recurrencia, de un «eterno retorno» de los temas, motivos, situaciones narrativas y dramáticas presentadas bajo formas de ejecución análogas, ha alimentado conjeturas intrigantes.

El axioma deliberadamente brutal de Robert Graves –«sólo hay una y una sola historia» (la de la Musa, la de la sumisión de todo poeta al «eterno femenino»)– encuentra su contrapartida en la antropología estructural y en la narratología formalista. Los analistas de mitos y cuentos populares sostienen que las células originarias de estos relatos, ya sean las de la épica oral, las del drama o las de la ficción en prosa posterior, son identificables y de número reducido. La Búsqueda, el Niño rechazado o perdido, el

Descenso al Inframundo son las unidades nucleares seminales a partir de las cuales la poética ulterior se adorna y varía sin fin, pero de acuerdo con principios estructurales y formales profundamente enraizados. Incluso un conjunto estrictamente limitado de marcadores fonéticos genera una infinidad de posibles combinaciones verbales y escritas, por lo que toda literatura, toda narración, ya sea de fábulas o del mundo nace de un conjunto de *données* arquetípicos. «Tema y variación» no sólo es un dispositivo musical, sino la dinámica lingüística ordenada de la literatura *in toto*. De nuevo la sugerente analogía sería la del universo de acuerdo con la teoría de la relatividad: un espacio-tiempo ilimitado pero finito.

La pregunta es ésta: ¿cuál es la fuente de esas *figurae* primordiales y cómo se transmiten a lo largo del tiempo? La antropología estructural, especialmente con Lévi-Strauss, procura establecer una lógica del mito (una *mytho-logique*). Los cuentos narrados y vueltos a narrar a lo largo de todo el planeta, a pesar de las *variora* locales, reflejan las constantes biológicas y sociales de la especie humana. Exteriorizan y representan procesos pulsionales y cerebrales comunes a la humanidad. Más concretamente, permiten a la psique humana acomodarse y responder a provocaciones y contradicciones irresolubles como las que crea el tabú del incesto, nuestras ambiguas relaciones con el entorno natural y animal o la ineluctabilidad de la muerte. La evolución neurofisiológica, si es que realmente ha tenido lugar desde el nacimiento de la autodefinición humana y su estructuración, ha pasado desapercibida en lo esencial. El cuerpo moderno, el sistema nervioso moderno sigue habitando y encontrando imperativos primordiales. La ciencia cuenta nuevas historias –como la de los «paradigmas» alternantes– pero no va muy lejos en los determinantes primarios como el amor, el odio o la muerte. Éstos siguen siendo el objeto de una recurrencia incesante, de los cuentos ya contados. El shock para la gran literatura es el del *déjà vu*.

El psicoanálisis profundizaría más incluso. Su arqueología busca excavar los estratos de la conciencia para encontrar su lecho rocoso. Cierta número de mitos canónicos y sus variantes y metamorfosis literarias han probado ser duraderos, se han repetido perpetuamente, pues muestran, a la luz de la imaginación racional, las formas de expresión controlada, las necesidades, los impulsos volcánicos del material pre y subconsciente que, de otro modo, serían eliminados. Las historias clave son las verdades oníricas de la individuación, de nuestro ser infantil y sexual. Las triplicidades en *El rey Lear* o en *Los hermanos Karamazov* son variantes tipológicas del cuento universal de la Cenicienta. Hamlet simplemente vuelve a las pesadillas de Edipo.

Tanto en *Tótem y tabú* como en *Moisés y la religión monoteísta*, Freud, no desagradando con ello a sus avergonzados acólitos, llegó a intuir la existencia de algún modo biosomático de transmisión, de un mecanismo de inconsciente colectivo. Sabía que no podía existir una explicación fisiológica para tales transmisiones. Pero la abrumadora narración de estas historias primordiales, su universalidad, su reconocimiento más allá de la psique individual le parecieron convincentes. Por su parte, Jung postuló

categoricamente la herencia colectiva de los arquetipos, de las imágenes fundacionales y de las estructuras narrativas. Nuestro arte, nuestra literatura, nuestras creencias religiosas y nuestros sueños son un legado. Delinean un inventario de iconos primordiales más antiguos que la razón, tallado, por decirlo así, en el alma colectiva (hay más de Jung en la gramática generativo-transformacional chomskiana de lo que parece). De esta manera la imaginación consciente regresa por medio del arte, la literatura o las situaciones oníricas a un terreno común, a una natividad compartida, incluso aunque, bajo una óptica analítico-positivista, se crea que nunca ha existido tal cosa. Un millar de veces, padres viejos y ciegos cruzarán de nuevo lugares desiertos apoyados en hijas jóvenes y talismánicas. Unas veces la joven se llamará Antígona, otras Cordelia. Idénticas tormentas retumban sobre sus miserables cabezas. Miles de veces dos hombres lucharán de nuevo desde el amanecer hasta el anochecer por un estrecho vado o un puente, y tras la lucha se honrarán el uno al otro con nombres: serán Jacob/Israel y el Ángel o Roldán y Olivier o Robin Hood y Little John. De nuevo, no existe un ápice de prueba científica para tal transmisión lamarckiana de estos *Ur*-recuerdos. Las connotaciones (raciales) pueden ser dudosas y, sin embargo, ¿qué poeta, qué lector de literatura atento, sería totalmente insensible a estas profundidades (literales) de las sugerencias de Jung?

La literatura, sea oral o escrita, es lenguaje. Como Mallarmé recordaba a Degas, está hecha sólo de palabras. Sus componentes son unidades fonéticas arbitrarias pre- y sobredeterminadas por un uso consensuado, por significados y connotaciones precedentes. Sus temas principales parecen conformes con esta ley del *ricorso*, del remontar corriente arriba invocado por Vico y por Joyce. La originalidad significaría realmente una vuelta a los orígenes. ¿Puede ocurrir que la literatura sea el más inventivo pero el menos creativo de los artefactos? ¿Puede ocurrir que la principal congruencia sea entre la ficción, que es la substancia de la literatura, y la invención (hemos notado ya las cruciales afinidades entre lo ficticio y lo inventado)?

Esta paradoja merece un estudio más detallado.

7

En las artes del lenguaje, el concepto de «creación» se une más directamente a personaje o *persona*. El principal ejemplo de esto es la ficción, ya sea bajo la forma de poesía, drama o novela, que hace presentes a hombres y mujeres, a niños y desde luego a animales. Esta presentación nos persuade de su substancia vital, de su peso existencial, incluso si el género es fantástico o surrealista. Existe un peso palpable, una rotundidad orgánica entre las *personae* muertas de Dante o en las jerarquías celestiales de Milton. Los enigmas cognitivos, la dinámica desconocida de los métodos narrativos que generan la fuerza vital de los personajes de ficción se nos imponen con su evidencia, pero nos niegan toda finalidad explicativa. Odiseo tomó primero forma en la voz del rapsoda: su

substancia natural fue el aire vibrante y el oído humano. El *Ulises* de Joyce tomó forma como una secuencia de marcadores alfabéticos en un trozo de papel. Desde un punto de vista material, el hombre de Ítaca y Leopold Bloom no son más que una combinación y codificación de signos orales y escritos, de símbolos, de unidades léxico-gramaticales dispuestas y diseminadas a través de las ondas sonoras y la escritura. Emma Bovary es el resultado de mucha tinta gastada sobre mucho papel.

Y sin embargo la clara insuficiencia de cualquier definición de este tipo es inversamente proporcional al shock del ser que trata de situar y dar razón. Un escándalo (auténticamente teológico y epistemológico), a la vez irresistible y cotidiano, afecta a la «vida» —esta palabra condensa toda la pregunta— de Penélope, Ofelia o Don Juan. Esta vida, en el caso del oyente, del espectador y del lector que responden, como en la historia y la sociedad en su conjunto, puede superar o sobrepasar la nuestra cruelmente. Lo hace en el tiempo. Nuestra existencia terrena es breve y tiene fin. La *persona* engendrada por un escritor (o un pintor, un escultor o un compositor ocupado con el lenguaje) puede persistir durante milenios. Ninguna temporalidad ensombrece la cólera de Moisés, las dudas urgentes de Hamlet o el porte de Don Quijote. El señor zorro de La Fontaine se acicala durante siglos. El autor puede ser anónimo: el *Da-Sein*, el «ser-ahí» del personaje que él ha enviado al mundo puede sobrevivir mucho tiempo a su creador, pero también los lugares y la cultura en que ha sido engendrado y, de manera todavía más desconcertante, a través de la traducción, sobrepasar el lenguaje de su nacimiento. Poco nos queda del griego homérico o el arameo. Agamenón y los invitados a la Última Cena mantienen una presencia inextinguible.

Para el autor —véase en el Flaubert moribundo— tal perennidad es a la vez gloria y miseria. Para aquellos de nosotros a cuyas pequeñas vidas piden acceder Dido de Cartago, Mister Pickwick o el Hans Castorp de *La montaña mágica*, el obvio contraste entre las dos categorías relevantes de existencia no puede ser más que una recurrente, quizá lamentable, maravilla. Pero no está en juego sólo la cronología: el agente épico, escénico o de ficción, la *dramatis persona* en un sentido inclusivo, posee una vitalidad, una densidad que sobrepasa a menudo la de todo ser vivo. De una manera a la vez obvia e inexplicable, la Viuda de Bath, el Tartufo de Molière o la Albertine de Proust son más vívidos que la inmensa mayoría de nosotros, poseen mucha más inmediatez en la voz y en los gestos, en las sugerencias psicológicas, en la variedad y adaptación por medio de la traducción, la imitación, la parodia, la reelaboración y la ilustración gráfica (la «variedad infinita» de Cleopatra). Los Hamlets nacidos del modelo de Shakespeare desafían cualquier enumeración. Viven en el teatro, en la ópera, en el ballet, en el cine, en el poema lírico, en la pintura y en las artes plásticas. Provocarán hechos semánticos, semióticos y mediáticos que están todavía por venir. Los significados del Don Juan desde Tirso de Molina hasta Bernard Shaw y Max Frisch son una figuración o un condensado de elementos verbales y musicales excesivos, condenados por su propia vitalidad, por una *libido* ontológica o por una sed de encarnación de la que lo erótico no es más que

una expresión tal vez contingente. El pulso de la vida, de un espíritu sentido en movimiento en la Natacha de *Guerra y paz* de Tolstói, parece reducir nuestra propia biografía a un gris fantasmal.

¿Qué precio nos exige lo imaginario a cambio de la prodigalidad de sus dones? ¿Cuánto de nosotros se enriquece y a la vez se despoja cuando Falstaff o el Julián Sorel de *Rojo y negro* de Stendhal se hacen inquilinos de nuestro apartamento, tan a menudo desconocido? ¿Lo «i-rreal» (¿queriendo decir qué?) se venga metafísica y psicológicamente de las pretensiones cotidianas de realidad? Los cantores y recitadores épicos afirman estar poseídos, como los derviches, por las voces, por los cuerpos de aquellos sobre los que narran sus cuentos. Los actores dan testimonio de su absorción, de su vampirización por las *dramatis personae*. Balzac, Dickens, Flaubert hablan de una manera no metafórica de la invasión que los hombres y mujeres nacidos de sus esbozos sobre el papel ejercen sobre su propia psique, sus sueños y pensamientos conscientes, hasta de sus tics y reflejos más internos. En un momento determinado Flaubert proclama: «¡Emma Bovary soy yo!». En otro momento brama diciendo que haría cualquier cosa para echar a esa «odiosa pequeña pelmaza» de su estudio.

Los hechos son suficientemente claros pero, como mucho, nuestro entendimiento está hecho de intuiciones e imágenes. Lo que se interroga es nada menos que el nudo irreducible de la epistemología. ¿Cuál es el sentido de las imputaciones de realidad o irrealdad propias de la fenomenología de las percepciones interiores o exteriores? A lo largo de nuestro planeta y para millones de lectores, el 221B de Baker Street es «la más real» –incluso si el superlativo es opaco y lógicamente inconsistente– de las direcciones de Londres. Incontables cartas y visitantes se dirigen a ella. ¿En qué sentido el número de la casa de Sherlock Holmes es irreal o no existente? Las diferentes metafísicas y teorías del nombre y del conocimiento y las diferentes psicologías ofrecen respuestas también diferentes. Proponen fronteras diversas entre lo empírico y lo imaginario, entre la objetividad verificable y el libre juego de la subjetividad. Desde el Idealismo alemán hasta Husserl, con modelos en el fondo platónicos, los filósofos han sostenido la abolición de la total separación ingenua e intuitiva entre sujeto y objeto, entre los procesos del yo perceptivo e interpretativo y el mundo «exterior». Respecto a estas tesis abstractas, la psicología, desde la más introspectiva hasta la psicología clínica, ha añadido la toma de conciencia de estados intermedios. Los sueños, las alucinaciones, las fantasías compulsivas, la torrencial confusión de los fenómenos aparentemente sin base que nacen del desequilibrio mental o de una lesión, limitan una zona fronteriza, vasta y en penumbra, entre el yo y el objeto, entre lo que se toma por hecho y lo que se etiqueta como ficción. Las demarcaciones son fluidas por todas partes: «¿Es un puñal eso que veo ante mí...?».

Probablemente no podemos volver a la inocencia epistemológica de los constructos aristotélicos y cartesianos sobre la certeza, basados precisamente en el postulado de la confianza en la divinidad respecto a la racionalidad y comprensibilidad de las relaciones

entre el intelecto humano y el cosmos empíricamente analizable. Después de Rousseau, Nietzsche y Freud, nuestro sentimiento de interiorización a menudo irresistible de la visión y la experiencia, del papel seminal de lo irracional en ellas es demasiado insistente. Sabemos con Schopenhauer que nuestro mundo es «representación» (*Vorstellung*); que incluso las ciencias teóricas y aplicadas (aunque éstas en menor grado) son modelos basados en el tejido particular y en la neurofisiología del córtex humano antes que en una verdad garantizada, inmutable e independiente que esté «ahí fuera». Dicho de otra manera, nuestras incertidumbres respecto a la realidad son las mismas que se pronunciaron en los primerísimos intentos de sistematizar el pensamiento. La ironía de Jenófanes de que si las vacas tuvieran religión sus dioses tendrían pezuñas permanece sin refutar.

Axiomáticamente, visceralmente, puede que sintamos, que compartamos con otras sensibilidades «normales» los hallazgos del «sentido común», esto es, que estas *personae* de la literatura y de las artes pertenecen a una rama de la realidad diferente a la de las personas que nos cruzamos en el metro. Sin embargo, el reto se mantiene: esta realidad alternativa puede ejercer en nuestra conciencia, en nuestra vida diaria, una presión de su presencia, un impacto intrusivo y un recuerdo excesivo muy superior a lo que denominamos como lo «real», como lo «tangible»; estas tres rúbricas son decisivas. Clitemnestra y Lady Macbeth, estas hermanas de la oscuridad, están presentes ya tengamos nuestros ojos abiertos o cerrados; son material para las antenas de nuestro reconocimiento por encima incluso de la mayoría de los hombres y mujeres que encontramos en la «vida real» (el lenguaje nos atrapa en cada vuelta de su laberinto cuando le pedimos que elucide). Las representaciones en el teatro y en el cine, las ilustraciones de artistas penetrantes —el Milton de Blake, el Cervantes de Doré o de Dalí— pueden proporcionar a nuestra experiencia personal de la inmediatez un contorno más marcado. Desde luego puede que nos resintamos por la forma en que esos grandes «imaginadores» anticipan o condicionan nuestra propia conceptualización. Pero el texto sólo puede, y a menudo así lo hace, revelarse más incisivo. Graba la ficción en la tableta de cera o de cobre de la psique que es sensible. Ocurre algo muy cercano a lo físico.

La intrusión amplifica esta conjetura. Los niños no pueden vencer fácilmente a los monstruos de los cuentos de hadas que aparecen en sus pesadillas o en el trozo de oscuridad que deben atravesar para irse a la cama. Las ficciones atrapan aún más vívidamente cuando aterrorizan o inquietan. Son los rostros que aparecen en las ventanas sin luz de lo consciente o de lo subconsciente. Podría muy bien ser que, desde Homero hasta Borges, toda ficción literaria duradera conocida fuera, en su esencia categórica, una historia de fantasmas; que los personajes que son evocados o representados fueran espectrales en un sentido racional y pragmático pero dotados de una penetrante presencia (*thereness*) no explicable o justificable causalmente. Nuestras vidas personales pueden alterarse si tratamos de imitar, de «volvernos» este o ese ser de ficción. En la Europa romántica muchos trataron de identificarse con el Werther de Goethe o con Hamlet. En

un sentido literal, somos «poseídos» (¿qué analogías existen entre esta posesión y la que opera la música?). Lo imaginario no cesará en su empeño. Al borde de la muerte, Balzac llama a uno de los médicos de su *Comédie humaine*. El impacto masivo e intrusivo de lo insubstancial está en relación directa con la facultad de memorización; la ficción se vuelve inolvidable. Esto puede ocurrir en un instante. Si se oyen o se leen una vez las palabras de David frente a Saúl, no pueden olvidarse. La versión de Rembrandt no es más que una confirmación, un esplendor de esa certeza. Una vez escuchada, la voz del Ismael de Melville, el golpeteo de la pierna de madera de John Long Silver o el frío aullido del zorro en la historia de D. H. Lawrence, se enraízan en el oído interno. Estos sonidos son tan memorables como los de las experiencias personales más consecuentes o íntimas, y a veces incluso más. El problema de cómo aparecen es más desconcertante si consideramos su aspecto negativo. ¿Por qué existen seres humanos intensamente literarios que permanecen completamente inmunes u hostiles respecto a la fascinación de esta o aquella presencia imaginaria, que se quedan fríos ante este o aquel motivo, paisaje o escenario dramático? Wittgenstein, muy sensible a Goethe y a Tolstói, no «podía hacer nada con Shakespeare». Justamente los personajes de Shakespeare, la piedra de toque habitual, eran los que le parecían ficticios.

Se pueden extraer ciertos procedimientos. Tal como Aristóteles estableció, la necesidad de imitación, el placer de la *mimesis* y la *imitatio* es universal para simios y hombres. El espejo es una ventana que no cesa de fascinar, incluso cuando parodia. En las artes representativas, en literatura, más evidentemente en el comienzo de los géneros dramáticos, puede que la fuente haya sido la imitación. Existe un impulso elemental en hacer pinturas en las paredes de las cuevas, en contar y revivir historias y situaciones y en reproducir paisajes con su fauna humana y animal, dicho brevemente, en recrear la vida bajo un disfraz reconocible por su similitud. Por ello, el realismo se mantiene como un nodo obstinado, como el legado de una necesidad instintiva de reproducir, hasta en los artificios más fantásticos o menos objetivos (el centauro sigue siendo mitad hombre mitad caballo). Más particularmente, la observación mimética es la que nutre a los personajes. La ficción imita la realidad percibida, grabada o explorada. Todo arte es, en algún nivel, *à clé*. Es más o menos transparente respecto al material que es su fuente, a la múltiple materia prima de lo existente. Las *personae* son de ordinario un compuesto de fragmentos y piezas diversos, como en un mosaico. Excepto en las caricaturas o en las sátiras *ad hominem*, no son facsímiles perfectos. El *collage* y el *montage* son medios de personificación más antiguos que el propio Homero. Una vez más, el proceso es combinatorio. Nadie, incluyendo al autor, puede decir cuántos fragmentos de la vida interior o exterior, cuántos recursos naturales han servido para el montaje de Aquiles o para destilar a Malvolio.

Cuanto más cerca esté un personaje de lo fotográfico, cuanto menos se note el «pegamento», más lejos estará del secreto de lo autónomo, del salto cuántico que le permita orbitar por sí solo. Los maestros insinúan en sus criaturas las asimetrías, la

aspereza, incluso las contradicciones que se hallan en lo orgánico. La arquitectura que perdura incorpora la irregularidad. La imitación, la reproducción y la recreación son también funcionales, como hemos visto, en su sentido más amplio: el lenguaje, el arte y la música pueden variar en lo que, en última instancia, es un conjunto temático finito. *Star Trek* es una variación de los Argonautas. Por lo tanto, ocurre que, desde un punto de vista positivista y desencantado, hay que afirmar que incluso los productos estéticos más vívidos y memorables deben ser catalogados bajo la categoría del juego mimético, quizá en cierto sentido inmaduro (como mantiene Freud). En su esencia verdadera, el concepto de originalidad, de originar *de novo*, no sería más que una ilusión vanidosa, una ensoñación. De cualquier manera que la definan, la filosofía y la ciencia, la realidad, el mundo *dado*, tanto en una concepción religiosa o materialista de lo donado o lo preexistente, será siempre la fuente dominante y el inventario de lo imaginario. El objetivo fotográfico que funciona en estética es sin duda más sutil, más penetrante, más rico en sus aperturas y sus filtros que cualquier otro que la óptica pueda concebir. Pero cuando creemos que imaginamos o que estamos creando, está tomando fotografías.

Los artistas, los escritores y los filósofos de inclinación romántica o idealista (Schiller, Schelling, Coleridge, Emerson) sienten de otro modo. La distinción de Coleridge entre Fantasía (*Fancy*) e Imaginación (*Imagination*) alude directamente a la brecha que separa el montaje mimético, la combinación y lo simplemente inventivo de lo genuinamente creativo, del poder «ejemplástico» que permite al gran artista, al poeta y al dramaturgo dar forma a seres vivientes. Éstos son orgánicos y transcendentales, pues ninguna anatomía de sus partes constituyentes, ninguna disección técnica de su gestación y de sus posibles fuentes puede dar cuenta de la vitalidad del todo, una vitalidad cuya suma excede radicalmente la de sus partes distinguibles. Agótese toda comprensión del contexto sociohistórico, de lo filológico, de los componentes formales y estilísticos, saquéese la biografía del autor, sus propias lecturas y encuentros –la vida secreta de la *persona* a la que él «da cuerpo»–, y resultará inasible. Del mismo modo que ocurre con los hombres, mujeres y niños que pueblan el «otro» (¿el menor?) «principio de realidad» (según la incómoda demarcación de Freud).

Los atisbos que nos permiten los autores sobre el taller de la individuación, sobre la construcción del Golem, ejercen una fascinación infinita. Victor Hugo dibuja, aboceta sus personajes antes de «palabrearlos». Balzac es un *pointilliste* que permite que sus *figmenta* aparezcan a la vista, a la inteligibilidad comunicativa, por medio de una minuciosa descripción de la escena, la calle o la casa que prefiguran o definen sus trazos físicos y psicológicos. Podemos seguir, cadencia a cadencia, la atormentada búsqueda de los ritmos fonéticos y sintácticos, los acordes, las modulaciones que son la matriz, el advenimiento del laborioso nacimiento de Emma Bovary o de Frédéric Moreau. Una orquestación gramatical hace sonar la nota identificatoria, la fuga que se despliega –la trama narrativa– de un agente de Flaubert. En Proust se ve cómo los efectos de una presencia íntegra nacen de los tiempos verbales, de los *imparfaits* y los *passés simples*

que transmiten el movimiento a Albertine o a Swann del mismo modo que la gravedad curva la luz y el espacio por la relatividad. En los cuadernos de Simenon, aparecen la altura, el peso y la dirección exacta de las *personae* imaginarias. La intriga nace de esos «cuadernos de pistas policiales». El nombre parece deducirse de ellos. Henry James, por otro lado, muestra sus dudas sobre los listados de nombres propios. Éstos son el polvo estelar a partir del cual se condensan en una masa luminosa Lambert Strether y Adam Verver. En algunos aspectos, *Middlemarch* es una reflexión, lírica y mendaz al mismo tiempo, sobre el papel que la letra «l» desempeña en los nombres y destinos de sus protagonistas.

Sea cual sea el impulso que lo activa, sea cual sea la vuelta generadora, los escritores insisten en la autonomía rebelde e incluso amotinada de sus principales encarnaciones. Balzac se enoja ante los inesperados e involuntarios cambios de opinión y de comportamiento de los hombres y mujeres que entran y vuelven a entrar en el espacio atestado de la *Comédie humaine* (estas reentradas son en sí mismas una prueba innegable de su existencia continuada en el tiempo). Tolstói se queja con amargura de su incapacidad por controlar la voz y las acciones de Ana Karenina al final de la novela. Se «le ha escapado» y desafía toda previsión. Los creadores insisten en que *no son* metáforas antropomórficas complacientes. No entendemos su «genética», pero el shock de la «rebelión» en el escenario planeado es tan desesperante para el autor como para sus lectores. ¿Cuán tarde, y muy a su pesar, «descubrió» Proust la traición, la sordidez de su amado Saint-Loup?

El oyente, el espectador o el lector esperados son cómplices en este misterio. La ficción se valida en virtud de la apertura y la empatía de su recepción que habita en la memoria individual y en la transmisión cultural. Los instrumentos de respuesta son ciertamente los de la colaboración. Si no propone, si es efímera, la obra muere. *Hamlet* habría muerto con Shakespeare si no se hubiera publicado o no se hubiera representado. Puede que en alguna tierra borgiana exista un limbo poblado de ficciones y de brillantes personajes que nunca salieron de los sueños, de las fantasías privadas o de los textos perdidos. La psicología de la recepción, de las respuestas de nuestros sentidos y de nuestra mentalidad es a la vez perceptible e indescifrable. Hemos visto qué parte comprende de autoidentificación, este movimiento precipitado del lector hacia la *persona* cuya gloria, angustia, condición social, moral, erótica e intelectual nos condicionan hasta el punto de imitarlas y «digerirlas» (la masturbación en clave de lo ficticio no es solamente carnal). Las ficciones sirven de espejos para nuestras ilusiones, para nuestros sueños y ambiciones más ocultos. Pueden ser también germen de pesadillas. No sólo el niño o el adolescente insiste sobre el terror en los libros, los dramas o las películas. Los recuerdos de lo terrible, nacidos de un pozo cuya profundidad seguramente tenga que ver con la sexualidad, provocan un *tremolo* especial, un escalofrío en el alma. La respuesta al inoportuno placer que nos procura la tragedia, a la compulsión que manifestamos cuando

queremos revivir las ficciones del dolor y de la pérdida catastrófica, yace en algún lugar de esta concatenación y abismo complejos.

Por tanto, existen energías fundamentales de identificación y retroceso, de imitación y de evitación que funcionan en la colaboración estética entre el creador y su público. En niveles más o menos informados, discriminatorios y atentos al contexto, todo espectador, oyente o lector presta a la ficción su corporeidad. El dramaturgo y el escritor son los instigadores e inician la paradoja del eco fértil, innovador, que resuena en cada destinatario y a través del tiempo. Este eco prueba y responde, permitiendo a la obra artística, literaria o musical tanto la realización y multiplicación de sus intenciones como el enriquecimiento de significaciones, de un continuo de pertinencias y renovaciones de las que el autor, el artista y el compositor no habrían podido tener conciencia. No existe mejor ejemplo de una dialéctica que engendre verdades nuevas. Por la frescura de su inmediatez, el incendio de la Troya de Virgilio llega ahora tras el de Dresde. Como el intérprete –el actor, el músico o el bailarín–, el lector despierto y participativo tiene una función también ejecutiva. Como se dice en francés, él también «firma la página». O como Peter Shaffer escribe a Arnold Wesker:

La energía furiosa, incoativa, canalizada por la forma (y sólo ahí) se reconstituye en energía furiosa en el cerebro y en la psique de sus *recipientes*. Se reconstituye gracias a ti. El fuego que comenzó en la cabeza del dramaturgo ha de volverse cada vez menos intenso en la medida en que crezca en la imaginación común del auditorio. Tu trabajo es llevar esta llama sagrada a un recipiente. Al mirar cómo ese recipiente humea, puedes decir: «Qué miserable. He visto el *volcán* y lo único que he conseguido es una despreciable lengua de fuego». Pero esa lengua, bien colocada y centrada *es* el volcán. Tu capacidad de concentrar el fuego para la audiencia hará que lo sientan y se quemen con él, aunque no conozcan y nunca puedan conocer el volcán [...]. Lo que uno escribe puede detonar en la cabeza del espectador con la misma resonancia que cuando por vez primera se pone en papel.

El proceso efectivo de la importación en nuestros seres de paisajes, situaciones y objetos imaginarios, a veces más importantes que los del mundo exterior, representa en la psicología (¿la neurofisiología?) de la recepción lo que se nos escapa. ¿Cómo «encarnamos» –la metáfora eucarística está obviamente emparentada– estas sugerencias semánticas? ¿Mediante qué reconocimientos o concesiones les atribuimos valores de verdad, una forma de existencialidad tan creíble como para convertir en fantasmales a muchos de los hombres y mujeres y los hechos empíricos con los que nos cruzamos «ahí fuera»? Uno se acuerda de la exultante tristeza de Shelley cuando declaraba que los que amaron a la Antígona de Sófocles no podrían amar ya del mismo modo a ninguna mujer viva. ¿Hasta qué punto nuestras experiencias cotidianas hacen plausible, alimentan nuestra concepción de lo ficticio? ¿Nuestra inmersión en lo factual «presta la carne» a lo imaginario? ¿De qué derecho a participar se nos priva cuando un gran ilustrador –Doré, Rackham– es tan ingenioso que ha «imaginado por nosotros» y ha logrado que sus figuras y poses se fijen ya para siempre? (Las ediciones de clásicos para niños no deberían estar demasiado bien ilustradas.)

Puede que estas instrumentalidades de la realización –de «hacer real»– sean minuciosamente acumulativas. Aumentamos nuestro sentimiento de consistencia presente, del «estar allí», cada vez que releemos la novela o vemos la obra en el escenario (incluso en las mejores películas, por razones que no son claras, esta presencia desaparece tras cierto número de visionados repetidos). Podemos olvidar tal o cual personaje o episodio, este o ese nombre, pero es sólo para que vuelva a resurgir, igual que en la vida cotidiana. ¿Dónde han vivido mientras? Para muchos autores y lectores, una *persona* es fundamentalmente una imagen. Para otros, la duradera incisión es el timbre de una voz o un tic de lenguaje. Yendo en contra de la metáfora, en el marco de la herencia judía iconoclasta (el *Bilderverbot*), Franz Kafka es incomparable cuando depura hasta el vacío la imagen de sus personajes haciendo inolvidables sus voces y el rumor de sus sombras. En todo acto de recepción estética, existen elementos culturales tanto colectivos como privados. Precisamente lo propio del arte y la literatura perdurables es su llamada a replantear y reafirmar un eco generativo de lo universal al tiempo que de lo particular. Pero la etiología de la respuesta y de los movimientos psíquicos implicados son tan difíciles de teorizar como los del acto poético.

De ahí el eterno recurso, tal como he subrayado, a las alegorías teológicas, autorizadas por la oscuridad resonante del Génesis. No existe una lectura convincente, a no ser en términos de revelación, de la axiomática divina, de la proposición según la cual Dios ha creado al hombre «a Su imagen y semejanza», de forma que ha hecho, por decirlo así, un facsímil. Lo que sabemos del animal humano convierte en casi blasfemo tal postulado. Siempre ha resultado más plausible suponer que ha sido el hombre quien ha «hecho a Dios» a partir de sus rasgos mortales (el patriarca barbudo de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina). Tal inversión es coherente con la lógica de lo antropomórfico.

Sea como fuere, la poética descansa precisamente en la afirmación o en la figura bíblicas, ubicua en la mitología, del Maestro Alfarero que da forma al barro, que le insufla la vida. En la creación de artistas y escritores de criaturas ficticias, de *figmenta* que poseen atributos vitales, la teoría y práctica estética han encontrado una analogía estrecha con la creación divina de las formas orgánicas. El poeta, el dramaturgo o el novelista nombra a sus personajes, como Adán a los animales que le rodean: en los dos casos este nombrar implica verdad y existencia «real». El dramaturgo, el contador de historias o el pintor de éxito es una gran miniatura de «Dios». Ellos pueblan el mundo con agentes salidos de lo imaginario, del polvo de la preexistencia, cuyo destino ulterior, la libertad de acción, puede desafiar al creador como en el libre albedrío que Dios otorga a Sus criaturas.

Cuando tales *dramatis personae* son hombres y mujeres, es posible que sean hechos a imagen y semejanza del propio artesano. Tiene que haber *algo* de Shakespeare tanto en Yago como en Cordelia –una catolicidad de la proyección de sí que a Lamb y a Hazlitt les pareció semejante a la de Dios, pero cuya neutralidad defraudó a Tolstói y a Wittgenstein–. El arte y la literatura son posibles porque imitan el *fiat* divino, aunque en

un nivel más humilde, siendo tal humildad la de la ficción por oposición a la verdad. Incluso la metáfora cabalística de la soledad de Dios, de Su propio deseo de crear al hombre para tener compañía, tiene su contrapartida en el anhelo del artista por «poblar este pequeño mundo» de presencias que le sean a un tiempo familiares y rebeldes. Alejandro Dumas contemplaba con orgullo paternal las hileras de soldados de plomo que le daban marcadores visuales para la legión de sus personajes (lloraba ante su «muerte»). Después de haber creado a Natacha y a Ana Karenina, Tolstói acabó dudando de su propia mortalidad.

Estas analogías alegóricas son talismanes para el artista y el teórico de lo poético. Señalan hacia la «creación» y se alejan de la «invención». Se dirigen a lo orgánico, a la autonomía vital dada a lo engendrado antes que al montaje, a lo combinatorio o a lo «imaginado» (inventado según la distinción de Coleridge) que caracterizarían lo inventado. La *poiesis*, tal como hemos visto, afirma el hacer primario. Infundido por el aliento de las Musas, el rapsoda, el poeta épico, el compositor del Prólogo en el cielo del *Fausto* de Goethe, alienta a su vez un *élan vital* dinámico, intrusivo e inolvidable en una constelación de palabras en acción. El escenario del precedente divino potencia para hacer fructífero un proceso cuyos resortes más íntimos permanecen impenetrables. A cambio, este precedente da validez a la experiencia del receptor que «suspende la incredulidad» y permite a Fausto y a Mefistófeles residir en él mismo. Por ello, con un tono más elevado y en un sentido más allá de la metáfora, el artista es, desde luego, como un dios para él mismo y para su público: realmente crea.

¿Este *conchetto*, empleando la palabra también en su sentido histórico y retórico, está ahora bajo presión? ¿Se seguirán contando las «grandes historias»? ¿Seguirán naciendo los personajes que las actualizan?

IV

1

Para Platón, esta cuestión sería de una evidencia absoluta. Es inconcebible que se interrogue sobre la vida del espíritu sin abordar las matemáticas y las ciencias, que, en lo esencial, derivan de la soberanía de las matemáticas. Después de Galileo y Descartes, esta orden terminante llega a ser teórica y pragmáticamente ineludible. En las matemáticas y en las ciencias los conceptos de creación y de invención, de intuición y de descubrimiento, poseen la fuerza más visible e inmediata.

Sin embargo, la dificultad es doble. Los matemáticos y los hombres de ciencia «se ponen a trabajar». Como el ciempiés del proverbio, harto de su parálisis introspectiva, evitan examinar de cerca los fundamentos epistemológicos de sus disciplinas. Se cuidan mucho de tantear los presupuestos justificadores o subversivos de su progreso manifiestamente triunfal. Incluso ante el cambio de siglo, dejan en suspenso un desafío tan elemental como el debate sobre los fundamentos axiomáticos y lógicos de las matemáticas puras, sobre la consistencia interna de los sistemas axiomáticos. Simplemente, hay mucho por hacer. La aplicación de teorías matemáticas, incluso de las más abstrusas, a las ciencias naturales y a la tecnología las refuerza a su vez en su habitual seguridad empírica. «Las cosas funcionan», cualesquiera que sean las misteriosas preocupaciones filosóficas que las originan en sus niveles más profundos.

La segunda dificultad es la del acceso. El no matemático, el profano de la ciencia, no puede apenas saber, y mucho menos juzgar, las discusiones y controversias (tal como se nos presentan) sobre la naturaleza de la creación o de la invención matemática y científica. Desconocedor de los lenguajes matemáticos y de su traducción en las ciencias exactas y aplicadas, el oyente no puede apenas comprender ni siquiera los rudimentos del debate sobre la cuestión de si, en su esencia, los objetos de las operaciones matemáticas son o no intuiciones, construcciones mentales o realidades en un sentido existencial. Se exige una familiaridad considerable con el simbolismo matemático para comprender controversias tales como la de si en las matemáticas puras existen o no «descubrimientos» o si, por el contrario, existe un despliegue autónomo de sistemas *a priori*, por así decir, tautológicos, nacidos del seno del espíritu humano y de su instinto visceral por el juego especulativo, fuera de las contingencias del mundo. *Homo ludens*. Si, como pretendía Galileo, la naturaleza habla el lenguaje de las matemáticas, muchos de nosotros permanecemos sordos.

El estudio de Henri Poincaré sobre la «invención matemática» se sigue considerando

todavía un clásico aunque tenga casi un siglo de antigüedad. En sus eminentes investigaciones, Poincaré mostró interés por la dinámica de la intuición algebraica y su resolución y trató estas cuestiones con un espíritu y fineza introspectiva de extraordinaria agudeza. Su relato autobiográfico de los momentos y circunstancias aparentemente azarosas que desencadenaron su famosa memoria sobre las funciones fuchsianas es ejemplar: Poincaré subía a un ómnibus de provincias cuando tuvo la intuición seminal y en ese momento entrevió la consiguiente solución. La «iluminación» fue fruto de un largo proceso de trabajo previo, pero inconsciente o subliminal. Fue así el resultado de un concentrado proceso de técnica analítica, por debajo del umbral de la conciencia despierta de Poincaré. De manera enigmática, asegura, el yo inconsciente, más o menos impregnado de impulsiones algebraicas, posee un tacto y una delicadeza operativa tales que «en absoluto es inferior al yo consciente». En este nivel subliminal las elecciones decisivas se producen entre muchas combinaciones posibles, aunque regidas por reglas. «El verdadero trabajo del inventar consiste en elegir entre estas combinaciones.» Pero ¿cómo elige el subconsciente? La respuesta de Poincaré no es totalmente satisfactoria: «Los fenómenos subconscientes privilegiados, esos que son susceptibles de tornarse en conscientes, son los que, directa o indirectamente, afectan nuestra sensibilidad más profundamente».

Lo sorprendente es el deslizamiento hacia la estética. Una «sensibilidad especial», desconocida para el profano, define al matemático creativo. Las «combinaciones útiles» —donde «útil» designa la fuerza generadora que conducirá a nuevas proposiciones, a teoremas y leyes generales relacionados con ellas— «son precisamente las más bellas». Una idea falsa, una intuición que desemboca en un callejón sin salida, «si ha sido adecuada, habrá satisfecho nuestra inclinación natural hacia la elegancia matemática». De este modo, puede haber soluciones múltiples a un problema —como, por ejemplo, la reciente solución para el «último teorema» de Fermat—, pero la única que se siga será también la más bella.

En este contexto, la «belleza» no es una vaga analogía tomada de las artes. Equivale rigurosamente a «verdad», como en la ecuación de Keats. Posee economía en el encadenamiento, transparencia en la demostración, y ciertas posibilidades de ramificación que confieren a la «belleza» un significado substantivo aunque intraducible (como en la música). La prueba es verdadera porque es hermosa y es hermosa porque es verdadera.

Nada me parece más frustrante, más humillante que mi incapacidad, en tanto que analfabeto en matemáticas, para comprender ese reino luminoso de la «belleza-verdad». No puedo más que intentar vagamente probar, analizar la presencia de la belleza en el estilo de ciertos maestros, en la configuración y solución de algunos problemas y finales de partidas de ajedrez. Pero en esto, y de manera un tanto compleja, la belleza de la verdad es también trivial. La de las matemáticas no lo es. Una vez más, la música forma parte de la dialéctica. ¿Cómo definir *su* no-banalidad, su seriedad extrema y sus afinidades con las matemáticas y el ajedrez, en sus estructuras formales, codificadas, y

quizá también en sus orígenes psíquicos? ¿Cómo explicar, en esta constelación, el inquietante hecho de que ciertas combinaciones de ajedrez poseen una belleza evidente a pesar de que se pueda demostrar que son erróneas? No hay belleza en el error matemático.

G. H. Hardy, en *Apología de un matemático*, toca la misma fibra estética que Poincaré: «El matemático, como el pintor o el poeta, crea modelos». En su opinión, los suyos son más permanentes que los de la literatura o los del arte porque «se construyen de ideas» cuya veracidad y consistencia puede ser establecida definitivamente (Descartes temía que esta eternidad pudiera abrogar la omnipotencia de Dios). Utilizando la analogía del ajedrez, Hardy estima que la belleza de los modelos matemáticos, por ejemplo la prueba euclidiana de la existencia de una infinidad de números primos por una transparente *reductio ad absurdum*, sobrepasa la de cualquier partida o problema de ajedrez. La diferencia pertenece al orden de lo *serio*, del interés consecuente y su eventual aplicación, aunque esto último es algo contingente y de alguna manera sospechoso para un matemático como Hardy. Es nada menos que la pura belleza del mapa o de la configuración mental, la cualidad estética del modelo lo que realmente importa. Aquellos incapaces de saborear esta evidencia y este placer carecen de sentido musical.

Contra esta reivindicación de una pureza total y desinteresada que Hardy ha llevado hasta la extrema provocación, John von Neumann opone la causa del empirismo. Incluso el más abstruso de los desarrollos matemáticos no es completamente independiente de algún fundamento empírico, de las necesidades e impulsos que se originan en el mundo real. «Existen elementos no matemáticos conectados bien con las ciencias empíricas, bien con la filosofía o bien con ambos» que forman parte «esencialmente» de la experiencia matemática. Pero Von Neumann está de acuerdo con Hardy al mantener que, tanto en física como en matemáticas, los criterios del éxito, la prueba de que se ha seguido el camino correcto, «son casi por completo estéticos». La simplicidad y la elegancia de una cadena de deducciones matemáticas pretenden satisfacer los criterios comunes de todas las artes creativas. Cualesquiera que sean las raíces empíricas y factuales de sus construcciones, «la atmósfera» (la palabra es de Von Neumann) en la que opera el matemático es la más cercana a la del «arte puro y simple».

La dificultad es que estos testimonios autorizados no diferencian entre creación e invención. En el lenguaje cotidiano los matemáticos sitúan la creatividad por encima de la invención. Pero, por lo que yo sé, esta distinción no pertenece al orden de la definición, sino que es más bien impresionista. Lo que subyace a este uso *ad hoc* es, precisamente, la incertidumbre epistemológica y la controversia fundacional a la que ya me he referido. ¿Existe un vínculo entre las operaciones matemáticas y la arquitectura de lo imaginario, lo que yo denominaría como las «ficciones de verdad», especialmente tras el cálculo infinitesimal y las geometrías no euclidianas? ¿Engendran fantasmas arbitrarios, aunque rigurosamente deductivos? ¿O, por el contrario, son reflexiones, descripciones, tan

refinadas como abstractas y teóricas, del mundo que está «ahí», delante de nosotros? ¿Desde cuál de los múltiples puntos de vista los números reales son «reales»? ¿Esperan los números cardinales transfinitos ser descubiertos como si fueran islas o galaxias de un espacio inexplorado?

Tan sólo un acuerdo mínimo sobre este problema que supone un formidable desafío podría dotar de una substancia demostrable a los usos de los conceptos de creación e invención. El prodigio, incluso para aquellos matemáticos impasibles ante la filosofía, reside en las modulaciones, a menudo imperceptibles, que van desde un juego mental autónomo y alegremente «inútil» hasta la aplicación material posterior. Mediante la teoría de la relatividad, el cálculo tensorial de Levi-Civita –un género algebraico que es un camino errático, si puede decirse así, hacia una oscuridad irreproachable– tuvo que desembocar directamente en las pesadillas y beneficios de la energía nuclear. Si las matemáticas puras nacen de intuiciones subconscientes –estructuradas profundamente como los esquemas gramaticales de la teoría generativa y transformacional del lenguaje–, si la operación algebraica procede de un entrecruzamiento de modelos y parámetros totalmente interiorizados, ¿cómo pueden engranarse, corresponderse, con las formas materiales del mundo de tantas maneras? ¿Cómo se convierten estos mapas imaginarios en atlas de lo cotidiano? ¿Tiene la noción de «descubrimiento» tal naturaleza como para clarificar esta coincidencia aparentemente paradójica? (Leibniz invocaría una «armonía pre-establecida».)

En fin, ¿podemos, aunque sea desde el exterior, aproximarnos más a la insistencia de los propios matemáticos sobre los ideales estéticos de su arte, sobre su paralelismo primordial con la poesía?

2

Las demarcaciones, siempre fluidas, siempre interactivas y negociables, entre las matemáticas puras y aplicadas, son sugerentes en lo que concierne a la literatura. La mayor parte de la literatura es, con diferencia, «aplicada». Nace de la ocasión y es de ella de lo que trata. Cuenta, sobrevuela, hace inventario, ornamenta, satiriza, invoca a la memoria, se esfuerza por conferir formas inteligibles a lo dado, al «estar ahí» (*Da-Sein*) de nuestro contexto existencial, es decir, del mundo. Incluso donde lo ficticio está más implícito, como en la novela, en la evocación de lo sobrenatural, en los *collages* del surrealismo, la literatura permanece, en esencia, realista. Este realismo evanescente, tan profundamente inscrito en el verbo *es* en toda afirmación, como Aristóteles vio *contra* Platón, es similar al de las matemáticas aplicadas. También ellas calibran, catalogan, formalizan de manera inteligible e imprimen un eficaz movimiento a esta materia del mundo, ya sea construyendo una pirámide o lanzando una sonda interplanetaria.

La producción literaria, como hemos visto, procede mediante combinaciones. Los

elementos léxicos, gramaticales y sintácticos heredados son combinados y recombinados en secuencias expresivas y activas. Las libertades de combinación son inmensas pero no ilimitadas. Restricciones axiomáticas, aunque sujetas a una extensión innovadora, definen los límites de la significación. La proposición performativa será comprendida en un nivel u otro. (Y de ahí la banalidad inherente de una buena parte de la escritura surrealista o automática.) Al igual que en las matemáticas aplicadas, existen postulados y algoritmos convencionales –las formas métricas, por ejemplo–, o géneros identificables como la epopeya en verso o la ficción en prosa. Las matemáticas aplicadas indizan la práctica humana y la alimentan. La literatura hace lo mismo. Los mapas que dibuja de la conciencia y su *imitatio* de la condición humana son activos; modifican el paisaje. Hay un nuevo *eros* después de Dante, una profunda política de las relaciones humanas después de Shakespeare, la topografía de la guerra ha cambiado después de Tolstói.

Según Hardy, la dinámica fecunda, la cosecha de las matemáticas aplicadas, es decir, «impuras», potencia nuestra vida. La aplicación de las matemáticas a la medición de áreas o a la ingeniería de un reactor nuclear, pone en juego a la razón misma. Por su parte, las aplicaciones, la geometría algebraica que organiza nuestro uso del espacio, los análisis funcionales sin los que la economía, la sociología y la tecnología serían imposibles, desembocan en nuevos problemas y nuevas soluciones. Esto es también válido para las reciprocidades dialécticas entre texto y contexto, entre palabra y mundo. Tanto las matemáticas aplicadas como la mayor parte de la literatura habitan y activan el genio mundano de lo prosaico. La categoría de progreso, tal como se conforma en la ciencia y la tecnología, no concierne inmediatamente –como veremos– a la literatura. Pero sí el movimiento y lo que casi podrían denominarse «las leyes del movimiento». Los períodos literarios, los movimientos artísticos y literarios, así como el radicalismo y la recepción de las diferentes obras preparan, en realidad imponen, desde el punto de vista del estilo y de la substancia, lo que vendrá después. Sin embargo, no menos que en la termodinámica, los intercambios de energía entre el escritor y el lenguaje, entre la tradición y el talento individual, implican pérdida. Hay entropía en la estética. La convicción rezuma de las grandes constelaciones que han existido, como la epopeya heroica, la novela caballeresca o el drama versificado. De manera bastante enigmática, y como si la lengua en que se expresan se hubiera cansado, las literaturas nacionales se descomponen, como las partículas. Pasan a ser inertes, al menos por un período de tiempo considerable.

Lo esencial está aquí: la «invención», en nuestra historia social, en la industria y en la tecnología, entendida en su sentido más amplio, son las matemáticas aplicadas. Como subrayaba enfáticamente Edison, la invención responde a las necesidades específicas, a las posibilidades pragmáticas como las ofrecidas por la disponibilidad o la producción de materiales nuevos (el cemento armado para las metrópolis modernas, el titanio para el Museo Guggenheim de Bilbao). La invención ocupa un lugar especial en la totalidad que

evoluciona, como los metales raros en la tabla de los elementos. Incluso en su sentido más noble o más pleno de energía, es «interesada» y «útil». El inventor busca patentes.

Puede que a una cierta, pero no menos iluminadora distancia, la «invención» en la literatura y en las artes sea semejante. Las invenciones estéticas, aquellas de nueva forma, como el soneto, la fuga, la pintura al óleo o el arco gótico, son tecnologías de la sensibilidad (incluso si la definición de Stalin acerca del auténtico escritor como un «ingeniero del alma» provoca cierto escalofrío). Ofrecen formas significantes y materias primas a la conciencia mientras ésta persigue tanto el reconocimiento como la satisfacción personal. La inventiva, eso que Coleridge llamaba la «fantasía», mantiene un diálogo ininterrumpido con lo que existe psicológica y materialmente. Amuebla el ser como la *téchnē* amuebla una casa. En el plano de lo rutinario y efímero, que es, pongamos, el 90 % de la ficción actual, de la *Unterhaltungsliteratur*, la «literatura de divertimento», este mobiliario es *kitsch*, pasatiempo u ornamento para la ostentación y el consumo. Sin embargo, bajo su forma más elevada, la invención literaria nos enseña a enriquecer, a complicar desde un punto de vista heurístico, los límites de una habitación común, todavía sin explorar. Instala ventanas a través de las cuales nos invita a contemplar un terreno nuevo, nuevas fuentes de luz. Cuenta historias mediante las que oímos la voz de nuestra identidad privada y común. Vela porque esa «Biblioteca de Babel», esa extravagancia borgiana tan sólidamente enraizada en la geometría de secciones cónicas, permanezca a la vez inexpugnable y abierta.

Pero el gran poeta dice: «Nunca he inventado».

Sospecho que tampoco los matemáticos puros inventan. La existencia, la historia de las matemáticas debería ser ocasión de maravilla (y júbilo). Nuestra especie ha tenido, en el mejor de los casos, una historia llena de vicisitudes. Hemos llegado al final –si es así– de una época de singular bestialidad. Pero hay cuatro dominios en los que hombres y mujeres parecen elevarse por encima de su propia condición, cuyas interrelaciones y posibles afinidades son el objeto central de este estudio. Estos dominios son la música, la poesía y las artes, la metafísica especulativa, si alcanza la altura de Platón, Spinoza o Kant, y las matemáticas puras. A la par que la música, las matemáticas puras, en su desinteresada irrelevancia, constituyen probablemente el enigma que corona nuestra presencia tan frecuentemente dudosa en este mundo.

En rigor, no son, o no tienen ninguna necesidad de ser «de» este mundo. En virtud de un salto cuántico hacia la extraña dignidad de lo inútil, un salto cuyas motivaciones psicológicas y culturales se nos escapan, la Grecia clásica concibió construcciones axiomáticas o «imaginarias» carentes de utilidad, de aplicación y de experiencia empírica. A pesar de ello, son de una realidad tan luminosa, tan evidente para la inteligencia privilegiada, de una belleza tal que aporta la prueba –como Platón insinúa, una prueba necesaria y suficiente– del acceso oculto del alma humana a lo trascendente, a una lógica y a una armonía que sobrepasa todas las formas de la vida corporal. En el reino de las matemáticas puras, en la teoría de los números sobre todo, está en juego el espíritu

mortal. Se impone reglas, constricciones de un rigor extremo; sin embargo, experimenta una libertad, una abstención de compromiso (de todo aquello que es aproximativo, útil, vulgarizado por la explotación), que no puede ser otorgada más que a los dioses. De ahí la idea, que la leyenda atribuye a Pitágoras, de que el alma humana es «en la música» cuando se dedica a las matemáticas puras y de ahí también la identificación aristotélica de las matemáticas y lo divino.

El dilema, como hemos visto, permanece sin solución. Por una parte, estaría el punto de vista de Platón: la convicción de que las matemáticas puras se apoderan de realidades de una especie abstracta y particularmente huidiza, pero preexistentes a su búsqueda. Por otra parte, la idea contraria mantiene que las matemáticas puras crean su material, avanzando con una intuición regulada de problema en problema, de teorema en teorema en un movimiento interiorizado hacia la generalización de lo particular. Por su parte, toda generalización digna de tal nombre dirige el análisis hacia nuevas particularidades, como en el icono del árbol y sus ramas, con su tronco central, su entrecruzamiento de reticulaciones, desarrollándose de manera autónoma desde la desconocida lejanía de las raíces. Hardy celebra esta autonomía; Von Neumann la encuentra inquietante. ¿Existiría algo verdaderamente «in»-humano por ser «no»-humana la indiferencia de la matemática pura respecto a la existencia de lo común? Para Platón, para Descartes, el no-matemático es, inevitablemente, un no-filósofo, casi sin pensamiento en un sentido radical. Lo único que puede intentar es dibujar para sí mismo las burdas imágenes mentales de aquello que permite que las matemáticas puras sean no sólo posibles, sino también dinámicas, en constante despliegue hacia verdades cada vez más complejas y, como nos han hecho creer, bellas.

He llegado, en mi ignorancia, a una paradoja. En matemáticas, las posibilidades combinatorias parecen ilimitadas o limitadas aunque al mismo tiempo infinitas como el universo de Einstein. La cualidad del matemático reside en la elección que lleva a cabo, como en el ajedrez cuando el maestro elige un movimiento entre una multitud de posibilidades permitidas. La economía, la disciplina del descarte, implicada en una elección semejante, es inseparable de la belleza de la solución (hasta ahora, el juego del ajedrez por ordenador tiende a emplear la «fuerza bruta»). Es difícil evitar totalmente la sospecha de que, en un sentido, los múltiples componentes de la operación matemática preexisten, son exteriores y anteriores a la inteligencia humana. ¿No hay inmensas zonas macroscópicas y microscópicas aún inexploradas en el cosmos que probablemente nunca veremos y cuya existencia no admite dudas?

Pero hay otro sentido, no menos coherente, en que la imaginación matemática, el proceso infinitamente serio del juego, hace nacer los elementos y las leyes de sus estructuras generativas. Al igual que la «invención de la melodía» que obsesiona a Lévi-Strauss como el más irreducible de los misterios, el descubrimiento es lo que crea. Sólo la percepción puede garantizar el ser (Berkeley). Las matemáticas puras crean lo que descubren y, por consiguiente, descubren en tanto crean. El idealismo ontológico de

Fichte es la conjetura filosófica más cercana a esta aporía, a esta paradoja irresoluble. Es el yo, consciente o inconsciente, el que construye el mundo que descubrirá. Pero aunque su origen y causa son los del espíritu humano, constituyen una realidad demostrable e irresistible, un «no-yo» según Fichte. La epistemología no ha aportado nunca una respuesta satisfactoria a la cuestión evidente de la correspondencia entre la conciencia humana y el reflejo activo que está «ahí, fuera».

De esta paradoja y de esta dualidad proviene la riqueza de la metáfora teológica, incluso mística, que ensombrece o ilumina la filosofía de las matemáticas. De ella derivan las suposiciones, en sí mismas lúdicas y desesperadamente irónicas, respecto a las inclinaciones matemáticas de la divinidad. No sólo Platón y Descartes, sino también Leibniz y Einstein, comparten la impresión de que la existencia de números primos, cualquiera que sea la naturaleza de esta existencia, o la resolución de la conjetura de Goldbach, se relaciona con el Primer Motor (el juego de palabras sobre el término de Aristóteles me parece admisible en este ejemplo). Este vínculo es más fuerte que cualquier otro propósito humano. De este modo, hasta en las matemáticas puras más decididamente ateas o agnósticas existe una cierta rememoración o celebración encubierta de Dios.

Conociendo la insistencia de lo matemático en lo poético, en los criterios estéticos, ¿puede el profano examinar más de cerca el taller?

3

En las matemáticas puras la abstención de toda mundanidad está inscrita en los códigos algebraicos. No cabe ninguna contaminación procedente de constricciones empíricas o sensoriales, ninguna imprecisión polisémica. Incluso si se considera intuitivo su nacimiento en cierto sentido, los hallazgos del análisis funcional o de la topología algebraica pueden llegar a ser extremadamente contra-intuitivos. El sentido «común» se abandona a sus ilusiones inocentemente figurativas, mundanas y demóticas. La notación musical aspira a una pureza semejante. También puede abstraer y abstraerse (es decir, desprenderse) de lo mundano y material, aunque en un menor grado que las matemáticas puras. Pues incluso el motivo musical más formalmente autónomo provoca, en el proceso de recepción, una secuencia involuntaria de imágenes, de asociaciones con el mundo exterior y su prodigalidad sonora, más o menos ingenuas pero irresistibles. Voluntariamente o no, a un nivel consciente o subconsciente, nuestra atención es atraída por lo cinemático. Surgen las imágenes, las formas significativas, los ecos figurativos. En planos inferiores y programáticos, los sonidos y las figuras musicales provocan una multitud de asociaciones y connotaciones sensoriales, históricas e íntimas: hacen sonar nuestro mundo. En consecuencia, hasta en las composiciones musicales más formalizadas o espirituales, como en un ejercicio de Bach o en una miniatura atonal de

Webern, existe la eventualidad de un «programa», de un contenido imaginario traducible en mimesis; algo que está excluido precisamente de las matemáticas. El impulso hacia la ilustración y su aplicación está siempre latente.

Por lo que respecta a la impureza, al invasor realismo, el lenguaje es totalmente vulnerable. Es imposible lo inmaculado. Hemos visto que los experimentos de creación sistemática de neologismos, de escritura automática y de disolución surrealista de la sintaxis terminan en trivialidades. Hemos visto que incluso el más imaginativo e innovador de los escritores no puede sustraerse a la localidad o temporalidad de un lenguaje que hereda o adquiere ni a su país de nacimiento o a su historia anterior léxico-gramatical. El lenguaje está inmensamente saturado. Las palabras, las formas gramaticales, las frases, las convenciones retóricas están saturadas, casi hasta el nivel del fonema, por el uso, los precedentes y las connotaciones socioculturales. Un sonido en el habla desencadena armonías concéntricas y formalmente ilimitadas. Choca con cada partícula semántica vecina en una cámara de resonancia, de forma parecida a las campanas de las iglesias venecianas, un tanto desacordadas, asincronizadas, cuando golpean unas contra otras, inundando el aire de sus voces concordantes y contradictorias. Un maestro del lenguaje *puede* imprimir a su registro un salto cuántico, pero a cambio la nueva órbita se puebla de asociaciones no elegidas por él. Que el «mundo sea excesivo para el poeta» no es tanto el fruto de los atractivos del mundo o de que se invista con lo transitorio y lo oportuno. Es un corolario totalmente inevitable del lenguaje mismo que acarrea, lo queramos o no, la carga que el mundo representa. En el lenguaje, las matemáticas puras no podrían ser más que silencio.

Un ímpetu constante hacia la pureza, hacia la liberación de las ataduras de lo ya existente habita, sin embargo, en la literatura y, sobre todo y en primer lugar, en la poesía lírica. Al igual que las matemáticas puras, la música seria y la poética del pensamiento abstracto que es la metafísica, la poesía no se busca más que a sí misma. Podría dejar de lado el mundo de escoria y basura —*e fango è il mondo*, dice Leopardi, un poeta obsesionado por las tentaciones de lo infinito—. La poesía podría circunscribirse a un libre ámbito de autorreferencia. Esta aspiración define el platonismo y su herencia teológico-filosófica en Occidente. Nos impone un siempre desconcertante contrato con lo transcendente.

Pero, en mayor o menor grado, está predestinada al fracaso. El lenguaje no permite lo inmaculado. El menos contaminado de los textos líricos, la más abstracta y metageométrica de las proposiciones de Spinoza, no podrían romper las ataduras con las impurezas denotativas y connotativas de lo vulgar. El ancla del léxico y de la gramática, del uso diacrónico y sincrónico, retiene al lenguaje, oponiéndose así a su renovación autónoma. Por tanto, lo que realmente importa en la poesía —la prosa puede, aunque rara vez, dar la espalda al *urbi et orbi*— es el vigor de esta energía desatada para liberarse de la referencia impuesta, prestada, gastada. Es el esfuerzo por traspasar lo indecible, por atravesar con riesgo extremo el círculo de fuego, como hace el elocuentemente mudo

Peregrino al final del *Paraíso*. Más allá de los imperativos necesarios de lo prosaico, *via* las gradaciones de intensidad de la transgresión, se encuentra el reino de lo *absoluto*. Sartre escribe de Calder: «No sugiere nada [...]. Sus motivos no significan nada, no remiten a nada que no sea ellos mismos: son, eso es todo; son absolutos». Esto que denomino poesía «absoluta» representa una paradoja radical: querría escapar del peso social e histórico y ser un *ready-made* de su propio lenguaje. En un gran poema lírico hay una amorosa hostilidad hacia el lenguaje. Más exactamente, el poeta busca traspasar las fronteras de su lenguaje (de todo lenguaje) para ser, de hecho, «el primero que haya irrumpido jamás en este mar de silencio».

¿Es esta condenada paradoja el sello de la creatividad en literatura? El más perfecto de los poemas ¿es una sombra defectuosa, la transcripción a un discurso saturado de aquello que se ha propuesto ser? En este caso, la persuasión del poema, su pretensión de que lo leamos repetidamente, implicaría la presencia latente, la presión cercana del poema que no es (todavía). Esta presión de una ausencia formada, de la promesa de una incompleta pero incipiente revelación, es el núcleo tanto de la experiencia religiosa y mística como de las filosofías idealistas. Define lo absoluto en poesía. Sin abandonar el punto de vista de la matemática pura, ¿podemos decir algo sobre su génesis?

Stricto sensu, no hay ningún poema acabado. El poema que tenemos a nuestro alcance contiene versiones previas de sí mismo. Los esbozos, las versiones suprimidas, los borradores, interiorizan lo que Leibniz denominaba «el gran misterio de lo que pudo haber sido», tanto en un sentido positivo como negativo. Charles Lamb, mientras presentaba en Oxford el borrador de *Lycidas* de Milton, se aterrorizó ante la idea de que el poema podría haber sido otro diferente. En el extremo opuesto, por así decirlo, el poema que tenemos nos inducirá una aprehensión, más o menos substancial, de lo que podría ser si hubiera alcanzado la medida completa de su intencionalidad, es decir, si hubiera sobrepasado su registro. Una vez más, pensamos en Leibniz cuando alude al enigma de lo que «no será jamás» aunque esté tan próximo. Cuanto más rico y perdurable sea un texto, más vívido y más palpablemente circunstancial será el sentimiento de una potencial autosuperación en una esfera de absoluta libertad. «Leedme, miradme, escuchadme», dice la obra significativa en el arte, en la literatura o en la música, «y participaréis de la gozosa tristeza, de la constantemente renovada maravilla de mi inacabamiento. De este inacabamiento en acto derivaréis la prueba otorgada al espíritu humano de lo que está más allá, *justo más allá*, de mi más alto alcance» (una vez más, es el *Paraíso* el que expresa esta proximidad de la manera más aguda).

Esta ausencia cercana y los medios en los que se conforma y destruye la prodigalidad disponible subyacen en las imágenes que emplea Shakespeare en su soneto 122:

*Thy gift, thy tables are within my brain
Full characterized with lasting memory,
Which shall above that idle rank remain*

*Beyond all date, even to eternity;
 Or, at the least, so long as brain and heart
 Have faculty by nature to subsist;
 Till each to razed oblivion yields his part
 Of thee, thy record never can be missed.
 That poor retention could not so much hold,
 Nor need I tallies this dear love to score;
 Therefore to give them from me I was bold,
 To trust those tables that receive thee more:
 To keep an adjunct to remember thee
 Were to import forgetfulness in me.*

[Tu don, tu agenda de marfil, está en mi seso,/ Con durable memoria, inscrita claramente,/ Que ha de seguir allende de ese vil proceso/ Después de toda fecha, y hasta eternamente/ O, al menos, tanto cuanto por natura lleguen/ A poder seso y corazón perpetuarse;/ Hasta que a olvido cada cual su parte entreguen/ De ti, ya tu registro nunca ha de borrarse./ No alcanzaba esa pobre nota a tanta linde,/ Ni en tarjetas necesito hacer de mi amor marca;/ Así que me he atrevido a regalarla, a fin de/ Fiarme de esta agenda que mejor te abarca:/ Guardar un accesorio para recordarte/ Fuera implicar que cabe olvido de mi parte.]

Obsérvese el tema de la donación en los términos «don» (*gift*), «lo donado» (*date*), «concesión» (*yield*), «concedido» (*give*), «prenda» (*adjunct*), e «importar» (*import*), con sus dobles connotaciones. El soneto incorpora los ejercicios superfluos, pero indispensables, del recuerdo de sus versiones anteriores y su entusiasmo por la entrada en escena. En *razed oblivion* hay una «borradura» similar a la que invoca la teoría actual de la deconstrucción. Por una paradoja indispensable, es la aceptación del «olvido» la que legitima la apuesta por «Más allá de todo tiempo, hasta la eternidad». La rememoración, como ha observado Helen Vendler, es omnipresente en nuestro texto. La partícula *re-* resuena por todas partes de nuevo. Pero, en un giro característico de Shakespeare, lo que *recordamos*, quizá de manera más vital, es el futuro (*futu-re*). El poema que tenemos ante nosotros en la página, en su viaje hacia la perfección, inaccesible pero innegablemente «ahí delante», «subsistirá» por la «facultad de la naturaleza», se despojará del tópico del tiempo «hasta la eternidad». El amor sabe de ausencias más vehementes, más expresivas de la promesa de la esperanza, que cualquier presencia.

Internarse en la obra acabada (donde «acabada» es quizá la antítesis de «completa»), libre ya de opciones previas y posibilidades que no fueron o se descartaron, permite vislumbrar, como hemos visto, los borradores, los bocetos, las maquetas preliminares. La fuente última, junto con la masa del iceberg que representa el trabajo oculto, los ensayos y errores, son, en un principio, subliminales. Cualquier huella del proceso de composición, por leve y críptico que sea su trazo, pertenece al pasado. Es un vestigio provisionalmente disciplinado y la huella de un proceder inconsciente. Así ocurre en los famosos libretos de Beethoven y en los bocetos preliminares, a menudo corregidos radicalmente, que el examen con rayos X y con infrarrojos ha revelado bajo la superficie de un Tiziano. Sin embargo, son relativamente escasos los «papeles en sucio» que se han

conservado de artistas, compositores o literatos. Pero si tales borradores sobreviven, si las supresiones, revisiones y las simultáneas indecisiones expresivas son absorbentes, la revelación que nos proporcionan se amortigua.

Consideremos la «grava» en la progresión hacia la *Canción de cuna* de Yeats¹. El núcleo germinal consiste en cinco palabras dispuestas verticalmente:

sleep
alarms deep
bed
arms

Este «haiku de posibilidades» contiene ya las etapas de la composición y del poema que llegará a ser. A lo largo de etapas sucesivas, las palabras nucleares atraerán, como por una fuerza de gravedad auditiva y temática, asociaciones y figuras (tanto del discurso como de mitos personificados). El nodo de cristal engendra las caras desde su interior: «Así canta una madre para dormir/ al niño que su pecho ha alimentado» (*Thus a mother sang asleep/ The child her breasts had fed*), un sueño «deseado y tan profundo/ como el del audaz Paris» (*beloved and as deep/ As daring Paris did*). Paris, en una etapa del proceso de exploración, confiere la energía para el movimiento formador:

The sleep that Paris found
Towards the break of day
Under the slow breaking day
That first night in Helen's arms.

[El sueño que encuentra Paris/ Cuando despunta el día/ Sobre la lenta ruptura del día/ Esta primera noche en los brazos de Helena.]

No hay, ni habrá durante un tiempo todavía, signos de puntuación: las rimas y cadencias definitivas se dejan para después. Nada debe obstaculizar a las palabras enlace en sus caminos y colisiones a través de las líneas de sombra que separan lo subliminal o pre-liminal de los intentos deliberados de composición. *Arms* (brazos) remite a *alarms* (alarmas, zafarrancho) en una proximidad fecunda. «Duerme, querido, duerme/ Duerme donde te has alimentado/ Olvida las alarmas del mundo» (*Sleep beloved, sleep/ Sleep where you had fed/ Forget the world's alarms*). *Feeding* (alimentación) y *bed* (cama) se modulan en *fed* (alimentado), los *arms*, los brazos de Helena, pero también las armas del combate heroico, el canto profundo para adormecer, forman ahora una retícula activa, como el álabe que gira rápidamente y produce electricidad eólica.

Un tercer personaje mítico entra en la trama fonética y rítmica: «Duerme, querido, un sueño/ como en el que se ha sumido el cazador Tristán» (*Sleep beloved with such sleep/ As on the hunter Tristram fell*). Un movimiento «utilitario» se interpone en ayuda del lector. Yeats se explica:

*Sleep beloved the sleep that fell
On Tristram the famed forester
When all the potion's work was done.*

[Duerme, querido, el sueño en que se sumió/ Tristán, el famoso guardabosque/ Cuando la poción hizo efecto.]

Como ocurre a menudo en Yeats, y de manera programática, la herencia clásica, homérica, sirve de contrapunto a la cultura celta. De las humildes *Ur-wörter*, de las unidades seminales de la lista de palabras que han servido de prólogo, del canto de cuna de una madre anónima, han surgido sombras majestuosas: Paris y Helena, Tristán e Isolda. En una progresión hermosamente lúcida, cuyas raíces procreadoras permanecen, sin embargo, ocultas, lo que hasta ahora sólo era sonoridad fonética, dictado de vocales y medida incipiente, cobra dimensiones de argumento. El sueño mágico de Tristán es de tal suerte que los «pájaros podían cantar, el ciervo brincar/ Las ramas del roble y del haya, agitarse/ Y el mundo comenzar de nuevo» (*birds could sing, the deer could leap/ The oak bough and the beech bough stir/ And the world begin again*). Como en Whitman, la nana, la canción de cuna, se convierte en una *aubade* (alborada) en el sentido más pleno del término. Sirve y celebra la maravilla insondable de la nueva vida, aunque esta *vita nuova* coexiste de manera confusa con las fatalidades manifiestas en el destino de los célebres amantes.

Este «recomenzar del mundo» desaparecerá de las versiones posteriores. Nos habla de un poema que habría podido ser y que, incluso yo mismo hubiera preferido, imagino, frente al tono autocomplaciente por el que Yeats se decidió. El sueño de *Canción de cuna* es como aquel en el que él «se ha sumido en brazos de Leda». Tal y como apareció en *Words for Music* (1932), el poema está más acabado pero, en mi opinión, es más convencional. De hecho, Paris, Elena, Tristán y Leda son emblemas, heraldos, se podría decir, de la gracia ambigua del sueño infantil o erótico. El motivo de la renovación y renacimiento auroral esta aún presente –«El ciervo podía brincar y el corzo correr»–, pero en un tono menos afirmativo y consecuente. Lo que encontramos en su lugar, en la edición Macmillan, es más bien un texto ecléctico (véase el análisis de Bradford).

Como hemos visto, ésta es la condición de toda poesía respecto a su génesis, podamos o no documentar o intentar reconstruir su embriología y crecimiento. Lo que convierte en tan reveladora la cantera poética de Yeats es poder contemplar los despliegues desde las cinco palabras iniciales hasta la canción publicada. Igualmente instructiva es la sugerencia de un apremiante código de alusiones personales. La evocación de Helena y de Paris, esto es, de las causas míticas de la destrucción de Troya, forzaron a Yeats, por decirlo así, a introducir a Leda. En este preciso instante, me parece, la economía y la musicalidad logradas son las propias de la invención, del recurso a una primera inversión en un arte ya seguro. La luz de la creación –tomando esta palabra en su sentido genérico, pero también con sus connotaciones bíblicas y mitológicas– estaba en ese «renacimiento del mundo» y en su cosecha creciente. Después de abandonar todo esto, nos queda la

incertidumbre del poema que habría podido ser (el renacimiento se tratará en otros poemas más elocuentes de Yeats).

Algunos textos parecen surgir completamente acabados (*ready-made*). Son, ciertamente, *objets trouvés*, no están sujetos a enmienda alguna. En lo esencial, se trata de poemas líricos más breves. Pero Byron testimonia la composición de una vez de largas secuencias de estrofas apenas retocadas. En ambos casos, naturalmente, nada sabemos del proceso de memorización, de elaboración y de formación internos que han precedido a la escritura o a la expresión. Esta inmediatez (como las que pueden verse en el *Don Juan* de Byron) parece compartir algunas características. Integra «instantáneas» visuales; son *memoranda* inmediatos; el ingenio se hace manifiesto (¿Dios, el creador, gasta bromas?). Son comparables a la resolución brillante de una ecuación matemática menor o de un problema de ajedrez por el placer que nos otorga el cierre, la demostración definitiva. El poema puede ser conciso porque toma como dato la materia del mundo, del sentimiento conocido, de la ocasión social o del contexto histórico al que remite, incluso si lo hace de modo oblicuo o tangencial. Éstas son precisamente características del ingenio, de la incorporación de los datos de la experiencia y del reconocimiento, de la circunscripción que pertenecen a la invención.

«Wires» (cables) de Philip Larkin fue escrito de un tirón²:

*The widest prairies have electric fences,
For though old cattle know they must not stray
Young steers are always scenting purer water
Not here but anywhere. Beyond the wires*

*Leads them to blunder up against the wires
Whose muscle-shredding violence gives no quarter.
Young steers become old cattle from that day,
Electric limits to their widest senses.*

[Las extensas praderas tienen cercados eléctricos/ Pues, aunque el viejo ganado sabe que no debe extraviarse,/ Los novillos olfatean siempre el agua pura/ No sólo aquí sino por doquier.// Les lleva a toparse con los cables/ Cuya violencia lacera sin cuartel sus músculos./ Los novillos se volvieron desde entonces viejas bestias./ Sus vastos sentidos tienen límites eléctricos.]

Una alegoría minimalista de la impotencia, que es también –y principalmente, quizás– un ejercicio poético sobre la aspereza, sobre el sustrato rugoso de su «r». En su cuaderno de ejercicios el «ganado» (*cattle*) pasa a ser «viejo ganado» (*old cattle*), especificando el tema de la senectud, tan del gusto de Larkin. «Olfateando» el agua más pura (*scenting*) reemplaza a «percibiendo» (*glimpsing*). «Por doquier» (*anywhere*) reemplaza al «mundo» (*world*), siguiendo una atenuación y un *diminuendo* típicos de Larkin. En el sexto verso «angustia» (*agony*) cede su lugar a «violencia» (*violence*). El gramático tiene aquí algo que decir al respecto: la «angustia» se sufre, mientras que la «violencia» se inflige. Inicialmente, el último verso se leía con dificultad: *Electric wire*

staked round their widest senses (El filamento eléctrico limita sus más vastos sentidos). Ingenuamente, uno se pregunta si *wildest* (más salvaje), sin duda una banalidad romántica hecha para enfatizar el rasgo, no está irónicamente contraída en *widest* (más vasto). Esta última palabra es una solución que estimula el pensamiento e ilustra la refinada indiferencia de Larkin.

Otras estampas de Larkin están también retocadas. En el proceso, «How» (Cómo) habla de gentes «separadas» (*separated*), «largamente separadas» (*widely separated*) o «divididas» (*parted*) en lotes «de niños/ de ojos violentos y vacuos» (*of children/ With violent shallow eyes*). Los cambios operados en la última versión parecen menudencias, pero en realidad son elocuentes:

*How few people are,
Held apart by acres
Of housing, and children
With their shallow violent eyes.*

[Es poca la gente/ Separada por acres/ De viviendas, y los niños/ Con sus ojos violentos y vacuos.]

Probablemente, sólo otro poeta sería capaz de darnos la verdadera medida de la fuerza sugerente de «acres» (*acres*) o de la inclusión de «sus» (*their*). Pero en su propia integridad y transparencia –esas «ventanas altas» (*high windows*) del poema más conocido de Larkin–, estas enmiendas, y el texto tal como lo conocemos, hablan de invención. Están resueltamente, aunque irónicamente, enraizadas en la substancia misma de lo cotidiano. Reconocemos en ellas el alma de los lugares típicamente ingleses. Los «límites eléctricos» que se imponen a sí mismos son cáusticos y provincianos hasta el propio escarnio. Sólo los «novillos» (¿un Roy Campbell, un Dylan Thomas?) chocan contra esos alambres desgarradores. Incluso la violencia es vacua (*shallow*), lo que quizá la vuelve más siniestra.

De manera casi programática, un notario de lo cotidiano, como Larkin, excluye de su registro la apuesta por el futuro, por la transgresión del lenguaje ordinario y la inteligibilidad convenida (*ready*), que toda poesía y arte de primera clase arriesga con frecuencia hasta el límite de la ruptura. El poema todavía irrealizado en cuanto poema, el poema que «no será» y que ejerce, por tanto, su presión inminente –la inclusión especulativa de Platón del no-ser en el ser–, es el que exige la demarcación entre invención y creación. Para Larkin, para los hallazgos razonados y desencantados del sentido común, con su aprecio por la prosa del mundo, estas paradojas platónicas son sospechosas de oscurantismo o decididamente pretenciosas. Tienen que ser apoyadas, si es posible, por ejemplos reales, como los que da Paul Celan, el negador de la invención.

Un poema de Celan es un absoluto, aunque él mismo haya llegado a postular y decretar su imposible realización. Es un absoluto en conflicto con el lenguaje, en

conflicto con la actividad literaria, en conflicto con los criterios y las prácticas dominantes de la comunicación.

Políglota —Celan fue un traductor magistral en seis o siete lenguas—, el más innovador y más grande de los poetas alemanes después de Hölderlin, vivió su propia atadura a la lengua alemana como algo casi insoportable. ¿Pudo, debió escribir en rumano, en francés o, lo que sería ideal, en hebreo? El alemán era la lengua de los sanguinarios que exterminaron tanto a sus padres como a ese mundo pródigamente humano en el que creció. El alemán era la lengua que había formulado obscenidades antisemitas y una voluntad de aniquilación sin precedentes. Desató en su interior el bramido de lo inhumano, al tiempo que reclamaba su eminente herencia filosófico-literaria y continuaba funcionando normalmente en los asuntos cotidianos. Para Celan, ningún artificio de purgación, ningún olvido planeado, podría librar al alemán del virus de lo infernal. Su idea inicial fue desmantelar completamente el alemán, pero resultaba impracticable. La alternativa del silencio estaba más al alcance de la mano. El dilema de Celan tiene un antecedente premonitorio en el tormento de Kafka sobre la «falsa lengua materna».

En consecuencia, un texto de Celan es la escena de un tormento inefablemente doloroso, de una contradicción interna que literalmente «no puede ser dicha». ¿Cómo un poema, una prosa cuya parataxis sutil, cuya precisión radical roza lo mágico, pero cuyo origen y sustrato permanente son Auschwitz y la condición espectral del pueblo judío, pudo luego adornar, enriquecer o perpetuar la vida de la lengua alemana? ¿Cómo le fue posible a Paul Celan dar a este lenguaje salido del infierno acceso a su subconsciente formador, a las necesidades que se perfilan en lo más íntimo de su ser? Después de Hölderlin, cuya presencia parental es siempre talismánica, pero debe ser rediscutida continuamente, ¿puede alguien elevar la poesía alemana a nuevas cumbres líricas? Calificar esta situación de «irónica» es banalizarla. El abismo es demasiado determinante. Impone una tensión definitivamente suicida entre la expresión y su registro inmediato; entre un imperativo de articulación —lo que *debe* ser enunciado y los medios léxicos, gramaticales y semánticos de esta articulación. Para ningún otro escritor, salvo Kafka, la producción de un texto, por inspirada y memorable que sea, ha supuesto una humillación tan costosa (justamente por su carácter inspirado y memorable). Porque es el instrumento público del texto, el alemán triunfa (una vez más). El movimiento seminal en una composición de Celan es, pues, un frustrante repudio. El poema desearía liberarse de su fenomenicidad lingüística para no dejar sino una sombra muda en la refulgente hierba abrasada. Cada vez que un poema de Celan no está a la altura de su absoluto, el alemán ha triunfado. Cuando lo alcanza, el alemán gana. De nuevo, «ironía» es un concepto con demasiado lustre.

En consecuencia, un poema de Celan está amargamente en conflicto con la «literatura» y todos los aspectos de la vida literaria. Se acobarda ante la glorificación de la «gran literatura» y sus creadores. La extrema vulnerabilidad de Celan ante las indiscreciones y vanidades de la verborrea literaria y académica, su menosprecio por el

littérateur y el virtuoso de moda son ya legendarios. Él definía la verdadera poesía como un «absurdo», dada su incapacidad para mejorar la conducta humana y su proclividad a embellecerla enmascarándola. Un apretón de manos vale más que cualquier poema. Y, sin embargo, la poesía es un absurdo tan indispensable como el aire que respiramos, como la redención que, muy probablemente, nunca llegará. ¿Cuál es su sentido en el presente? «Pensar a Mallarmé hasta sus últimas consecuencias.»

Por esta afirmación, a mi juicio, Celan entiende un programa de poesía absoluta, de textualidad que romperá su contrato con el lenguaje en la medida en que éste –*les mots de la tribu*– se pliega a las exigencias del discurso mundano. Para Celan, el sentido del poema absoluto (ese «absurdo») «no es solamente ser el poema mismo», sino hablar «por otro» (*in eines Anderen Sache*). Este «otro» puede ser una presencia viviente; en realidad, será habitualmente la presencia de víctimas olvidadas, anónimas, cuyas cenizas ha dispersado el viento. Un poema auténtico, absoluto, se revela, se declara únicamente «en los confines de sí mismo», en el límite que yo he tratado de definir como el marcador de la transgresión necesaria, de la metamorfosis a partir de lo que hasta ahora resultaba conocido e inteligible.

Llegados a este punto, Celan es deliberadamente, por así decirlo, intraducible: *es ruft und hohlt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer -noch zurück* (el idiolecto de Martin Heidegger glosa a menudo el de Paul Celan). Una paráfrasis un tanto tosca sería: «El poema se afirma al límite de sí mismo; para poder mantenerse, el poema se reclama y se recupera desde su ya-no a su todavía». Tal llamada a sí mismo, o «auto-vocación», deja al poema –como, naturalmente, al poeta mismo– «en la soledad». El poema está «solo y en camino», se dirige hacia una cita indefinida a la que, la mayor parte de las veces, no acudirá, pero cuya vocación, en el pleno sentido de la palabra, constituye su imperativo secreto y *raison d'être*.

Todo esto explica de modo incisivo y definitivo el esbozo que yo he bosquejado sobre la relación de un poema absoluto con sus «palabras-precedentes» (*pro-logos, fore-words*) y sus alternativas potenciales, el «siempre-todavía» de su cumplimiento. El poema absoluto, el texto literario, la obra de arte, la construcción musical van «sobre sus pasos» hacia un «todavía por ser». El poeta, dice Celan, es el «compañero» (*mitgegeben*) en este viaje.

La tercera antinomia es la más difícil de elucidar o justificar. Sobre todo en sus últimas fases, la poesía de Celan parece a veces en conflicto con la inteligibilidad, aunque él mismo niegue con todas sus fuerzas este hermetismo. ¿Qué es lo que se dice? Invocar el precedente de Mallarmé es engañoso. El carácter evasivo de su poesía, su oscuridad burlona, son a menudo tácticas. Revelan una tradición esotérica, de un preciosismo deliberado. Hay en Mallarmé una retórica y una antirretórica del secreto que invita a su desciframiento. Buena parte de la opacidad de Celan se vincula a esta estética. Los elementos indescifrables desaparecerán con el conocimiento del contexto biográfico y referencial, con el establecimiento de su situación cronológica y geográfica exacta. En

verdad, los detalles de la vida personal y privada de Paul Celan, de sus encuentros fértiles, de sus paisajes predilectos y sus aniversarios históricos —el de la muerte de Hölderlin, por ejemplo—, sirven de sustrato, comparable al que desempeña la mitología clásica en las odas de Hölderlin o de Keats. Pero hay poemas a los que ninguna información externa, ninguna circunstancia contingente, parecen volver accesibles. Permanecen, todavía hoy, profundamente cerrados a toda interpretación discutible. Su incomprensibilidad, como he tratado de demostrar en otra parte, es ontológica³. Dicho de otro modo: la incomprensibilidad es su substancia decretada (*enacted*) y quizá su motivación.

Lo que está en juego es la desconfianza siempre profunda de Celan hacia la comunicación en todas sus categorías presentes. La comunicación o, más precisamente, la voluntad de comunicar, las intencionalidades de lo expresivo, ya sean públicas o privadas, son fatalmente imperfectas. Comunicar con soltura, y más si se hace elocuentemente, es falsificar. Los clichés, la hipocresía individual y social, la sospechosa zalamería, infectan al lenguaje como una lepra. El lenguaje ha servido (brillantemente) a los imperativos del genocidio y del servilismo político. Es una reserva que parece inagotable para la apología y la mendacidad, para el embellecimiento ficticio y amnésico. El lenguaje puede decir: «No ha existido Auschwitz» o «Celan es un plaguario» (la histérica acusación que gangrenó sus últimos años). En los niveles más íntimos del amor y la amistad, el lenguaje traiciona y se traiciona. Entonces, ¿cómo puede confiársele ese supremo «encaminamiento» hacia la verdad, hacia lo «transfinito», tomando prestada esta noción matemática maravillosamente sugestiva, que es el poema absoluto? ¿Cómo puede el discurso verbal, el acto de habla, ser un indicador legítimo de lo que está más allá de él mismo?

Celan alegoriza este dilema en su parábola en prosa, fechada en agosto de 1959, *Gespräch im Gebirge* («Diálogo en la montaña»). Es la agonizante transcripción exacta de una conversación (con Adorno) que se había planeado, pero nunca se realizó —que no habría podido realizarse en razón de su absoluta necesidad— (en una cita a menudo banalizada, Adorno había expresado sus dudas acerca de la validez del poema lírico tras lo sucedido en Auschwitz). Una vez más, pensamos en el concepto de Leibniz de lo que *es* porque no será nunca. El punto crucial, derivado de Heidegger, son los años luz de separación entre *reden*, «hablar», su expansión en *Gerede*, «habladuría», y *sprechen* «decir», de una búsqueda de sentido auténtico o *Sprache*. Este último pasa desapercibido porque se dirige a «nadie y Nadie», el *Niemand* desesperante con el que Celan designa a «Dios» en referencia a la Shoah. Nuestros trabajos y días están enloquecidos por el *reden* y el *Gerede*, por la locuacidad y sus «claras intenciones hacia nosotros». Esta cacofonía articulada ensordece. De ahí el grito cada vez más abatido de Celan: *Hörst du... hörst du?* («Oye tú... oye tú»). ¿Cómo poder seguir escuchando los vestigios que perviven de la *Sprache*, de las lenguas que una vez fueron de fuego y han sido reducidas a cenizas mudas? No habrá *Gespräch* en las montañas, solamente un

Entgegenschweigen. Este «permanecer silencioso», en el doble sentido de la adversidad y del encuentro, es la palabra forjada por Heidegger en la última carta que escribió a Celan.

¿Qué hacer? La objeción banal «¿Por qué escribir poesía y, si se escribe, por qué publicarla?» no carece de fuerza. Celan la entendía con una susceptibilidad morbosa. Por momentos ironiza sobre su vocación, otras veces la deplora o la considera únicamente en relación con el ineluctable peso de la memoria, con la lista de los muertos anónimos. En otros momentos, sin embargo, exalta los misterios de su oficio por encima de todo. Las contradicciones resultan insuperables, las asimetrías escapan a cualquier solución. De ahí, a mi entender, la progresión hacia un grado cada vez más oscuro de incomprensibilidad; la *Lichtverzicht* o «renuncia a la luz», «abstención de la luz». Los neologismos de Celan son inconfundibles: *Nachtglast*, *Sperrzauber* son expresiones cargadas de la noche del sentido y del violento y mágico acto del cierre. Ahora el poema debe abrirse camino a través de un pórtico de piedras vacilantes para alcanzar la oscuridad, en sí misma «madura de necesidad»:

*ein von Steinwut schwingendes Tor noch,
gesteh's der
notreifen Nacht zu*

[una puerta vibrante de ira pétrea todavía,/ concédeselo a la/ noche madura de necesidad.]

Obsérvese esta «ira pétrea», esta «litografía», esta escritura sobre las piedras. El «lenguaje de las piedras», «celanismo» crucial, posee ahora una verdad silenciosa, negada a la palabrería humana. Es uno de los indicios premonitorios de una posible epifanía. Ya he citado la invocación de Celan a favor de un «lenguaje al norte del futuro». Hasta que ese lenguaje pueda ser hablado, y más importante aún, hasta que se entienda, el poema absoluto implica un aplazamiento de todo sentido asegurado, de un orden de inteligibilidad que pueda, aunque sea de manera vacilante, ser metafraseado o parafraseado. Lo único que le cabe conseguir a la poesía auténtica y lo que hay de más absoluto en el arte y en la música es afirmar: *Komm mit mir zu Atem/ und drüber hinaus* (Respira conmigo/ y trasciende este aliento). Este viaje más allá, esta transcendencia literal es precisamente lo que yo trato de definir: la progresión hacia la realización y el inacabamiento que este movimiento debe hacer sensible. El inacabamiento como negación del «acabado», con todo lo que ello supone de «brillo» y de «barniz».

La invención se acerca de este modo a la inteligibilidad lograda, al dominio de lo comprensible (lo «aplicado») y sus múltiples triunfos y usos. Infinitamente más rara, la creación puede, en realidad debe, abrirse a la «*terra incognita* del alma» (Coleridge). Sus senderos son los que no se han transitado. La creación puede, como afirma Walter Benjamin, esperar que la sigamos, que la atrapemos, aunque sea poco verosímil que lo hagamos. *Eingedunkelt die Schlüsselgewalt* (Oscuro, tenebroso es el poder de la llave).

Una puerta cerrada y abierta, como en la parábola de la Ley de Kafka. De ahí que el acto de oír el lenguaje mismo, antes que lo que hemos hecho de él, sería una prueba de lo mesiánico.

René Char es uno de los poetas que Celan tradujo. Char y Celan tienen la mirada puesta en Heidegger. Ningún poeta se ha embriagado tanto con la promesa implícita del fragmento como Char. Sus mejores poemas, para muchos aparentemente en prosa, son contratos con lo desconocido. Como en las historias de servicios secretos y decodificaciones, sus bordes son dientes de sierra. No liberarán su sentido, no rebelarán su mensaje, hasta encontrar su mitad correspondiente y ajustar perfectamente sus bordes cortados. Esperando este «ensamblaje», la oscuridad, la inestabilidad oscilante de la opciones son inevitables y legítimas:

*Demain commenceront les travaux poétiques
Précédés du cycle de la mort volontaire.
Le règne de l'obscurité a coulé la raison, le diamant dans la mine.*

[Mañana comenzarán los trabajos poéticos/ Precedidos del ciclo de la muerte voluntaria./ El reino de la oscuridad ha hundido a la razón, al diamante en la mina.]

La poética de René Char es claramente la del infinito de la creación. Contiene una escrupulosa provisionalidad de afirmaciones y comprensión respecto a lo inmediato. «Conviene que la poesía sea inseparable de lo previsible, pero aún no formulado» (*Il convient que la poésie soit inséparable du prévisible, mais non encore formulé*). La poesía vive en un «insomnio perpetuo» a menos que sucumba a la facilidad inventiva de los simples sueños (como los que cultivaban los surrealistas a los que Char vuelve la espalda, si bien la pintura surrealista seguía inspirándole). La poesía debe permanecer despierta y estar dispuesta para su encuentro con las partes contratantes. ¿Quiénes son?

Como Heidegger, Char invoca por momentos a los «dioses»:

Nous ne jalousons pas les dieux, nous ne les servons pas, ne les craignons pas, mais au péril de notre vie nous attestons leur existence multiple, et nous nous émouvons d'être de leur élevage aventureux lorsque cesse leur souvenir.

[No envidiamos a los dioses, no les servimos, no les tememos, sino que poniendo en peligro nuestra vida atestiguamos su existencia múltiple, y cuando acaba su recuerdo nos conmueve pertenecer a su azarosa estirpe.]

Otras veces, la parte del texto aún no revelada es retenida por la muerte, cuyos prodigios recursos se habían hecho familiares para Char durante la Resistencia. O ha de ser encontrado, en el cruce de caminos hacia Delfos, en el camino de Emaús, que en el idioma «trans-realista» de René Char es el Orión estrellado.

La principal tarea del poeta es luchar contra las tentaciones y coacciones de la «finitud». De ahí, la llamada a

*Orion,
Pigmenté d'infini et de soif terrestre...*

[Orión,/ Pigmentado de infinito y de sed terrestre...]

El encuentro destinado puede hallarse, como en Heidegger, en la frontera de lo vacío (*le vide, das Nichts*). El arriesgado privilegio del poeta verdadero, que es un agente secreto de la percepción, es precisamente hacer de este cruce de fronteras, a la vez clandestino y luminoso, una instigación a la plenitud, al acabamiento. Así presentadas, estas formulaciones son portentosas en abstracto, pero en los textos de Char alcanzan una convincente claridad. El movimiento del paso, de la oscuridad «en tránsito», hace sonar una nota inconfundible:

*Dans un sentier étroit
J'écris ma confidence.
N'est pas minuit qui veut.
L'écho est mon voisin
La brume est ma suivante.*

[En un sendero estrecho/ Escribo mi confidencia./ No es medianoche lo que quiere.// El eco es mi vecino/ La bruma es mi compañera.]

El orgullo lapidario de este tercer verso ha sido a duras penas merecido. No todos tienen derecho a la medianoche, a la casa insegura en la tierra de nadie de lo desconocido. Un poema absoluto nace de la «llamada del devenir» (*l'appel du devenir*). Debe aventurarse «en este rebelde y solitario universo de contradicciones» que Char asocia con las profundidades enigmáticas de Heráclito. Si la creación está siendo enjuiciada, no hay elección, pues ¿cómo «vivir sin algo desconocido ante uno mismo»?

4

Sólo los matemáticos pueden evaluar las afirmaciones que atañen a la creación, a la invención y al descubrimiento en el proceso matemático. Sólo un matemático puede determinar si esos conceptos se aplican o no, si pueden ser o no delimitados en los bocetos, en los apuntes de trabajo previos al artículo o al tratado matemático (si esos materiales realmente se conservan). Yo me siento incapaz de hacerlo. Si en lo esencial de un *momento musical*, evoco tímidamente un «momento matemático», es a causa de la insistencia de los matemáticos mismos, como ya he mencionado, en los impulsos poéticos y estéticos de su quehacer, ya que ellos mismos y los filósofos de las matemáticas nos invitan a buscar las analogías entre sus construcciones y las del poeta, el artista o el compositor. ¿Puede el profano evaluar, siquiera ingenuamente, el soberbio

postulado de Paul Erdős (considerado por sus iguales como el matemático puro en teoría de los números más importante del siglo)?:

Las matemáticas son la única actividad humana infinita. Es concebible que la humanidad termine por saber todo acerca de la física y la biología. Pero sin duda será incapaz de descubrir absolutamente todo en matemáticas porque esta materia es infinita.

Obsérvese cómo se superponen la invocación técnica y la invocación general o metafísica del «infinito». Erdős ironizaba, no sin cierta inquietud, sobre la presencia de una totalidad de soluciones en lo que llamaba «el Libro», guardado entre las manos de un dios a la vez bondadoso (ha creado una infinidad de números primos) y maligno (nos ha negado la comprensión del número de sus atributos). Ramanujan, un mago entre los teóricos, llega a la misma imagen, pero por el camino contrario: «Para mí, una ecuación no tiene sentido a menos que exprese un pensamiento de Dios». ¿Cuáles son los puentes hacia el poeta, hacia el metafísico, hacia las definiciones de Bach sobre el origen y el fin de la música? Una vez más, los matemáticos nos ofrecen su testimonio.

Refiriéndose a las integrales conocidas como abelianas, Mittag-Leffler escribe: «Las mejores obras de Abel son verdaderos poemas líricos de una belleza sublime [...] por encima de los lugares comunes de la vida; emanan tan directamente del alma misma que no podrían haber sido producidas por ningún poeta, en el sentido ordinario de la palabra». En una vena poética similar, Edgar Quinet recuerda:

Cuando pensé de pronto en el álgebra, fui deslumbrado por su aplicación a la geometría. [...] La idea, la posibilidad de expresar una línea, una curva en términos algebraicos, con una ecuación, me parecía tan hermosa como la *Iliada*. Cuando vi que esta ecuación funcionaba y se resolvía a sí misma, por así decirlo, entre mis manos y estallaba en una infinidad de verdades todas igualmente indiscutibles, igualmente eternas, igualmente resplandecientes, creí poseer el talismán que me abría la puerta de todos los misterios.

Éstas son exaltaciones de la vena romántica. No menos que en la literatura y en las artes, en la historia de las matemáticas también existen estilos y formas convencionales de sensibilidad. El álgebra o el análisis atraviesan momentos románticos, clásicos y barrocos. En un grado ligeramente inferior, los matemáticos despliegan un modo personal, un sello comparable al del escritor o artista gráfico. Quienes sean competentes para juzgar dirán que pueden distinguir, casi a primera vista, una página de álgebra de Cauchy o de Riemann. Una mano particular se hace visible. «La danza endiablada del álgebra», como decía Aldous Huxley, posee entonces ritmos diversos y, en cierta medida, personales.

Esto se aprecia especialmente en la obra de Évariste Galois, quien, tanto en un sentido genérico como técnico y formal, se encuentra en el corazón del romanticismo revolucionario. Muchos se habían esforzado por demostrar la imposibilidad de resolver las ecuaciones algebraicas de quinto grado. Galois encuentra los criterios de resolución de las ecuaciones de cualquier grado, confirmando desde su interior una generalización de prodigiosa fuerza, a saber, que las ecuaciones de quinto grado son efectivamente

irresolubles. De este descubrimiento ha nacido casi toda la teoría moderna de grupos y la topología algebraica. Galois demostró que numerosos problemas, que antes parecían no tener relación alguna, se podían «agrupar». Un proceso de sustituciones sintetizadoras demostró su relación fundamental a la vez que sus condiciones comunes de solubilidad o irresolubilidad. La intuición de Galois estaba destinada a dejar una prodigiosa herencia. Sus observaciones e ideas todavía están en vanguardia.

Esta «explosión en una infinidad de verdades» fue la obra de un joven de veinte años cuya memoria para la Academia de Ciencias de París fue rechazada por ininteligible (tal era el avance respecto a los conceptos establecidos). Atrapado en un duelo estúpido, probablemente preparado por la policía para eliminar a un notorio militante republicano, Galois, que preveía el fatal desenlace, no tuvo más que una noche para ordenar sus papeles y anunciar sus descubrimientos. Lo hizo la noche del 29 de mayo de 1832, en una carta a su amigo Auguste Chevalier. Este documento, redactado con frenética prisa, es uno de los testimonios más inspirados y desgarradores de la historia del espíritu humano. Ante la proximidad de la muerte inminente la carta de Galois sugiere analogías *visuales* incluso con los últimos borradores de Keats o con las cartas y bocetos que tenemos de Schubert cuando fue condenado.

En 1962, Robert Bourgne y Jean-Pierre Azra publicaron una monumental edición de los escritos matemáticos completos de Galois. Se incluyen facsímiles de algunas páginas compuestas durante la última noche, con anotaciones en los márgenes, garabatos y dibujos. Entre los torrentes de notaciones algebraicas aparecen palabras como *mentir* (mentir) y *pistol* (probablemente por *pistolet*, «pistola») que reflejan bien la situación de Galois. Los resultados que puede y tiene que comunicar en ese momento «estaban en mi cabeza desde hacía un año». No le queda tiempo para detenerse a buscar las pruebas: pero *On trouvera la démonstration* (Se encontrará la demostración).

El lamento dos veces repetido *Je n'ai pas le temps* («No me queda tiempo») hace casi insoportable el estudio de estas arduas abstracciones algebraicas. Pushkin ya había dado muestras de su genio antes del duelo. No así Évariste Galois: «Pero no me queda tiempo y mis ideas sobre este terreno, que es inmenso, no están todavía bien desarrolladas». Galois confiesa a Chevalier la simultánea «belleza» y «dificultad» de sus intuiciones. Esboza lo que es, sin duda, un autorretrato, un vestigio de su inminente carácter póstumo. Pero el mundo exterior, la causa de su suicidio, hace irrupción. La palabra *République* surge, en una escritura lapidaria, de entre el tumulto de símbolos algebraicos. En ese momento, la dialéctica interior, la interacción entre lo puramente matemático y lo político se revela como en ningún otro documento que yo conozca.

Entre dos líneas de análisis funcional que tratan de $(fx)^2 + (\alpha - a)(Fx)^2 = 0$ aparece la palabra *indivisible* seguida por *unité; indivisibilité de la république*. Continúa todavía otra línea con: *Liberté, égalité, fraternité ou la mort*. En este punto se reanuda la notación algebraica.

La crucial iluminación es ésta: *indivisible, unité, indivisibilité, égalité* pertenecen

obviamente a la retórica y a la política republicanas y revolucionarias. Pero también son indispensables en la terminología conceptual de las matemáticas y en esta revolución, no menos «radical» –palabra que se usa a la vez en álgebra y en política– que es la teoría de grupos. Las dos corrientes de lenguaje y conceptualización son confluentes, están cerca de fusionarse en la conciencia atormentada y generativa de Galois. Transcribiendo, por así decirlo, al hilo de un dictado interior, Galois piensa simultáneamente de manera verbal y algebraica. Los dos códigos semióticos, el del lenguaje natural y el de los marcadores algebraicos, se engranan. En algún umbral de la conciencia, la política refiere a la matemática y la matemática a la política. La fusión se produce al «blanco vivo» en un crisol común.

Esta fusión se extiende a los dibujos, a las caricaturas que ocupan los márgenes. Un poco después en la página, encontramos: *Pas l'ombre*, que, en mi opinión, remite a la expresión idiomática «sin sombra de duda». La fórmula serviría a la vez para las demostraciones axiomáticas de Galois y para su certeza sobre la emboscada política. Distinguimos otras dos palabras de escritura oblicua en medio del álgebra: *Une femme* («una mujer»), que señala la falsedad, el sórdido motivo trivial de la provocación al duelo mortal.

Estas páginas, desesperadamente incompletas, «confieren a la ciencia uno de los momentos más capitales que conocemos» (Jacques Hadamard lo señala en su pionera monografía sobre la psicología del descubrimiento matemático). El teorema de Galois sobre la periodicidad de un tipo de integrales se anticipa en un cuarto de siglo o más a los conceptos disponibles hasta entonces. En un nivel sólo en parte consciente, esos conceptos se hicieron presentes de modo metafórico para Galois. ¿Estaría al mismo nivel la «igualdad», en tanto designación técnica, sin las utopías políticas de *égalité*?

Si así fuera, los resultados de Galois son, enfáticamente hablando, los del autodescubrimiento. El álgebra y la ideología van a la par en el movimiento de avance de la psique. Y Leibniz da pruebas de su clarividencia al afirmar que el «arte es la más elevada expresión de una aritmética interior e inconsciente».

5

Las analogías relativas a la creatividad en la poesía absoluta y en las matemáticas puras son plausibles intuitivamente. La imaginación matemática puede derivar de las mismas zonas del laberinto de lo preconscious que la música y las artes. Einstein parafrasea a Schopenhauer (y podría haber citado a Leopardi) cuando asegura que «uno de los motivos más determinantes que conducen a los hombres hacia las artes y las ciencias es escapar de la vida cotidiana por su dolorosa crudeza y su desesperada monotonía». Platón y Erdős lo han dicho de forma más exaltada: el verdadero poeta, el teórico de los números, el compositor de las *Variaciones Goldberg* no menos que el

inventor de la hipótesis de Goldbach, son espíritus poseídos por el infinito. En aspectos significativos, su búsqueda es común.

A pesar de ello, las diferencias no son menos profundas y requieren una aclaración.

La empresa de las ciencias teóricas y aplicadas es, por excelencia, una actividad en colaboración tanto en un plano pragmático como sociológico. Desde el comienzo existe una comunidad de investigación, de búsqueda y de proyectos. Incluso si compiten, si se da entre ellos una intensa rivalidad por la prioridad intelectual y los beneficios materiales (el Nobel, la patente), los científicos se comunican entre sí en un «cibespacio» de conocimiento recíproco que, desde hace milenios, precede a las actuales redes que proporcionan información inmediata. El desarrollo de la ciencia y la tecnología ha sido inversamente proporcional al de la soledad. El laboratorio, el instituto de investigación, el congreso internacional son requisitos de la colectividad. Incluso en las matemáticas puras, aunque siga siendo una categoría aparte, es habitual que las publicaciones sean compartidas por muchos autores. Así, se ha generado toda una mitología alrededor de aquellos que tienen el privilegio de firmar con Paul Erdős. En astrofísica, en biología molecular, en la termodinámica teórica y aplicada, los artículos contienen treinta firmas o más. Tras esta multiplicidad, puede que se escondan oscuros motivos de promoción profesional y ayuda mutua. Sin embargo, la cuestión de fondo es real: la investigación de problemas científicos, la formalización de hipótesis, el descubrimiento de soluciones apropiadas y de realizaciones técnicas progresa como una marea. Numerosos especialistas y expertos, equipados de forma similar, trabajan simultáneamente por todo el mundo desarrollado. Como las herramientas para investigar, ya sea en los dominios más abstrusos, son cada vez más numerosas materialmente y más voraces económicamente –los aceleradores necesarios para el estudio de las partículas subatómicas, los radiotelescopios y los telescopios de rayos X que sondean los confines del universo, el proyecto sobre el genoma en biogenética–, la única solución posible es el trabajo en equipo. En el lado opuesto, los esfuerzos por mantener el secreto, por razones ideológicas, militares o comerciales, han mostrado ser contraproducentes.

En ciertos momentos de la historia, esta *communitas* de las ciencias ha estado cerca de ser una política de la madurez, del progreso desinteresado, sin precedentes en la historia social de Occidente. Lo mejor de la Ilustración se ha alimentado con los ideales y la *praxis* de los intercambios científicos, del orden enciclopédico impuesto a la naturaleza y a la manufactura. La comunicación de ideas e invenciones traspasó fronteras políticas y administrativas, divisiones religiosas y diferentes sensibilidades y tradiciones culturales. Entre la Royal Society de Londres y los anatomistas de Padua y Nápoles, entre el Observatorio de París y las reuniones de los partidarios de la «filosofía natural» de San Petersburgo circularon información, debates y sugerencias en un espíritu de colaboración. La circulación de gacetas científicas y, sobre todo, de una correspondencia profusa crearon una cosmópolis de la inteligencia. De Mersenne y Leibniz hasta Condorcet y Comte, el ideal de una comunidad de verdades positivas y benéficas que

transcendiera los sangrientos y pueriles conflictos de odio religioso, dinástico y étnico parecía estar al alcance de la mano. Quizá el coste evidente de la investigación científica, ahora que entramos en el nuevo milenio, quizá el profundo desprecio de los científicos por cualquier forma impuesta de reserva, de censura, de servidumbre ante coacciones ideológicas o comerciales sea de nuevo el origen de la universalidad. La «propiedad» de una verdad científica, de una solución tecnológica, es una noción pueril. Como diría Kepler, en medio de las masacres de las guerras religiosas, las leyes del movimiento elíptico no pertenecen a ningún hombre ni a ningún principado.

¿Significa esto que el genio individual no desempeña papel alguno? Se ha generado un gran debate entre los historiadores y los psicólogos de la ciencia sobre esta cuestión. ¿Se puede dejar de lado la contribución esencial de Arquímedes, Galileo, Newton, Faraday, Darwin o Einstein? Es perfectamente posible hacerlo. Los historiadores señalan ciertas sincronicidades célebres, ciertos avances espectaculares conseguidos más o menos simultáneamente como el de Newton y Leibniz (el cálculo infinitesimal), o el de Wallace y Darwin (la selección natural y el origen de las especies). Abrirse camino y reorientar radicalmente el imaginario analítico «están en el aire». El gran descubrimiento podría haberse realizado antes o después, posiblemente por intelectuales, por observadores y experimentadores de menos talento. Las intuiciones aletargadas durante mucho tiempo salen a la luz. El modelo copernicano era conocido en la Grecia clásica; en el siglo XVIII se sospechaba ya que los ancestros del hombre eran primates. Lo que parece revelarse como decisivo es el cambio en las relaciones políticas y sociales de poder, el incremento en las libertades seculares, la emancipación de los hábitos de pensamiento esclerotizados por metáforas manidas (lo que se ha llamado un «cambio de paradigma»). Si Descartes hubiera trabajado unas décadas más tarde, podría haber publicado algunos de sus hallazgos «heréticos». A este clima de dislocación cultural y social, de «relatividad», en el sentido técnico, einsteiniano del término, pero también de «relatividad» de valores estéticos y morales, se debe una buena parte de la teoría atómica, del principio de incertidumbre y del principio de complementariedad, desarrollados todos ellos a increíble velocidad entre los años 1920 y 1930. Precisamente es difícil imaginar que el principio de incertidumbre pudiera haber sido planteado antes del derrumbamiento de la confianza y del determinismo racional en los asuntos humanos provocado por la catástrofe de 1914-1918. La fe conservadora de Einstein en el orden no hubiera podido resignarse a las indeterminaciones de la física cuántica. Al igual que en la propia civilización occidental, cierto caos había surgido de nuevo.

Por ello, la suma de los progresos científicos sobrepasa exponencialmente la de sus diferentes partes, aunque estén inspiradas por genios concretos. Este progreso –volveré sobre esta cuestión– es verdaderamente inercial y oceánico. Obedece a una lógica interior y a una necesidad propulsora en muchos casos independiente de iniciativas individuales. Este movimiento hacia delante puede ser detenido o acelerado por contingencias culturales y políticas tales como la censura religiosa o la falta de recursos. Las

combinaciones de factores negativos de esta índole pueden explicar perfectamente la ausencia comparativa de progresos científicos y técnicos en África, en el islam y en Oriente (cf. las voluminosas investigaciones de Joseph Needham sobre la anomalía de «retraso» chino después de su brillante comienzo). A través del tiempo, sin embargo, y precisamente debido a la naturaleza colaboradora y plural de este proceso, las teorías científicas y los descubrimientos pueden ser concebidos como anónimos, en el sentido más amplio del término: una vasta marea que crece.

No sin un cierto toque de misticismo, Paul Valéry evoca esas

existences singulières dont on sait que leur pensée abstraite, quoique très exercée et capable de toutes subtilités et profondeurs, ne perdait jamais le souci de créations figurées, d'applications et de preuves sensibles de sa puissance attentive. Ils semblent avoir possédé je ne sais quelle science intime des échanges continuels entre l'*arbitraire* et le *nécessaire*».

[existencias singulares de las que se dice que su pensamiento abstracto, aunque muy ejercitado y capaz de toda sutileza y profundidad, nunca perdía la preocupación por sus creaciones figuradas, por las aplicaciones y pruebas sensibles de su atenta capacidad. Parecen haber poseído no sé qué sabiduría íntima de continuo intercambio entre lo *arbitrario* y lo *necesario*.]

Leonardo da Vinci, proclama Valéry, es «el tipo supremo de esos individuos superiores». Puede que sea así. Pero la máquina voladora, el submarino, la prensa hidráulica, o el entendimiento de los vórtices habrían existido incluso si Leonardo no hubiera dibujado y codificado su pragmática clarividencia en sus cuadernos (lamentablemente no disponibles). La ciencia se descubre a sí misma.

La historia del arte nos enseña que en muchas pinturas han trabajado varias manos. Algunas de las piezas consideradas las más características de tal o cual maestro son, en realidad, compartidas. Ayudantes, discípulos, cofrades artesanos del taller o de la comisión ciudadana han proporcionado el contexto, han pintado los personajes o los motivos secundarios y puede que hayan completado totalmente el lienzo. En los grandes frescos renacentistas y barrocos los bocetos del maestro y el diseño del conjunto son obra de sus acólitos. La fundición es crucial para el último Henry Moore porque le permite modelar en una escala gigantesca las casi experimentales maquetas de talla menor. En arquitectura, la norma es la pluralidad de las distintas formas. El arquitecto, el constructor, el proveedor de materiales —en nuestros días, las propuestas y soluciones holográficas del ordenador—, se implican en una actividad combinada. En música, la colaboración entre creación e invención es, sin ninguna duda, mucho más infrecuente. En un plano anecdótico, conocemos partituras híbridas reunidas por más de un compositor, obras como el *Réquiem* de Mozart, *Turandot* de Puccini, el *Doctor Fausto* de Busoni, *Lulú* de Berg o la *Décima sinfonía* de Mahler que fueron completadas por los alumnos o admiradores del maestro. Se sabe que con frecuencia gran parte de la música antigua y

barroca consistía en esbozos melódicos y temáticos breves en los que la instrumentación y la orquestación se llevaban a cabo por otros compositores e intérpretes. Pero en la naturaleza de la música se halla el ser creada por una sensibilidad individual antes que en la colectividad de un taller.

Incluso el más «autista» de los actos estéticos, la singularidad más expresiva, es fenomenológicamente social. Nace bajo el efecto de las presiones y de las represiones moldeadoras de los medios disponibles. El lenguaje no es más que el ejemplo más evidente de la matriz colectiva. La historicidad determina las opciones de la imaginación. No hace falta ser un marxista (aunque a veces ayuda) para comprender cómo los datos sociales, económicos e ideológicos conformadores circunscriben, moldean el arte, la música y la literatura. La epopeya clásica es un producto de requisitos y oportunidades étnicas, económicas y políticas muy específicas tan circunstancial como lo es, a su modo, la novela en prosa. El entorno del clan es tan esencial en Homero como lo mundano en Proust. Ya hemos visto que el ambiente psicológico y social contamina incluso los poemas líricos más absolutos y ajenos a este mundo. La comunicación, la fuerza que nos mueve a comunicar la sensibilidad y el pensamiento, son sociales. Al igual que lo es el soliloquio cuando utiliza el lenguaje –un instrumento social e histórico que excede toda intimidad– para hacer otro de sí mismo. Recitado en alta voz, un soliloquio de Hamlet manifiesta y legitima la sociología del yo.

Éstas son las verdades cotidianas que sostienen las pretensiones de la moderna «teoría de la recepción». El auditorio, el espectador y el lector están, sin duda, implicados dialécticamente en la génesis y la presencia continua de la literatura, de la música y de las artes. La respuesta del auditorio, la grabación de interpretaciones sucesivas y transmitidas, la historia social de la representación, de la exposición y de la publicación –lo que se hace posible o es legítimo según dónde, cuándo, para quién– son parte integrante de la estética y del discurso una vez manifestados, cuando la conciencia rompe el silencio. Los dramaturgos que invitan al público a participar, como Brecht en sus obras de partisanos, o como en el caso de John Updike, que solicita en la Red electrónica otros finales posibles para sus capítulos, a fin de mantener un *work in progress*, apuntan hacia una estrategia didáctica y humorística respecto a la constante participación social en la creación. Además, durante una gran parte de su historia la *poiesis* ha sido anónima. Han permanecido en el anonimato los autores de las pinturas rupestres de Altamira, los arquitectos de las pirámides, los compositores de música popular, de las melodías cantadas y orquestadas durante siglos. Como también ocurre con los, sin duda, numerosos autores de la epopeya oral, de las fábulas determinantes que comienzan a decaer con la convención y la (imaginaria) autoría del «Homero» de la *Iliada* y la *Odisea* tal como las conocemos. Nuestra obsesión por el autor individual, por la firma del artista, por la persona y la huella digital del compositor, nuestra persecución a los plagarios, es un reflejo muy reciente y, me gustaría insistir en ello, temporal. Ilustra cierta dramatización del *ego*, de la que el Renacimiento y el romanticismo, emparentados

íntimamente en este aspecto, han sido su primera expresión. Posiblemente en Shakespeare y con seguridad en J. S. Bach, la concepción de la fabricación o de la producción formal fue profesional y no egotista hasta un grado que resulta difícil de imaginar. Incluso la obra más importante –en el caso de Shakespeare haremos una excepción con los *Sonetos*– era una generalización, un trasunto de práctica técnica compartida, más allá de la propia conciencia. Gran parte del teatro isabelino ha sido alimentado por múltiples manos que trabajaron en el mismo guión a veces *ad hoc*, otras veces canibalizando material previo. Shakespeare comienza como colaborador en la trilogía de *Enrique VI*, y también muy probablemente en *Tito Andrónico* y en *Eduardo III*. Terminará como un inspirado suplente de Beaumont y Fletcher en *Enrique VIII*. Aquí pueden establecerse analogías con la actividad científica de carácter participativo. Más que en cualquier otro género estético, el teatro siempre tiene algo de laboratorio, con sus grandes puertas abiertas a la sociedad.

Pero por instructivas que sean estas analogías, son mucho menos significativas que la bifurcación del sendero. En las artes, en la música, en el momento filosófico y en casi toda la literatura seria, la soledad y la singularidad son esenciales. El movimiento creador es también individual, atrincherado en la fortaleza del yo, como lo está su propia muerte, jamás en colaboración, jamás intercambiable. Tendremos ocasión de ver que esta íntima relación de la *poiesis* y la muerte, de la individuación del acto estético y metafísico y de la soledad de la extinción personal, es una cuestión central. Creamos o nos aproximamos a la creación igual que morimos en un aislamiento ontológico, en «soledad». Este término, asociado a la poesía de Góngora, concentra perfectamente estos valores fundamentales. Implica la *solitudo* latina, que es su origen, comporta aislamiento, exilio en la tierra baldía del yo, un apartarse de otras presencias humanas comparable al de un anacoreta. Connota la «noche del alma», otra distinción barroca bien conocida por el místico, el metafísico y el poeta. A partir de ella, el nacimiento de la obra produce luz o una oscuridad más densa si cabe. La «soledad» del creador es, como dice Góngora, «confusa». Es a la vez vacío, desierto del espíritu y plenitud en potencia, preñada de impulsos creadores. El poeta, el pensador están indeciblemente solos, aunque sometidos a la presión de múltiples posibilidades. En el umbral de su silencio interior se halla la turbulencia de la forma incipiente, de la voluntad de articulación. El «Marinero» de Coleridge, que puede servir como ejemplo del viaje hacia una expresión ineluctable, está solo, solo hasta la locura, sobre un mar atestado.

Desde la Antigüedad clásica, la faceta nocturna de la soledad creadora ha sido representada emblemáticamente por Saturno, por la caracterización del poeta y del artista como «saturninos»⁴. Nacido bajo un astro sin luz, habita en la melancolía. «El Penseroso» de Milton recoge los motivos icónicos tradicionales con una economía digna de mención. La lámpara del filósofo, del poeta «a medianoche/ será vista en alguna alta y solitaria torre» (*at midnight hour;/ Be seen in some high lonely tower*). Se hará eremita por necesidad, pero también por un deseo ya cansado. En comunión con el espíritu,

adverso o protector, de Platón, con el de «Hermes tres veces grande», el patrón de las ficciones, el creador enclaustrado permanecerá bajo un cielo estrellado «mirando una y otra vez la Osa Mayor» (*oft out-watch the Bear*). Robert Burton encontró una fuente primera de la *tristitia* en la contemplación de las verdades más supremas, de la belleza y de los mitos, a la vez que en la imaginación asociada a lo especulativo. Un exceso de soledad, *nimia solitudo*, puede conducir a los seres humanos a un estado de negación: *et nihil sumus*. Pero una soledad voluntaria propicia también el eclipse de la razón: «nos conduce dulcemente, como una sirena, un cebo o una esfinge hasta su irrevocable abismo» (obsérvese la alquimia surrealista de las imágenes de Burton). Hay así, pues, quienes de modo no menos elocuente dan fe del beneficio extático de la soledad, quienes aseguran que sólo en una soledad radical es posible sentir el pulso de la vida en su máxima intensidad. Hay para quienes la «soledad» es la única posibilidad para la labor especulativa y constructiva de primer orden. Tal era, como veremos, la reiterada convicción de Montaigne en su torre y también la del Zaratustra de Nietzsche en la cegadora soledad del mediodía.

Las categorías, las tipologías de la soledad, en tanto diferencian la dinámica conformadora de la estética respecto a la de la ciencia, se superponen. Pero merece la pena distinguir al menos cinco formas.

La soledad puede responder a una elección, aunque tal elección obedezca a condicionamientos psicológicos y sociales. Montaigne es un ejemplo. Éste hizo de su torreón un santuario de fértil aislamiento. Los versos de Tibulo podrían ser su lema: *In solis sis tibi turba locis*, «En la soledad sé un mundo para ti mismo». Como Próspero – a quien se asemeja –, Montaigne poblaba sus silencios con la voz de los libros. Así, hay en Montaigne una legión de citas corales e individuales conocidas; incluso las vigas del techo de su estudio tenían citas de las Escrituras, algunas sutilmente invertidas. Cuando trabajaba en sus *Ensayos* y estaba sumergido en lecturas preliminares y divagaciones ensoñadoras, dejaba a un lado las citas, incluso aquellas que le eran más queridas. Este imperativo canónico se encuentra en el libro I, capítulo XXXIX:

Hemos de reservarnos una trastienda muy nuestra, libre, en la que establezcamos nuestra verdadera libertad y nuestro principal retiro y soledad. En ella se ha de tener ordinaria charla con uno mismo y tan privada que ninguna relación o comunicación extraña halle en ella lugar; discurrir y reír allí como si se careciera de mujer, hijos y bienes, escolta y criados, para que cuando acaezca el momento de la pérdida, no sea nuevo para nosotros prescindir de todo ello. Tenemos un alma capaz de volverse sobre sí misma; puede hacerse compañía; tiene con qué atacar y con qué defenderse, algo que recibir y algo que dar; no temamos languidecer en esa tediosa soledad.

«Reír en soledad»: una actitud compleja, turbadora. Próspero, de nuevo, o Hamlet, a quien cita Montaigne. Pero es de esta sonrisa (¿silenciosa?) de donde ha debido borbolar el insaciable espíritu y las vivas ironías del monstruoso monólogo de Montaigne.

Hay también una sonrisa en la soledad elegida de Emily Dickinson, pero su registro es mudo. Ella sufrió y celebró la riqueza de la soledad:

*There is another Loneliness
That many die without—
Not want of friend occasions it
Or circumstance of Lot*

*But nature, sometimes, sometimes thought
And who so it befall
Is richer than could be revealed
By mortal numeral—*

[Hay otra Soledad/ Que muchos mueren sin conocer/ Ni la ausencia de amigos la ocasiona/ Ni el azar del Destino// Pero sí la Naturaleza a veces, a veces el pensamiento/ Y para quien la conozca/ Es tan rica que no podría ser revelada/ Por las cifras mortales.]

Durante períodos demasiado largos de la historia social, el destino de la mujer excepcional ha sido el de un aislamiento forzoso bien psicológico, bien público. El caso de Dickinson es de una exactitud lúgubre: «Ésta es mi carta al mundo/ Que jamás me ha escrito» (*This is my letter to the World/ That never wrote to Me—*). Estos versos, fechados aproximadamente en 1863, son de una lectura dolorosa:

*The Loneliness One dare not sound—
And would as soon surmise
As in its Grave go plumbing
To ascertain the size—*

*The Loneliness whose worst alarm
Is lest itself should see—
And perish from before itself
For just a scrutiny—*

[La Soledad que Uno no osa sondar/ Y preferiría imaginar/ Como caer al fondo de su Tumba/ Para descubrir su medida// La Soledad cuya peor angustia/ Es tal vez permitir que aparezca/ Y perecer ante sus ojos/ Sólo con una mirada.]

Como Montaigne, Emily Dickinson sabía que su soledad estaba poblada de presencias: «Sola, yo no puedo estar/ Pues me visitan Huéspedes/ Compañía sin nombre/ Que confunde el Tono» (*Alone, I cannot be—/ For Hosts do visit me—/ Recordless Company—/ Who baffle Key—*). Estos visitantes elevan la consciencia del poeta hasta llegar a extrañas intuiciones y alegrías, alcanzan el «ser en el encierro» (*Being under Lock*). Como pocos escritores —en comparación, el ermitaño de Thoreau en Walden me parece prudentemente social— Dickinson hace de su soledad el alimento, la confirmación de una extrañeza luminosa, de ángulos de incidencia que sólo esta «soledad» y la reclusión claustral podrían provocar. Me pregunto si existe alguna lírica más saturada por la percepción de la soledad, aunque oblicua e imposible de explicar o parafrasear, que este poema de sus comienzos (ca. 1859):

*Water is taught by thirst.
Land – by the Oceans passed.
Transport – by throe –
Peace – by its battles told –
Love, by Memorial Mold –
Birds, by the Snow.*

[El agua se aprende por la sed./ La tierra, por los Océanos pasados./ El transporte, por la angustia./ La paz, por el relato de sus batallas./ El amor, por el Molde de la Memoria./ El pájaro, por la nieve.]

En la genialidad del primer verso y del último cristaliza, en mi opinión, la extrema agudeza de la luz tranquila y muda en la madriguera a menudo autista de la productividad poética y filosófica.

«Madriguera» es una palabra que conviene especialmente a Ludwig Hohl, uno de los maestros secretos de la prosa alemana del siglo XX. Hohl, que creía que la creación, en el sentido fundamental del término, no estaba al alcance de la humanidad, desarrolló una aguda capacidad de observación. Fue un *voyeur* en todos los matices y estremecimientos de la sensibilidad. Experimentaba física y psicológicamente los fenómenos como una interminable fragmentación. Con escrupulosidad desencantada, ajustó esos fragmentos en un mosaico lingüístico de excepcional lucidez y lo hizo literalmente bajo tierra, en una cueva o antro callejero de Génova. Allí, las notas esbozadas y los aforismos que constituyen su obra (*Die Notizen*), en disposición siempre provisional y cambiante, colgaban de las cuerdas de un tendedero donde las podía examinar y revisar. Hohl («hueco», «vacío»), cuyo mismo nombre es un presagio, era un coleccionista de silencios y soledades.

Llegó así a distinguir entre la soledad como sofocación y esterilidad, que él identificaba con la monotonía y la austeridad calvinista de sus años en Holanda, y la soledad fructífera y festiva de los Alpes. Hay una soledad de las cimas y una soledad del aprisionamiento, una soledad de los horizontes y otra de los confines irreductibles. Es en el auténtico aislamiento donde puede ocurrir la liberación por medio de encuentros fortuitos, especialmente con textos talismánicos (como las *Máximas y reflexiones* de Goethe o la *Ética* de Spinoza, que para Hohl era el texto de los textos). Paradójicamente, «los más grandes, que son los solitarios, confían en el mundo», una confianza como la que se tiene en un hermano. La suya es la fraternidad de lo esencial. Éste es el punto de vista metodológico de Ludwig Hohl: sólo la soledad, por difícil, humillante o corrosiva que sea, puede salvaguardar el arte y el pensamiento de la corrupción. Los medios de masas, el deseo ardiente de comunicarse de un modo establecido y recompensado socialmente, la manipulación del discurso para obtener el reconocimiento y el éxito, son un desperdicio espiritual irreparable. La comunicación con los otros es una función secundaria, sospechosa casi inevitablemente. El lenguaje no es fiel a sí mismo más que cuando se esfuerza (siempre de manera imperfecta) por dirigirse a aquellas «funciones de verdad» que se hallan en él mismo. En eco con Kafka, cuya última parábola de «La

madriguera» o «laberinto» prefigura tan misteriosamente la vida de Ludwig Hohl, creía que la comunicación auténtica sólo es posible si el oyente está «horrorizado» (*Entsetzt*).

La torre de Montaigne, el convento para uno de Dickinson, la madriguera de Hohl, son formas de reclusión solitaria, pero elegida libremente en la búsqueda de la verdad.

La reclusión solitaria puede ser involuntaria. La segunda categoría de soledad creadora es política. A lo largo de la historia, las víctimas del despotismo, de la censura o de la represión han producido grandes obras de literatura o de análisis filosófico. De Boecio a Cervantes, de *Don Quijote* a Sade, es muy amplio el catálogo de obras compuestas en prisión que han perdurado. Chénier llegó a la cima de su arte lírico unas horas antes de la guillotina; y aunque la sospecha sea sin duda retrospectiva, la ejecución planea sobre los versos más bellos de Lorca. Las cartas de prisión de Gramsci o de Havel, los poemas sacados a escondidas de los campos de trabajo o de exterminio son más que representativos de nuestro siglo. Donde hay tiranía (política, eclesiástica, tribal), la literatura (la música de modo más irregular) es un agente de oposición declarada o esopiana, de ironía subversiva y de esperanza clandestina. En la jerga rusa, es el «otro Estado». Los poetas, los pensadores han sido abatidos desde la Antigüedad, sus escritos han sido arrojados al fuego o destruidos, su libertad de publicación amordazada. En *Julio César* la ironía de Shakespeare es mordaz: «¡Yo soy Cinna el poeta, yo soy Cinna el poeta! [...]. No soy Cinna el conspirador». No importa, el infeliz será «despellejado» por sus malos versos. Allí donde aumenta el totalitarismo megalomaniaco, que es una tautología, las antenas desplegadas ante los peligros que provocan las voces de la anarquía, la ira libertaria o la sonrisa de la literatura se conectan. Stalin no estaba del todo equivocado cuando consideró una provocación intolerable el epigrama de Mandelstam sobre el «montañero caucásico». Los ironistas de la Ilustración, del liberalismo romántico, los defensores de las manifestaciones como Voltaire, Shelley, Heine, Zola o Solzhenitsin, han conocido casi la Bastilla y han escapado milagrosamente de ella. En nuestros días, los novelistas y dramaturgos africanos más importantes son condenados a una muerte lenta en las cárceles de grotescas dictaduras.

El exilio ha sido un instrumento de soledad infligida durante largo tiempo. El artista desaparece en un hermético retiro, es apartado de su trabajo y de cualquier otro ante el que pudiera mostrar alguna inclinación (es el caso del dramaturgo, artista gráfico y escultor Ernst Barlach bajo el nazismo). Todo intercambio o comunicación con el mundo exterior les fue prohibido a Bulgákov y a Ajmátova. El ostracismo sistemático condujo a Tsvietáieva al suicidio. La frase «enterrado vivo» es un cliché, aunque nauseabundo. De entre estos aislamientos punitivos, la separación de su lengua materna es el más cruel para un escritor. Hay excepciones virtuosas: lamentándose sin cesar por haber perdido el tesoro de su lengua materna, el ruso, Nabokov acomete la empresa de forjarse una lengua anglo-americana suntuosamente personal. Borges podría haber florecido en varias lenguas, Beckett lo hizo. Pero éstos son muy posiblemente los privilegiados precursores de un cambio de conciencia lingüística, de una nueva libertad en la discontinuidad entre

la lengua materna y la poética (volveré sobre esta cuestión). Hasta casi nuestros días, el autor desalojado de su lenguaje ha sido como un pintor ciego.

Ninguna relación documental de esta privación, de este sepulcro viviente, excede en su desolada conciencia al de las *Tristia* de Ovidio (es su sufrimiento lo que autorizará a Mandelstam a tomar prestado este título):

*Missus in hanc venio timide liber exulis Urbem:
da placidam fesso, lector amice, manum;
neve reformida, ne sim tibi forte pudori:
nullus in hac charta versus amare docet.
haec domini fortuna mei est, ut debeat illam
infelix nullis dissimulare iocis.
id quoque, quod viridi quondam male lusit in aevo,
heu nimium sero damnat et odit opus!*

[Yo, libro de un exiliado, llego con temor a esta ciudad a la que he sido enviado. Ofrece, amigo lector, tu mano benevolente al que llega fatigado y no temas que vayas a tener que avergonzarte de mí: ni un solo verso de este libro enseña a amar. La suerte de mi autor es tal que el desdichado no debe disimularla con ningún tipo de bromas. También esta obra, que compuso para su desgracia en otro tiempo, durante su juventud, la condena y la odia ¡ay! demasiado tarde.]

Ahora viene la cruz más amarga. Si el lector percibe deficiencias en el otrora inspirado latín de Ovidio, recuerde que estos versos se escribieron en el seno de una lengua y una cultura bárbaras:

*Siqua videbuntur casu non dicta Latine,
in qua scribebat, barbara terra fuit.*

Ovidio no puede oír ni usar un latín fluido. Sus oídos, sus labios se han entorpecido y atrofiado por el rudo barboteo de las tribus del Mar Negro que viven en la desolación de ese extremo del mundo. Esto es lo que hace del confinamiento de Ovidio, de esa cuarentena inacabable, una soledad homicida.

Sin embargo, la paradoja es innegable. Bajo el efecto de presiones extremas, de la prohibición política y de la censura ideológica, en el *samizdat*, en la imprenta clandestina, se han producido una gran parte de las mejores obras de nuestro patrimonio. Éste es un terreno delicado, casi tabú para los presupuestos liberales. Pero la libertad de expresión intelectual y estética, la tolerancia política y social del pensador o del artista independiente han sido, en la historia, dulces interludios. La Atenas de Sócrates (Esquilo y Eurípides murieron lejos del hogar), la Roma de Augusto y del Imperio, las teocracias medievales, la Inglaterra de los Tudor y la isabelina, el Antiguo Régimen y el absolutismo de los Borbones en Francia, los pequeños principados de la Alemania de Goethe, todos ellos presionaron sobre la vida del espíritu y de las artes con distintos grados y técnicas de prohibición. La crónica de la literatura rusa, de Pushkin a Brodsky, es la de la

supervivencia bajo una represión brutal. La incandescencia de la literatura latinoamericana reciente se ha originado en un clima de despotismo. En cada uno de estos casos, sin embargo, la censura y las dificultades han sido –como dijo Borges«la madre de la metáfora». El arte, la música, la alegoría y la especulación filosóficas, y sobre todo y ante todo la literatura, pueden florecer justamente ante el peligro. Cuando existe un peligro evidente para la libertad de imaginación y expresión, la literatura no tiene ninguna necesidad de justificar sus funciones vitales ni de dignificar sus motivaciones. Para el escritor hay entonces una economía de lo esencial. Es indispensable tanto para él mismo como para los otros. Molière o Shostakóvich conocen los riesgos que corren. Esto proporciona a sus obras, a una elección de su tema y de su idioma, una lógica de lo inmediato, por indirecto y cifrado que sea su código. Inversamente, y sin ninguna duda con un coste demasiado elevado para el sufrimiento humano, el despotismo, el estado tiránico, honra profundamente, por su miedo y su hostilidad, la poesía, los interrogantes metafísicos que quisiera eliminar (se rinde un honor imperecedero a Sócrates, a Giordano Bruno, a Spinoza).

Muy posiblemente es más difícil engendrar una obra estética e intelectual de talla en el seno de un vacío sin resistencia propio de una libertad más o menos completa e indiferente. Las democracias populistas no tienden a lo excelso. El patrocinio de los medios de masas y del libre mercado, el oportunismo distributivo del consumo de masas podrían ser más nocivos para el arte y el pensamiento que la censura de los *régimes* del pasado. ¿Qué epigrama habría podido conmover, mucho menos atemorizar, a la Casa Blanca durante las atrocidades de Vietnam? La ignorancia y la condescendencia pueden paralizar tan eficazmente como la prohibición.

Una vez más, las distinciones que se imponen entre las humanidades y las ciencias son básicas. La ciencia ha sufrido también la censura, la hostilidad ideológica e intentos para su completa supresión. También tiene sus exiliados y sus mártires. Tras Galileo, tras Descartes, sin embargo, la mecánica de la interdicción ha demostrado ser, casi invariablemente, fútil y risible como lo atestiguan las intrigas contra Darwin de la sinrazón fundamentalista. O la ciencia se ha revelado suicida, como en el caso de las intervenciones estalinistas en la genética de plantas o los esfuerzos nazis por eliminar la física de Einstein. Ningún totalitarismo puede cultivar a largo plazo un primitivismo científico y técnico.

Hay, además, una diferencia absolutamente decisiva entre la obra de arte o de la filosofía y la obra de la ciencia. Si Copérnico o Galileo hubieran sido eliminados antes de que se difundieran sus intuiciones, otros sin duda las habrían planteado. El heliocentrismo o la genética mendeliana no dejarían de existir aunque hubieran aparecido más tarde (y probablemente no habría pasado mucho tiempo). La ciencia, como veremos, obedece a una lógica secuencial e ineluctable. Se resiste a ser localizada, detenida por algún decreto arbitrario, por algún *ukase*. La reflexión filosófica, la realización estética son, por el contrario, totalmente vulnerables ante un suceso contingente, ante una aniquilación

planeada. El autor puede ser reducido al silencio. El tratado metafísico (como el de Servet sobre la Trinidad), la pintura, la sinfonía, el poema, pueden ser acallados definitivamente. Es posible incinerarlos o romperlos en fragmentos impidiendo así cualquier restitución. Siendo como son singularidades cuya instauración y realización son siempre ocasionales, siempre impredecibles y, en substancia, imposibles de repetir, las páginas sistemáticas de una filosofía, una partitura, una ficción se vinculan a la existencia individual. Destruíd, sofocad o corromped el «único originario» (*onlie begetter*) y la obra desaparecerá. En realidad, prestamos una escasa atención a la extrema fragilidad, a la suerte que determina los artefactos clave, el canon, los monumentos que pertenecen a nuestra cultura. Lo que ha sobrevivido de la Antigüedad no es más que la punta del iceberg. Jamás leeremos las piezas perdidas de las tragedias áticas, cuya amplia lista de títulos es una provocación fantasmal para nosotros. El fanatismo o la tristeza maniaca que condena al fuego los diarios de Byron, el *Aretino* de Büchner, la segunda parte de *Almas muertas* de Gógol ha triunfado. La obra teórica de Bajtin, en gran medida, ha perecido bajo la apisonadora de Stalin. Y si el correo hubiera perdido la *Cuarta sinfonía* de Brahms...

El «anonimato» de la ciencia, al que he aludido antes, es también su seguro. El trabajo puede rehacerse completamente; la oportunidad perdida se presenta de nuevo. Las ciencias no requieren ni se benefician de los paradójicos estímulos de la opresión política o de la censura. De manera opuesta a las humanidades y a las artes, la Inquisición o el despotismo neroniano o estalinista no promueven buena ciencia. Cualquiera que sea su elitismo interno y su escasez de genios, la ciencia está cómoda en una sociedad abierta. Incluso los profanos pueden acceder a ella. En cambio, el poeta y el filósofo, reclusos o solitarios, deben poblar su propio universo y el de sus conjurados (sus lectores):

*And here is not a creature, but my self [...]
My brain, I'll prove the female to my soul,
My soul, the father: and these two beget
A generation of still breeding thoughts.*

[Aquí no hay más criatura que yo (...)/ Demostraré que mi cerebro es la mujer de mi alma,/ Mi alma es el padre, y ellos dos engendran/ Una generación de pensamientos que pululan todavía.]

Obsérvese la perfecta correspondencia de silencio y continuidad en ese «todavía» (*still*). Sólo el asesinato de Ricardo II en la obra de Shakespeare puede poner fin a tal fecundidad. Pero también el asesinato *puede* hacerlo y lo hace a lo largo de nuestra historia política e ideológica de desolación y barbarie. En las ciencias no se puede concebir una detención irreparable semejante.

Conscientes de la productividad de su adversa soledad, hay quienes se fabrican sus propias realidades y sus mitologías. Éste es nuestro tercer tipo de «soledad».

En repetidas ocasiones, Rousseau afirmó que una mazmorra sería la mejor protección

contra su exacerbada sensibilidad; que sólo el aislamiento absoluto, como el de un padre del desierto, podía protegerle de la malignidad difamadora y de las persecuciones de una sociedad traidora. En la década de 1760, Rousseau proclama que la soledad, el ocultamiento de una víctima perseguida por sus enemigos, despreciada por el populacho que sostiene la opinión general, sería desde ese momento su condición. Las primeras frases de *Las ensoñaciones del paseante solitario* son, de este modo, un manifiesto:

Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché dans les raffinements de leur haine quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux.

[Heme aquí, pues, solo en la tierra, sin más hermano, prójimo, amigo ni sociedad que yo mismo. El más sociable y el más amante de los humanos ha sido proscrito de ella por un acuerdo unánime. Han buscado en los refinamientos de su odio qué tormento podía serle más cruel a mi alma sensible y han roto violentamente todos los lazos que me ligaban a ellos.]

Rousseau se encuentra en la tierra «como sobre un planeta ajeno», como si le hubieran expulsado del que realmente habitaba. En comparación, Rousseau deja entender que incluso la soledad de Montaigne fue suave y quizá ficticia. No comprendía que otros gustasen de sus *Ensayos* y que las *Ensoñaciones* se destinasen solamente a su autor. ¿Debería abstenerse entonces de la compañía de los hombres?

El genio de Rousseau hizo de esta huida al desierto, con sus motivaciones patológicas, con sus orígenes en una manía persecutoria más o menos cultivada, un escenario general de una fuerza y consecuencia incalculables. El soñador perseguido encuentra un consuelo:

Soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs, au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier.

[Ora tumbado en mi barca que dejaba derivar a merced del agua, ora sentado en las riberas del lago agitado, ora en otra parte, a orillas de un hermoso río o de un arroyo murmurando por entre el guijarral.]

Casi como un hechizo, la cadencia de la frase imita el movimiento onírico de la barca. De la pastoral melancólica de Rousseau deriva el «sentimiento de la existencia despojada de todo afectamiento». No es ninguna exageración decir que este descubrimiento y esta frase son uno de los puntos de unión de la historia de la conciencia occidental. Este «sentimiento de la existencia», que se traducirá, por medio del idealismo alemán y los movimientos románticos, en la *Stimmung* de Heidegger, la plenitud recogida de la conciencia de un yo que se refleja, nace de la soledad y de estos paisajes de aislamiento que Rousseau identifica para nosotros. Siguiendo la estela de Rousseau, subimos las colinas, cantamos himnos a los bosques, nos adormecemos sobre las aguas bajo la luz de la luna. Nuestra soledad de turistas es la suya.

Para Nietzsche también los altos lugares solitarios tienen gran importancia. Pero

mientras que el itinerario de la soledad de Rousseau es el de las colinas y los lagos, el marco de *Zaratustra*, tras el *Manfred* protonietzscheano de Byron, es el de los glaciares y las cumbres peligrosas. Varios factores contribuyen al exilio voluntario y más inquietante de Nietzsche, lejos de las tierras llanas y del mundo de los hombres ordinarios. Sufre estados de vitalidad extática, de energía sobrehumana, que alternan con derrumbamientos físicos y una ceguera incipiente. Su delicadeza exasperada, su aristocracia y elegancia de alma, propensas a una irritación imperdonable, provocaron que cualquier contacto con seres humanos, aunque fueran excepcionales, le resultara difícilmente soportable (la vulgaridad le ponía enfermo). Muy pronto, además, Nietzsche descubre que obras suyas que consideraba de suprema importancia, que describía para sí y para sus ocasionales íntimos como actos de regeneración comparables a las Escrituras, se desvanecían en el silencio y en una perfecta indiferencia. En su desesperación, escudriñaba el horizonte en busca de un eco, aunque fuera hostil. Algunos títulos, que se cuentan hoy entre las obras cumbre de la intuición psicológica y la expresión lingüística, fueron vendidos como saldos o devueltos a su autor (que en un primer momento había financiado la impresión y publicación). Este ostracismo como respuesta alcanzó su culminación al comienzo de la década de 1880 durante la redacción de *Zaratustra*. La tensión mental causada por el trabajo le llevó de refugio en refugio, desde el lago de Garda a los Apeninos, desde el Airolo y el Gotardo hasta el que habría de ser el talismánico santuario elegido: Sils-Maria y la alta Engadina. *Zaratustra*, proclama Nietzsche, especialmente en su cuarta parte, era el «don más elevado» que jamás mortal alguno concediera a sus semejantes. El silencio con que se acogió el libro fue casi total:

Tras el género de *llamada* que fue mi *Zaratustra*, una llamada desde lo más profundo de mi alma, no escuchar ni pío a modo de respuesta: nada, nada, sólo la soledad muda multiplicada un millar de veces – hay algo terrible en este asunto que sobrepasa toda comprensión; incluso el hombre más robusto podría perecer por esta razón – y, ¡pobre de mí!, yo no estoy entre los «más robustos». Desde entonces, es como si me tambalease mortalmente herido; me sorprende seguir aún con vida.

Sin ocultar su necesidad, Nietzsche escribió a Burckhardt suplicándole que le diera alguna respuesta sobre su *Zaratustra* y sus otros escritos, cualquier signo de su recepción. Burckhardt le respondió con evasivas. Más y más cada vez, el «eremita» de Sils-Maria experimentará una soledad tan profunda que lo lleva a la locura.

Sin embargo, supo que este aislamiento era precisamente la fuente y la prueba de su talla. El péndulo describía una oscilación dialéctica en su ego. Como *Zaratustra*, Nietzsche aspiraba a volver a descender al seno de la sociedad, incluso quizás a la compañía de los discípulos. Pero presintió que este descenso pondría en peligro el rigor absoluto de su visión ditirámica, de aquello que él imaginaba como un intercambio ciego entre el águila y el sol: «Yo trazo en torno a mí círculos y fronteras sagradas; cada vez es menor el número de quienes conmigo suben hacia montañas cada vez más altas, yo construyo una cordillera con montañas más santas cada vez». De nuevo, y como en

Rousseau, un complejo radicalmente especializado, incluso patológico, tuvo un extraordinario efecto sobre su sensibilidad en su conjunto. La soledad de Nietzsche y el alpinismo de su espíritu fueron imitados durante generaciones: exactamente como Zaratustra había esperado y temido. La voluntad de poder de Nietzsche era tal que incluso su derrumbamiento en la larga noche de su silente turbación mental adquirió un valor icónico. Como el de Hölderlin, ejercerá una seducción inquietante sobre aquellos que buscaban aproximarse a la creatividad suprema hasta la sinrazón. El hecho de que no exista en Nietzsche una intuición más verdadera que «la soledad, que es la verdad de las cosas», como aseguraba inolvidablemente Virginia Woolf aunque en un contexto completamente distinto, pone de manifiesto una trágica característica.

Las jaquecas encefalécidas dan quizá razón hasta cierto punto de la presentación fragmentada, aforística de Nietzsche. De hecho, el cuarto tipo de «soledad» es la que impone la enfermedad mental o física al artista o al intelectual (aunque la distinción entre lo mental y lo físico está a menudo desprovista de sentido). Es un dominio muy amplio para ofrecer una visión concisa; no obstante, está plagado de anécdotas y observaciones de la sabiduría popular. Sin duda mucho antes del *Íón* de Platón, se consideraba que el rapsoda era propenso a la posesión maníaca. En numerosas culturas y sociedades, la inspiración poética se ha asociado siempre a una demencia más o menos perdonable («el loco, el amante y el poeta», en el trío cómico de Shakespeare). Heredado del romanticismo alemán, con su constelación de problemas literarios y filosóficos o de suicidas, legatario de Hölderlin, Kleist y Nietzsche, Thomas Mann estaba cerca de asimilar el genio artístico creador a la enfermedad. Una de las excepciones «olímpicas», una de las más destacadas, es sin duda la de Goethe. Con bastante frecuencia, la realización estética, bajo su forma más elevada, es fruto del cáncer de la psique, de los excesos de la percepción (la máxima es de Blake) y de riesgos técnicos cuya dinámica es patológica. ¿Quién, sino un epiléptico, habría podido conocer los estados de iluminación, de visión superior sobre el abismo de la psicología humana y de la historia social que se manifiesta en *Los endemoniados* y *Los hermanos Karamazov*?

El aislamiento, el exilio interior provocado por las lesiones psíquicas es evidente. Lo que es extraordinariamente difícil es demostrar la correspondencia real, si existe, entre la minusvalía y la obra producida. El testimonio de Beethoven, de Smetana sobre el empeoramiento de una incipiente sordera es desgarrador. Pero ¿cuáles fueron los efectos precisos —estructurales, temáticos, tonales— en las últimas composiciones de los dos maestros, en sus cuartetos más conseguidos? ¿Cómo se traduce la sordera de Goya en la clamorosa violencia aulladora y el autismo de las *Pinturas negras*? ¿Qué relación hay entre el carácter alucinado de las pinturas de Arles y Saint-Rémy y los constantes accesos de locura, de esquizofrenia (?) atestiguados en las cartas de Van Gogh? ¿Cuál es causa y cuál es efecto?

El motivo de la ceguera, del cambio de la vista por la visión —como en el *Edipo* de Sófocles, en el mito de Tiresias o en el personaje de Gloucester en *El rey Lear*—, se

vincula obstinadamente con la historia de la epopeya: con Homero, Milton y Joyce. Pero ¿qué relación existe –si es que hay alguna– entre la ceguera de Borges y sus técnicas mnemónicas, casi miniaturistas? Desconozco si existe algún poeta mudo, aunque, intuitivamente, podría darse tal condición. La frase de Gray «Milton, el mudo oscuro» no me parece impropia, sino fascinante.

Entre todas las estrategias de soledad basadas en la enfermedad, la de Proust es de las más consecuentes. La cuestión fundamental no se halla en la etiología psicosomática ni en la naturaleza de su asma, de sus crisis pulmonares que le impiden una vida normal tras años de vida mundana. Es el empleo inmensamente productivo que hace Proust de su encarcelamiento voluntario (la ambigüedad del cautiverio, el eros de la reclusión son, desde luego, el escenario explícito de la última parte de la *Recherche*). Desde su colmena insonorizada y desinfectada, Proust segrega una multitudinaria sociedad, una ciudad del pensamiento y del sentimiento que rivaliza con la de Dante. A causa de una contabilidad subliminal –el mismo presupuesto le fue impuesto a Kierkegaard–, Proust hizo coincidir su vida física y la de su *opus magnum*. Ambas concluyeron en el mismo momento programado. A todos los efectos, la muerte permite a Proust regresar al mundo.

Las ciencias carecen de una intimidad tan determinante con la aflicción mental y física (hay excepciones dramáticas, como la de Hawking). La caricatura del «científico loco» es exactamente eso: una ficción popular basada en la amenazadora suposición de poderes aparentemente ocultos y de distracciones constantes en los científicos. Mirando a los cielos, Tales tropieza y cae a un pozo. La leyenda y una serie de casos concretos hacen alusión a la vida solitaria y autista, hasta los límites de la demencia, que puede afectar al matemático puro, al lógico-matemático *in extremis*. Pero en las ciencias, tanto teóricas como aplicadas, la salud y el trabajo en colaboración son decisivos casi siempre. El drama del paria representado por Rousseau y por Nietzsche, el sufrimiento o el regodeo en la enfermedad que aísla, por frecuente y fecundo que resulte para las artes, la literatura o la música, sería contraproducente en las ciencias. Una cierta democracia del bienestar parece esencial para el progreso científico.

La última rúbrica de la creatividad nacida de la soledad pertenece al ámbito teológico y transcendental, vivido y metafórico a la vez, que he abordado al comienzo de este estudio.

El artesano, el constructor de pensamientos, se encuentra solo, pero no lo está en el proceso de creación. Está solo, a menudo hasta el límite de una tensión insoportable, y aislado *in propria persona*. Este aislamiento absoluto en la madriguera del yo, como dice Kafka en su alegoría, puede ser físico, psicológico y social. Puede proceder de la intemporalidad, es decir, de la originalidad, de la obra o de la doctrina. Simplemente, no hay nadie «ahí fuera» preparado para descifrar los medios performativos, el mensaje filosófico, el *novum* del estilo o de la lógica. Nadie se hace eco de la inmensidad del deseo de expresión y de la vocación (la «voz» el «advocar» que emerge de las profundidades innovadoras). Nada más que contrasilencio o burla. Y, sin embargo, hay

inevitablemente un «participante secreto», otra presencia, que puede mitigar o ahuyentar el terror, o ambas cosas. Ciertamente, consuelo y terror son rigurosamente indisociables, como en la noche de Pascal o en las *Elegías de Duino* de Rilke (el texto maestro de la soledad ontológica moderna).

La sensibilidad religiosa, que ha sido como hemos visto el centro de los actos estéticos y filosóficos de nuestra civilización, manifiesta, más o menos conscientemente, la enormidad de su «procreación». Ensayar la creación, aumentar o disminuir la suma ya inconmensurable de lo existente, es blasfemo, sean cuales sean el amor o el ardor con los que se celebra un mundo ya «pleno de la gloria y grandeza de Dios». En el monoteísmo auténtico, el anatema de la fabricación de imágenes –miméticas, combinatorias o sistemáticamente discursivas (en el *Timeo*, por ejemplo)– formula simplemente esta intuición. Como ya nos hemos preguntado, ¿quién se atreve a rivalizar con Su creador? Al mismo tiempo, sin embargo, esta celebración blasfema, esta lucha incesante contra el Ángel, comporta una intimidad como ninguna otra, un eros polémico, según el análisis de Hölderlin, más desbordante de riesgos físicos y de exultación que ningún otro.

A finales del siglo XVI y durante el XVII, parecía que Dios hubiera frecuentado más asiduamente el taller de los poetas o la ermita de los metafísicos que en tiempos anteriores. Poetas como Donne y Herbert, virtuosos de lo visionario y de lo analítico en la Europa barroca, documentan, con apuntes de una gran agudeza psicológica, el *shock* y la recompensa de la visita divina en el momento de la creación. Los poemas de san Juan de la Cruz son así el testimonio fiel de una soledad a la vez total y abrumada por el encuentro con lo transcendente. El cara a cara creativo, o mejor «creador», se plasma en la *noche oscura*, «sin nadie a la vista». Se desarrolla *en secreto*, lejos de miradas (*que nadie me veía*). Las «profundas cavernas del alma» se iluminan por la colisión. La observación del poeta es aguda: su espíritu está «tan embebido» (*drunken-reeling*), en la magistral traducción de Roy Campbell. De esta soledad misteriosamente violada –violada por la inminencia de Dios, temido y amado competidor– y de la ebriedad del alma nace el poema (la pintura, la cantata, la conjetura metafísica). Los vulcanólogos cuentan que la erupción de la lava susurra una melodía primigenia.

Esta soledad invadida tiene sus análogos profanos. Hay una Musa a nuestra espalda, un inhibidor demoníaco que convierte el «cuaderno del escritor» en un intruso palpable. Cuando el proceso de composición es un torrente, cuando los obstáculos formales parecen ceder y la pluma apenas puede seguir la corriente creativa, los poetas, los novelistas, los compositores, afirman que trabajan «al dictado». Hay una voz en sus voces. Los dramaturgos, los autores de ficción cuentan sus encuentros, a veces desoladores o incluso hostiles, con los personajes de la obra o novela en curso. La soledad del momento y del lugar de ejecución se puebla entonces de la presencia insistente de lo imaginario. En esto que psicológicamente es más que un antropomorfismo, el personaje asume un «estar allí» que excede al de la realidad empírica. La sombra encarnada atenúa la soledad del autor y del artista pero, al mismo

tiempo, la aumenta con respecto a sus semejantes. ¿Qué peso social podrían tener los hombres y las mujeres en la calle o en su casa para el autor de Cordelia, de Yago, de Ariel, el día en que Shakespeare escribió tal o cual escena?

La «ebriedad» del momento creador, el vértigo autista que concurren en el pensamiento de envergadura, tiene también su resaca. La soledad se redobla con el engendrar. Algo esencial y orgánico ha sido desgarrado. La obra ya no pertenece totalmente al poeta, al artista o al pensador. «Vete, pequeño libro», dice el poeta como despedida ambivalente. Los escritores, los poetas, hablan así de desolación, de una *tristitia*, como la propia del *postcoitum*. Para que permanezcan con su autor, las obras han sido destruidas, las teorías reducidas a silencio.

Seguramente, las matemáticas puras y los objetivos de la lógica formal o matemática pueden implicar soledades semejantes; períodos de solipsismo hipnótico (hasta el colapso mental) seguidos de momentos de tranquilidad. Pero las similitudes con la poética son externas. No hay un Dios celoso, un creador rival para quien la solución de una ecuación diofántica sea concebida como una provocación. La demostración de la hipótesis del continuum o el desenmarañamiento de la paradoja de la clase de todas las clases de Russell no presenta los rasgos posesivos y poseídos de un personaje literario; no existe tal Pigmalión. El drama teológico no tiene la menor posibilidad y aquí «transcendencia» es una designación técnica. Creo que esta neutralidad metafísica, o incluso esta inercia, es la que diferencia profundamente la creatividad de las matemáticas y la de la *poiesis*. En el proyecto científico en general, y sobre todo en sus aplicaciones técnicas, socialización y sociabilidad son, a un tiempo, inherentes y progresivas. La ciencia y la tecnología están en una constante y ubicua relación comercial con lo existencial, con la condición común de este mundo. La ciencia es ontológicamente indiferente; de aquí la cita a menudo mal interpretada de Heidegger: «La ciencia no piensa». Y es, por definición, colectiva.

La poesía absoluta, el arte y la música, lo que permanece en filosofía, parecen estar vinculados a la soledad, a las categorías de la «soledad» que he citado. Esta soledad se muestra paradójicamente más exigente por la inclusión del creador rival, del *daimónion* que inspira o prohíbe. «Lo más hermoso es tan difícil como raro», declara Spinoza en el *scholium* que cierra su *Ética*. Al final de 1650 y en la década de 1660 Spinoza se somete a una reclusión casi absoluta. En esta soledad, concibe un proyecto para la razón humana, para la justicia humana, para devolver al alma vulnerable una verdad rigurosa todavía no lograda. En la biblioteca de Spinoza había una obra de Góngora.

6

Los conceptos de tiempo son tan diversos como la experiencia humana. Fenomenológicamente *son* experiencia humana. La periodicidad de oscilaciones en un átomo de cesio mediante las cuales las ciencias actuales determinan la medida exacta del

tiempo no es menos una convención histórica que la determinación con relojes de incienso en el antiguo Oriente. Simplemente, para este marco concreto, el reloj atómico es más preciso. Tanto la metafísica como el sentido común han percibido siempre la distinción fundamental entre «tiempo» y «duración», tal como fueron opuestos por Bergson y fusionados por Heidegger. Los «tiempos» son códigos de medida normalizados en períodos históricos y técnicos concretos, en sociedades particulares, cuya finalidad es pública y pragmática. Las «duraciones» son el transcurrir de la experiencia individual, tan fluida, tan anárquica como la conciencia. No existe una cronometría totalmente compartida absoluta, para la duración del dolor, de las pesadillas o del placer. Para ser más precisos, el tiempo de reloj se relaciona con la duración existencial en una suerte de paralelismo irrelevante. Sobre el cuadrante, la manecilla recorre idénticas divisiones durante una sesión de tortura o cuando se hace el amor. Esta identidad puede evocarse irónica o alegóricamente, pero es irrelevante. Atraviesa un abismo de indiferencia, donde la «indiferencia» recupera su sentido neutro.

El ideal del tiempo matemático se vincula directamente con la presunción o la ficción necesaria de una eternidad inmutable. Existe un movimiento gobernado, medido por leyes inmutables (esto hasta hace relativamente poco, hasta la física de partículas y los modelos cosmológicos de otros universos posibles). La paradoja del movimiento en el ámbito o bajo el gobierno de lo inmutable, del Motor inmóvil, ha legitimado no sólo una buena parte de la ciencia, sino también de la teología y de la metafísica, desde Platón y Aristóteles hasta Newton. Los postulados de eternidad o de universalidad –noción inseparable de la inmutabilidad– continúan operando con éxito en la determinación de principios científicos y prescripciones tecnológicas, aunque en los confines más remotos se produzcan, como acabo de mencionar, incertidumbres y extrañezas sin resolver.

Estas temporalidades, sin embargo, no tienen apenas que ver con el flujo y los remolinos, con los torrentes y los estancamientos, con los movimientos opuestos o circulares, que caracterizan la duración subjetiva. Los relojes, los calendarios de la psique están «ajustados» de manera tan variable e imprevisible como la infinidad de latidos, de impulsos hacia atrás o hacia delante, de ritmos sincopados que son la cadencia de nuestra vida interior. De ahí la impetuosa apuesta platónica por la eternidad y su aversión a la relojería anárquica de las emociones. De ahí también la incapacidad, tan categóricamente formulada por san Agustín, de definir la duración para nosotros mismos y para los otros. En la semántica y en la gramática, el debate sobre el estatuto de los tiempos verbales sigue abierto. En contextos no científicos, pasado, presente y futuro parecen ser nociones esencialmente lingüísticas. Pero no son similares, al menos, no de forma absoluta, en su manera de medir la experiencia psíquica y social en las diferentes culturas (política y simbólicamente, el tiempo chino no es el nuestro). He intentado demostrar en *Después de Babel* que el concepto de esperanza es inseparable del desarrollo del tiempo futuro, el cual, por su parte, tiene su historia y su atlas léxico y gramatical. ¿Cómo se relacionan, si fuera posible, con la intemporalidad platónica?

Lo que pretendo considerar sumariamente es la cuestión de cómo tiempo y duración nos ayudan a comprender las diferencias fundamentales entre la dinámica de la creación en las artes, la música o la literatura respecto a la de las ciencias.

No es exagerado afirmar que cada obra pictórica, musical o literaria engendra su «universo temporal» o su espacio temporal propio. En apariencia, el «espacio-tiempo» de la relatividad ha logrado intuiciones tan antiguas como la propia teoría estética y poética. En las artes, las construcciones del tiempo son tan múltiples y matizadas como las formas de los objetos producidos. No sin cierta ingenuidad, los futuristas italianos buscaban representar en sus pinturas y esculturas sensaciones vertiginosas de velocidad y *accelerando*. En el polo opuesto, una buena parte del arte abstracto y de la estatuaría monumental profesa la creencia de que «el tiempo debe tener un final». Expresa inmovilidad y sueños de tiempo, como las alineaciones de titánico reposo de Henry Moore, que sueñan con Miguel Ángel. En la obra de un artista, las «zonas de tiempo» que animan o que significan diferentes pinturas o esculturas pueden ser extremadamente diversas. Mondrian, con divisiones geométricas y códigos cromáticos aparentemente muy similares, puede sugerir tanto el reposo total y la atemporalidad como el ritmo frenético del jazz y de la danza moderna. Algunos de los «hombres-palo» de Giacometti aparentan estar angustiados o serenos, si no ambas cosas a la vez: pálidos, parecen contener el aliento. Otros, casi idénticos, parecen arrastrados por esos vientos crueles venidos «de las entrañas de la tierra». Los paisajes hipotéticos de Paul Klee, procedentes de un ojo que sueña en alerta, hacen alusión a las mudanzas del tiempo, a las flechas que vuelan hacia atrás, nacidos en la cara oculta de la luna y con cierta disposición cronométrica. Ya he evocado los enigmas del silencio en Giorgione, su habilidad para «pintar el silencio». Sospecho que ese don particular está directamente ligado a su manera de interpretar la duración, el discurso suspendido. En los cuadros de Giorgione, donde el canto y los instrumentos musicales se interrelacionan, el juego de la duración contra el tiempo está manifiestamente al alcance de la mano. Pero ¿cómo explicar la presencia milagrosamente traslúcida, el *vibrato* de gradaciones o de planos de los diferentes aunque ligados tiempos del cuadro conocido como *Los tres filósofos*? ¿Mediante qué medios espirituales y técnicos sugiere Giorgione la muda amenaza del tiempo mundano, de un tiempo cargado de una incipiente violencia que pasa al primer plano oponiéndose a la inconsciencia pastoral y mitológica del tiempo y a la soberanía de la duración en el lejano fondo de *La tempestad*?

Se vea como se vea, el sospechoso juego de palabras de T. S. Eliot «la música se mueve/ sólo en el tiempo» (*music moves/ Only in time*) es un truísmo. La intensidad, el tono, la función armónica y el timbre son los componentes del ritmo, es decir, del tiempo organizado. La acentuación no podría estar separada de la longitud de una nota o del intervalo (el silencio), donde la longitud es temporal. Pero en la música, longitud y brevedad, rapidez y lentitud, están, a la vez, ligadas y libres respecto al tiempo. La secuenciación del metrónomo refiere a las convenciones de un tiempo objetivo e

idealizado. Por el contrario, la longitud, la cadencia de la unidad y de la estructura musicales tal como se ejecutan y entienden son imposibles de sistematizar o de normalizar con exactitud. Dentro de esos complejos factores acústicos que dependen del espacio real es donde se interpreta la pieza; dos instrumentos no producen jamás una uniformidad perfecta. Tales factores interactúan con las expectativas de las receptividades psicológicas, con las convenciones de ejecución que son, a un tiempo, culturales y públicas o intensamente privadas. *Allegro* o *adagio* son palabras inextricablemente históricas, técnicas y subjetivas. La sensación de *vivace* es proporcionada por la sucesión rápida de configuraciones musicales; donde tales configuraciones son menos numerosas o continuadas, se deriva una sensación de lentitud. Pero en cada compás, por así decirlo, el compositor o el intérprete pueden invertir el efecto esperado. En un «tiempo estándar» algunas miniaturas de Webern duran menos de un minuto: al oído, sin embargo, parecen lentas y espaciosas. Hay *largos* en Beethoven cuyo reposo formal parece engendrar una compresión intensa del tiempo. He escuchado a Richter tocar un luminoso y rápido trino de Liszt de una forma tal que sugería lo eterno. En ninguna otra forma de expresión humana las posibilidades de sincronía y discordancia entre tiempo y duración son tan múltiples y productivas como en música.

En toda pieza de música hay, además, una doble «temporalidad». La pieza ordena una duración que le es propia. Organiza las relaciones entre el metrónomo, los fenómenos acústicos, la psicología de la audición y la evocación (un componente rico en complejidades) según su propia y singular manera. Esta combinación difiere en cada interpretación. El tiempo de una fuga de Bach no puede multiplicarse en el de un *étude* de Chopin, ni dividir un *andante* de Bruckner en un *scherzo* de Haydn. El mismo artista tocando la misma pieza en el mismo estudio y, en un breve intervalo, no se tomará el mismo tiempo de reloj ni respetará la misma duración formal y psicológica. La presión sobre la cuerda, el roce de la tecla, la vibración en la boquilla son únicos en cada ocasión. Su isocronía mecánica, el hecho de que siempre sean idénticas hace que para muchos compositores e intérpretes las grabaciones sean objetos muertos.

La diferencia con la ciencia es drástica. Los relojes de la ciencia, como hemos visto, son platónicos. Requieren una eternidad divisible hasta el infinito, pero invariable. Los nanosegundos que postula la física cuántica no son menos objetivos, menos calculables con precisión que el millardo de años luz de los modelos cosmológicos. Una parte vital de la historia de la ciencia y la tecnología ha sido la progresión constante en la exactitud de medición del tiempo. Cuando el tiempo forma parte de la ecuación, una operación, un experimento deben coincidir hasta el máximo grado con los del mismo experimento realizado en otro lugar o en otra fecha. Esta exactitud en la repetición es crucial para cualquier empresa científica y técnica. De otro modo, los constructos de la razón se abismarían en el caos.

No hay necesidad de detenerse más en la explicación de los componentes del tiempo

en los lenguajes de la literatura (como en todo lenguaje). Las categorías de la cadencia, el ritmo, el acento tónico, la repetición o variación temática son tan funcionales en la poesía y en la prosa literaria como en la música. Las técnicas, los efectos de aceleración y retardamiento, de resolución armónica –como en el cierre formal de un soneto o en las coplas rimadas– son comunes a las estructuras musicales y a las lingüísticas. Al igual que las técnicas de disonancia tonal, estructural y conceptual. ¿Existe en alguna forma de arte un ejecutante tan sutil de compases, descansos, cambios de clave y, sobre todo, de silencios como Beckett?

No es necesario insistir más en las infinitas variedades de relación entre las narraciones literarias, orales o escritas, y el tiempo. De Homero a Proust, Mann o Joyce, la literatura occidental ha construido sus mundos alrededor de los dominios del tiempo pasado, de las gramatologías de la rememoración. Como correspondencia, los escritos utópicos y de ciencia-ficción recuerdan el futuro. Más específicamente, puede decirse que la historia de la novela occidental, en tanto que deconstruye y reinventa la epopeya en verso, es la de una narrativa que se desarrolla en un marco temporal concreto y cuyo tema unificador es precisamente el tiempo. Desde Cervantes y Defoe hasta los modernos, nuestras novelas escenifican los efectos del tiempo sobre el individuo y la sociedad, sobre la conciencia y los lugares. *O tempora, o mores*. Una vez más, lo mismo que en música, las abstracciones del tiempo cronométrico, de los calendarios, de los carillones y de los relojes que están «ahí fuera», actúan contra la autenticidad de la duración psicológica y ficticia de la obra. Este hecho es tan manifiesto en la pseudo-aristotélica «unidad de tiempo» que condensa el drama neoclásico en veinticuatro horas como en la cápsula temporal que confiere a *Al faro* de Virginia Woolf su carga de inmovilidad. Las pródigas reflexiones de Shakespeare sobre el tiempo, sus animaciones metafóricas, en particular en los sonetos, forman una antología de percepciones sólo comparables a las de Dante y Proust. Se conseguiría, aventuro yo, una poética y una metafísica de la temporalidad listando simplemente la palabra «tiempo» en las concordancias de las obras de Shakespeare.

La intencionalidad de la literatura en función del *topos* de la supervivencia, de la «inmortalidad», se abordará en el último capítulo de este libro. Aquí quisiera examinar más de cerca las distinciones entre las relaciones de la creatividad con el tiempo histórico en las artes y en las ciencias. Se puede demostrar que hay una historia de las ciencias, de los procedimientos de creación y de invención propios de las ciencias y de la tecnología. ¿Hay una «historia del arte» o una historia de la poesía en un sentido análogo? ¿O se trata de una historicidad completamente diferente?

Hemos visto que ninguna obra de arte, por abstrusa, hermética o interior que sea, es autónoma. La lírica más íntima, la pintura más antifigurativa se inscriben en su contexto social e histórico. Todo lo que significan, por radical que sea su foco íntimo, pertenece a la historia y a las circunstancias públicas. Esto se aplica claramente a las posibilidades materiales, a la dialéctica entre concepto y forma expresiva. Hemos señalado que las

palabras y las notaciones musicales, las pinturas al óleo y el titanio inician, condicionan y, dado que todas las formas de ejecución son técnicas, determinan las potencialidades, la realización efectiva del texto, de la sonata, de la naturaleza muerta de Cézanne o del Museo Guggenheim de Bilbao. La materialidad forma parte de la historia social del mismo modo que la *téchn̄e*. De la misma forma, la receptividad y la interpretación son fenómenos históricos y sociales. Anclan las artes y la literatura en un tiempo común. La supervivencia del libro o de la partitura, de la estatua y del paisaje pintado, parece girar con un movimiento admirablemente paradójico. El cuerpo de referencia inicial, circunstancial, el código local se pierden o se transforman en imprecisas conjeturas. El modelo para el retrato, la ocasión y los medios de interpretación (vocales o instrumentales) de la composición musical, las referencias implícitas o explícitas del poema, de la obra o de la novela vuelven a fluir del recuerdo. No podemos de ninguna manera reconstruir con absoluta fiabilidad las condiciones –materiales, sociales y psicológicas– en las que se compuso, se presentó ante el público y se recibió una tragedia de Esquilo, un oratorio de Bach, un retrato de Velázquez. No vemos una película de los años treinta como la veía su público contemporáneo. ¿Qué entendían por «bellas artes» Fra Angelico y sus mecenas eclesiásticos? Aquí se produce una paradoja crucial: en un sentido huidizo pero no por ello menos irresistible, el conocimiento contextual rezuma de la obra hasta el punto de inducir, de posibilitar una intemporalidad extremadamente difícil de definir pero decisiva. Mallarmé no dice otra cosa en su célebre: «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change» (Tal cual la eternidad lo transforma en Sí mismo). Cada vez que el drama griego o shakespeariano se representan, cada vez que la pieza de música barroca o clásica se interpreta o vuelve a ser escuchada, cada vez que se ve en una capilla o en un museo una Anunciación del Quattrocento, los errores ineluctables de nuestra respuesta, los inevitables malentendidos de nuestra arqueología interpretativa de los sentimientos, confieren a la obra su novedad e intemporalidad (el joven Lukács trata esta paradoja en su fragmentaria *Estética* de Heidelberg).

La pérdida provoca la novedad. El mensaje original se reduce al silencio o se convierte en una convención retrospectiva, en una mitología del significado. Esto permite, en realidad hace necesario, las fecundas incomprensiones de la respuesta renovadora. Precisamente esas obras, esos sistemas estéticos, son los que programan la «eternidad», los que planifican la intemporalidad que o se difuminará completamente o no dejará más que una huella testimonial de insípida sublimidad. Encapsulados, por decirlo así, en el lugar donde habitaron y con sus datos históricos ahora irrecuperables, en consonancia absoluta con los medios técnicos que se encontraban a su disposición, un canto de Dante, un capítulo de Rabelais, una alegoría política de Dostoievski estarán sujetos, permanecerán abiertos, al desconocimiento y a reconstrucciones apasionadas –siempre renovadas– de la recepción posterior. El «extraño y secreto saber», como dice Lukács, de lo que ya es totalmente irrecuperable permanece, a pesar de todo, dispuesto para nuevas apropiaciones.

Sin duda existen analogías fortuitas en la historia de la ciencia y la tecnología. Los conservadores y archivistas reconstruyen astrolabios medievales, editan con todo el cuidado filológico y documental requerido los escritos de Galileo o de Copérnico. Pero su intención es, precisamente, impedir las interpretaciones erróneas, invalidar las apropiaciones oportunistas. Ningún especialista en órbitas planetarias que esté en su sano juicio sustituirá el *Almagesto* de Tolomeo por un manual moderno. Las anatomías y fisiologías anteriores a Vesalio o a Harvey son, en sentido exacto, de interés histórico y quizá estético (las láminas de Vesalio conservan su fuerza icónica). No tienen la capacidad persistente de una oda de Píndaro o un aguafuerte de Rembrandt para renacer transformados. Ha habido un progreso irrefutable y un consiguiente ensombrecimiento de lo que hubo antes. La ciencia y la tecnología progresan sin cesar. Su condición de ser consiste en un avance a través del tiempo medible. Un truismo que desemboca en una de las cuestiones epistemológicas y estéticas más provocadoras: ¿es aplicable este concepto primario de progreso, de avance, a la *poiesis*, a la historia de las realizaciones, de las formas de ejecución en el arte, la música o la literatura?

Incluso es difícil ver con claridad los preliminares de este tema. Sabemos que los juicios estéticos forman un laberinto casi sin salida. Están entrelazados de intuiciones subjetivas fundadas muy probablemente en el subconsciente o en algunos elementos neurofisiológicos. También son fruto del consenso social e histórico y de las presiones que empujan al conformismo. Reflejan los caprichos inestables, a menudo irracionales, de la moda. La canonización de lo estético, la imputación de valores clásicos y eternos a una obra, ponen en juego relaciones de fuerza que son a la vez pedagógicas e ideológicas, políticas y comerciales. Ningún valor estético está exento de valor y, a pesar de Kant, ninguno es completamente desinteresado en el sentido ideológico del término. Además, el gusto está siempre sometido a correcciones, modificaciones, incluso a cambios completos y absolutos. Hemos visto que sus más perentorias afirmaciones históricas y colectivas son rigurosamente improbables. Ningún disenso, por excéntrico, escandaloso o individual que sea (el del doctor Johnson respecto al *Lycidas* de Milton o el de Tolstói respecto a Shakespeare), podría refutarse.

Al mismo tiempo, es esencial la prontitud para discriminar, para declarar que A es superior a B. Ello hace posible una economía vital y, si se puede decir así, una higiene de la atención y de la respuesta. Consagrar la breve duración de la vida a banalidades efímeras y mendaces es «un derroche de espíritu». Tan escaso es el tiempo en nuestra vida ordinaria para aquello que sumerge y transmuta justamente la conciencia. Tergiversar la significación relativa, el efecto vivificante de la *Missa solemnis*, por un lado, y el último éxito de los «Cuarenta principales», por otro, implica empobrecer la existencia individual y el cuerpo político. Pero, repito: por evidente que sea este convencimiento, y al margen del fervor con que se actúe, las valoraciones que afirma no están sujetas a prueba. Se puede defender el punto de vista contrario con energía semejante. El mercado de masas lo hace a diario. Este estatuto intuitivo es el que pone

en íntima conexión el credo estético con creencias teológicas. Ambos casos son aserciones intrínsecamente falibles procedentes de las profundidades insondables del espíritu. Representan el júbilo contra la desesperación, ni refutables ni irrefutables.

Una vez que hemos llegado a una taxonomía, a una clasificación de las obras y de las formas estéticas según la «grandeza», la «universalidad», el «impacto», la «permanencia», el «potencial metamórfico» o lo que queramos, gracias a la respuesta individual y a la fuerza casi determinante de la tradición heredada, se nos plantea una pregunta: ¿hay progreso? ¿Hace el tiempo que C y D sean un avance sobre A y B? Hemos visto cuán obvia es la respuesta en la ciencia y la tecnología. La física nuclear supera a la alquimia; la biología molecular sobrepasa la fisiología de los humores. Lo mismo sucede con las aplicaciones: el correo electrónico representa un progreso sobre el semáforo, el avión supersónico adelanta al galeón; el cloroformo representó la superación para el hombre de dolores insoportables. Los vaivenes de la moda nunca han hecho retroceder a la ciencia y a la tecnología. La teoría del flogisto nunca reemplazará a las ecuaciones de Maxwell. Quienes defienden que la tierra es plana pueden mostrarse irreductiblemente obstinados, pero no hacen sino murmurar puros sinsentidos. *No* ocurre lo mismo si un hombre o una mujer afirman con sinceridad que Mozart era incapaz de componer una buena melodía. La distinción es fundamental y desalentadora. Las teorías científicas son realmente susceptibles de ser revisadas, corregidas y rechazadas. Pero se puede demostrar que el siguiente paradigma es mejor en la explicación de los datos relevantes o en su capacidad de emitir predicciones contrastables con la experiencia. El conocimiento científico y técnico es acumulativo: «Se añade». De hecho, es el crecimiento por adición y refinamiento el que define y valida la propia categoría de este conocimiento. Una vez más: un alumno de los últimos cursos de bachillerato puede manejar herramientas y conceptos cercanos a los de Galileo, Isaac Newton y, poco después, los de Einstein.

¿En qué consiste, por contra, el progreso sobre Homero, Sófocles, Platón o Dante? ¿Qué obra de teatro ha ido más allá de *Hamlet*? ¿Qué novela ha superado a *Madame Bovary* o a *Moby Dick*? Una poesía, por ejemplo de Rilke o de Montale, ¿significa un progreso sobre un poema de Safo o de Catulo? ¿Es Stravinski superior a Monteverdi? ¿Lo son Picasso o Bacon respecto a Giotto? El simple hecho de plantear la pregunta de este modo es una invitación al absurdo o es una pregunta mal formulada. La tentación de responder «No», de situar lo estético y lo filosófico en una constancia intemporal y dejar ahí la discusión (subrayando, una vez más, las diferencias abisales con las ciencias), es muy fuerte. El asunto, sin embargo, es de otra índole y exige un examen más detenido.

No es necesario volver a la cuestión de la historicidad o, dicho de otra manera, a la evolución de los materiales y medios de la producción estética (la filosofía se somete a la eterna pobreza de las palabras). Esta evolución es evidente en la arquitectura y en la música, que son las artes más cercanas a la ciencia y a la tecnología. El desarrollo del plexiglás, de los metales ligeros, de la simulación holográfica y de la computación permite

a un arquitecto moderno concebir y realizar proyectos inimaginables para Vitrubio o Palladio. El piano moderno o el sintetizador electrónico permiten a Debussy o a Stockhausen explorar, exteriorizar posibilidades tonales y universos sonoros inaccesibles para Haydn o incluso para Liszt. En este sentido, de indudable importancia, *hay* progreso y puede haber enriquecimiento. Pero ¿significa esto que una casa de Frank Lloyd Wright o el centro artístico de Jean Nouvel, en Lucerna, representan un avance sobre el Partenón o la plaza pública de Siena? ¿Las *Images* de Debussy son una mejora respecto al *Clave bien temperado* de Bach o a las *Bagatelas* de Chopin? Una vez más, la tentación de negar inmediatamente requiere matizarse. La escultura ha aprovechado la evolución tecnológica de la materia prima y de los medios de trabajarla (los «vuelos» abiertos para Calder no estaban disponibles para Bernini). Hay quienes sostienen que el desarrollo en Occidente de la comprensión geométrica de la perspectiva y la introducción de pigmentos al óleo han mejorado, enriquecido y hecho más convincente el arte. Más aún, y éste es un aspecto que puede ser esencial, los nuevos materiales y las nuevas técnicas –el hormigón pretensado, la soldadura de los metales– son los que posibilitan lo imaginario. En la dialéctica de la música electrónica, el sintetizador ofrece, por así decirlo, posibilidades acústicas, grupos sonoros y matices que Boulez puede explorar, incorporar o rechazar en sus creaciones. ¿Se puede imaginar entonces que tal expansión permitiría prescindir de Berlioz, por ejemplo, o de Sibelius? La realidad virtual, tal como es generada y reticulada en la pantalla del ordenador, está al alcance del arquitecto. ¿Está Wren ya obsoleto? ¿La máquina de escribir ha modificado ciertos elementos de la poesía? ¿Alterarán el procesador de textos y el PC el futuro de la novela? Cada una de estas preguntas crea fructíferas dificultades.

Porque el lenguaje es su único medio, la literatura, más que ninguna otra forma estética, convoca el concepto de eternidad. Las lenguas tienen su historia. En determinados períodos (el francés en el siglo XVI, el inglés en tiempos de Isabel y Jacobo I, el inglés americano de nuestros días) y por razones que no se conocen totalmente, las diferentes lenguas testimonian grados diferentes de energía y de seguridad adquisitiva. Pero, ante todo, sus instrumentos son siempre los mismos. El vigía que espera en el tejado al comienzo de la *Orestíada* utiliza palabras, reglas gramaticales y artificios retóricos fundamentalmente idénticos a los que emplean los criados que esperan a Godot casi dos mil quinientos años más tarde. ¿En qué sentido, si hay alguno, se puede hablar de progreso en Beckett con respecto a Esquilo? ¿Tiene realmente esta pregunta el más mínimo sentido?

Todas las formas estéticas, todas las obras de arte, música y literatura, son producidas en órdenes diversos de relación con sus precedentes. Esta relación puede ser la de una generalidad difusa o la de una atención muy específica. Puede implicar imitación, rechazo, variación, parodia, cita directa o indirecta. Las formas de alusión, de evocación, de referencia declarada y clandestina son realmente inconmensurables. Hemos visto que ninguna obra, por iconoclasta u «original» (¿qué significa exactamente esta palabra?) que

sea, viene al mundo ni a nosotros *de novo*. Hay saltos audaces, pero no saltos cuánticos. Algunos rasgos de las artes decorativas, del simbolismo geométrico, notablemente en el islam, han preparado durante miles de años, han hecho lógicamente inevitables, las experiencias no figurativas y cubistas del Occidente moderno. La revolución de Schönberg integra muchos aspectos de Brahms y de Debussy. La *Iliada* es la heredera de una amplia historia de antecedentes orales. En este sentido, eminentemente importante, hay en la estética, en la *poiesis*, una historia continua, una fenomenología de lo añadido y de la acumulación. Aunque no hubiéramos tenido a Picasso, podríamos reunir un inventario de las transformaciones en las artes gráficas y plásticas desde las pinturas rupestres de Altamira hasta Manet y Cézanne.

Sin embargo, frente al imperativo del progreso en la ciencia y en la tecnología, la relación de la obra nueva con el pasado substancial y formal, con las pinturas, las estatuas, las sinfonías, los edificios, los poemas o las novelas de la tradición es profundamente ambigua. La riqueza del canon, de lo ejemplar, es simultáneamente generadora e inhibidora, seminal y restrictiva. Proporciona alfabetos, apuntes para el reconocimiento, la inmediatez de la evocación y de la comparación tan penetrantes que apoyan al acto formador ejerciendo al mismo tiempo una enorme presión sobre él. En el *Ulises* de Joyce, en *Omeros* de Derek Walcott, en *Doktor Faustus* de Thomas Mann son estos apoyos y presiones los que se convierten en su tema explícito. La variación temática, como hemos visto, es fundamental para la organización y la recepción estéticas. Una buena parte de la literatura, de las artes y de la música está hecha de citas metamórficas y de reiteraciones más o menos vivificantes (cuánto hay de Dickens en una obra tan radicalmente nueva como *El proceso* de Kafka). La etimología es elocuente: «repetir» es «pedir otra vez», suplicar dos, tres, cien veces, como Dante a Virgilio, como Virgilio a Homero y Homero a... Cuando el lastre del pasado se convierte en una carga, cuando se criba dando lugar a las convenciones predigeridas –como en una gran parte de la mitología clásica y sus remodelaciones en la poesía y la pintura heroica del siglo XVIII–, un linaje concreto se detiene. Cuando la recuperación y la reproducción del interminable catálogo del pasado está cerca de inundar la cultura y la sensibilidad del presente, la creatividad puede atravesar una crisis. Volveré sobre esta posibilidad.

Pero observemos la extrema flexibilidad de los usos de la duración en la estética. Mann, Joyce, Pound o Stravinski pueden «inventar hacia atrás». Como muchos de sus precursores, pueden ser deliberadamente arcaizantes tanto en la elección de los medios como en su utilización. En verdad, el cultivo de la pátina, del estilo y la materia ya desaparecidas, es un artificio tan antiguo como el escudo en la *Iliada* y su parentesco con la edad de bronce. Los artistas, los escritores, los compositores, contraponen la modernidad de medios técnicos con el renacimiento del arquetipo lejano, ya sea una figura maya en Moore, un motete renacentista en Stravinski o la voz de Dryden en T. S. Eliot. Correlativamente, las artes y la literatura en particular tienen a su disposición toda clase de futuros. La ciencia-ficción es tan antigua como el mito de Ícaro. Las utopías

narrativas, la Arcadia, la Edad de Oro en el paraíso terrestre, bien podrían haber sido ya un cliché cuando se redactó el Génesis. El mecanismo profundamente enraizado está siempre ahí: el futuro como rememoración de un pasado perdido, como sátira del presente, como figuración, fantástica y racional a la vez, de la tecnología en evolución.

No hay contrapartida posible para estos juegos de tiempo y flexibilidades en la historia de las ciencias. Un astrofísico no podría expresar su ensayo en el idioma de Laplace. Ningún biogenético calcula en términos «predarwinianos». Las presiones de la historia que pesan sobre su espalda se anulan y se consumen impulsándolo hacia delante (que es el principio del reactor). Un físico moderno tendría incluso dificultades para traducir los *Principia* de Newton; pero no le hace falta.

Habida cuenta de esta diferencia esencial, nos planteamos de nuevo la pregunta: en la creación estética, ¿B es mejor que A por el simple hecho, por muy significativo e informativo que sea, de que es posterior? ¿Es A superado?

La respuesta es, creo, un «No» categórico. Todos los textos, todas las obras pictóricas o musicales acreditadas por su supervivencia o transmisión, abiertas a un renacer y a una renovación gracias a su recepción, poseen valores que las obras posteriores no podrían eclipsar ni anular. Ni la cronología histórica ni la sofisticación técnica convierten en obsoleto a un clásico (ésta es la propia definición de «clásico»). Modificarán, a veces profundamente, el modo en que se percibe o interpreta una obra anterior. *El rey Lear* nos llega iluminado o ensombrecido por el *Fin de partida* de Beckett o *El retorno al hogar* de Harold Pinter. El lugar que ocupa una obra en la vida de la tradición cambiará. Pueden producirse períodos de eclipse o de olvido. Los supremos actos de la imaginación —las novelas de Stendhal— desaparecerán en el limbo, en lo que los franceses denominan su *purgatoire*. Pero si contienen suficiente fuerza vital e indisolubilidad, si las preguntas que se proponen y nos proponen obstinadamente permanecen sin respuesta, tales obras resurgen con redoblada fuerza. Los poetas metafísicos son redescubiertos, al igual que la música barroca o las artes «primitivas» de África y del noroeste americano. Los jeroglíficos primero duermen y luego, cuando se despiertan, recobran su elocuencia.

En un nivel decisivo, la noción de progreso, de suplantación en el tiempo histórico, se revela artificial. Las obras mayores no son nunca suplantadas ni eclipsadas; el gran arte no es relegado nunca al plano de la curiosidad de anticuario; Chartres no tiene fecha. La diferencia con la ciencia y la tecnología es esencial. En las artes, en la literatura y en la música, la duración no equivale al tiempo. La lógica formal y metamatemática se desplazan hacia delante y rectifican los descubrimientos anteriores. Éste no es el caso de la filosofía. Las cuestiones propuestas por Platón, Descartes o Kant son tan pertinentes hoy como lo fueron en su origen. Sólo la certeza envejece.

En la red de la historia donde se sitúa la *poiesis* y la pregunta metafísica, que puede ser «fecha» pero que no «caduca», lo intemporal en el tiempo es a la vez evidente y difícil de analizar. Desde el interior de la matriz de la temporalidad histórica (cronológica) común, el creador y el pensador pueden, si están suficientemente capacitados, llegar a ser

contemporáneos de sus predecesores, de sus contemporáneos actuales pero también, y de manera más enigmática, de las obras e intuiciones del porvenir. Impregnado, *in concreto*, por las minucias de su propio momento histórico, por irrecuperable que sea para nosotros, Juvenal es ya un contemporáneo de Swift. Como señala Karl Kraus, ambos se hacen «más ellos mismos». Los relojes de la recepción transformadora, de la restauración en la pertinencia y en la inmediatez sentida guardan su propio tiempo («guardar» tiene aquí el sentido de «conservar»). La vanguardia puede ser, y a menudo lo es, epílogo. Por otra parte, la obra formalmente retrospectiva y técnicamente conservadora –los alejandrinos de Baudelaire puede generar un radicalismo extremo. El artista, el filósofo tienen total libertad para estar retrasados o adelantados con respecto a su tiempo. El movimiento no es nunca una pura linealidad. Intuyo que puede ser visto como una espiral, como una hélice en la que ascenso y descenso son equivalentes.

Esta paradoja de lo intemporal en el contexto del tiempo histórico es la que legitima el eterno deseo de inmortalidad del creador, la que confiere valor a *exegi monumentum*, palabras clave para las humanidades en Occidente. Es esta eternidad y esta reversibilidad conceptual de las gramáticas y de los calendarios de la creación –tan insoluble y soberana como el «antes de que Abraham fuera, yo soy» del cuarto Evangelio– la que ha sido el fundamento de la educación y el gusto occidentales. Definen nuestro ámbito de referencia y de reconocimiento desde Babilonia y desde el ocaso del antiguo Egipto. De ahí el poder sobre nuestra conciencia interior del *Gilgameš* o el de la estatua del escriba arrodillado. Todo acto auténtico de cultura humana, de razonamiento y de realización formal es un pasado hecho presente y un presente cargado de recuerdos del futuro. Estas proposiciones y las valoraciones que implican no podrían ser demostradas en un sentido formalmente lógico y mucho menos experimentalmente. Sin duda ésa es la señal de su vivificante verdad.

Podemos ahora adelantar un postulado central. Solamente dos experiencias permiten a los seres humanos participar en esta ficción de verdad, en esta metáfora pragmática de la eternidad, de la liberación de los desgarradores dictados del tiempo biológico e histórico, es decir, de la muerte. Una posibilidad son las creencias religiosas, para quienes las admiten. La otra es la de la estética. La producción y recepción de obras de arte, en su sentido más amplio, es lo que nos permite compartir la experiencia de la duración, de un tiempo sin ataduras. Sin las artes, la psique humana estaría desnuda ante su extinción personal, y entonces reinarían la lógica de la locura y la desesperación. Es (de nuevo junto con la fe religiosa trascendente y en cierta relación con ella) la *poiesis* la que permite la insensatez de la esperanza.

En este sentido, enormemente significativo, las artes son más imprescindibles para la humanidad que la más elevada de las ciencias o tecnologías (muchas sociedades han sido capaces de vivir sin ellas durante largo tiempo). La creatividad en las artes y en las propuestas filosóficas es, respecto a la supervivencia de la conciencia, de un orden distinto al de la invención en las ciencias. Somos un animal cuyo aliento vital es el sueño

narrado, pintado, esculpido y cantado. No hay, ni puede que exista, comunidad alguna en la tierra, por rudimentarios que sean sus medios materiales, que carezca de música, de algún tipo de artes gráficas, o de esas narraciones de la rememoración imaginaria que llamamos mito y poesía. La verdad se encuentra del lado de la ecuación y el axioma, pero se trata de una verdad menor.

Pero ¿esa gran certeza de las artes en la manera en que la hemos conocido y vivido hasta ahora sigue segura? ¿Tiene la *poiesis* su futuro clásico? Volveré sobre estas cuestiones.

V

1

Hemos visto que los conceptos de «creación» e «invención» son siempre contextuales. Su campo semántico pertenece a la historia, dados sus componentes sociales, psicológicos y materiales. Aquello que significa tratar con la eternidad está en sí mismo ligado al tiempo. Hemos visto que incluso las construcciones formales más solipsistas, incluso los actos de articulación más privados y neológicos, poseen una matriz social y colectiva, que se muestra mucho más evidente cuando se pretende subvertirla o transgredirla. La poesía del absurdo, la *vocalise* dadaísta, la composición musical aleatoria, habrán de emplear marcadores heredados, más o menos públicos o convencionales, cuando tratan de sorprender las expectativas y «hacer algo nuevo». Su herencia compartida, su inteligibilidad definitiva nacen de un entorno histórico, comunitario y técnico.

Esta temporalidad y enraizamiento en lo disponible –los móviles de Calder no podrían haber precedido a ciertas técnicas de soldadura– parecen no imponer restricciones a la invención como concepto o como empresa. La invención, por su linealidad constatable y constitutiva, es hija y motor del tiempo histórico. Las relaciones entre la experiencia de la temporalidad, del calendario secuencial de la historia, y la idea de creación son, en comparación, enormemente desconcertantes. El «ruido de fondo» teológico en los dominios semánticos de la «creación», la retórica de lo intemporal y de la eternidad irrenunciable que se vincula con la poesía, con las artes, con la música y con el discurso metafísico parecerían postular un «tiempo fuera del tiempo» cuya relación con el propio de la historia y el de la ciencia es sólo tangencial. Este postulado organiza la tradición occidental de lo clásico y lo canónico. La epopeya homérica, el diálogo platónico, el paisaje urbano de Vermeer, la sonata de Mozart, a diferencia de los productos de la invención, ni envejecen ni resultan obsoletos. En nuestros días, una máquina de vapor del siglo XIX no es más que una curiosidad histórica. No es el caso, sin embargo, de una novela de Dostoievski. La distinción es a la vez evidente y reveladora. Sugiere complejas pero decisivas diferencias sobre las existencialidades del tiempo en la conciencia individual y en la cultura. Si pasado, presente o futuro en la *Commedia* de Dante no coinciden con los de la hipótesis de Riemann, ¿qué son, entonces?

Ningún elemento de nuestra experiencia de los fenómenos formales y substantivos está fijado. La vitalidad, que implica decadencia y cierre, es una función de la percepción y de la interpretación en movimiento. La historia de la psique es así la de un cambio incesante.

En el seno de este flujo, existen episodios de mutación, de revolución o, como dicen los actuales modelos matemáticos, de «catástrofe». Los deslizamientos subyacentes son tectónicos, como en las derivas continentales. Pero también pueden manifestar enérgicas aceleraciones, metamorfosis de tal vehemencia y alcance que dejan nuestros análisis y teorías explicativas sin fundamento o, en el mejor de los casos, en simples conjeturas. Las proyecciones determinantes, los mapas, han sido transformados o redibujados. Lo que se tenía por estable se ha convertido en un recuerdo incierto.

En mi opinión, los cambios que afectan hoy a la experiencia de la comunicación, de la información, del conocimiento, de la génesis del sentido y de la forma son probablemente los más significativos y plenos de consecuencias desde que el *Homo sapiens* desarrollara el lenguaje. Después de Von Neumann o Turing hay –por expresarlo de manera abreviada– un nuevo espacio para el hombre. Sin referencia a estas irresistibles alteraciones de los medios y modos de la conciencia articulada, de la conceptualización y de la representación, cualquier estudio de la creación y de la invención sería ahora anticuado, aunque se presentara de manera provisional. Las «grandes historias» se sueñan y se cuentan en nuestros días, si bien es cierto que se hace, después de todo, de manera completamente nueva.

El lenguaje, en su sentido más completo, es un sistema reglado de marcas convencionales, vocales y gráficas, cuya función es comunicar y registrar la significación (que es, en este caso, más neutra e inclusiva que el término «significado»). Las permutaciones de esas marcas, su «carácter», donde el juego con las palabras es revelador, son formalmente ilimitadas. Puede tratarse de fonemas léxicos o gramaticales, de los pictogramas más diversos, de notaciones musicales, de ideogramas, de símbolos matemáticos y lógicos. La rúbrica «lenguaje» tiene pleno valor para la música, las matemáticas, la lógica formal o la notación de una figura coreográfica. Se aplica también a las obras de arte, aunque en este caso hay una cierta transferencia de uso. Leemos un texto, una partitura, un teorema algebraico. También leemos una pintura, una escultura o una obra arquitectónica. Esta legibilidad permite la transmisión, la sugerencia de sentido y la obtención de todas las respuestas posibles, desde las más abstractas a las más emotivas. Habitamos en el mundo del lenguaje (Heidegger) o en los juegos de lenguaje (Wittgenstein) de manera tan múltiple e íntima que nuestra sensación de ser es, ante todo, semiótica. Y se hace «sensible», entendiendo el término en sus connotaciones más marcadas, por su codificación. Así se explican, como hemos visto, las analogías entre las secuencias genéticas, biomoleculares y el desciframiento de un alfabeto o de una sintaxis.

Las convenciones de los actos de significación transmitidas mediante gestos, el «lenguaje del cuerpo», han permanecido extraordinariamente estables a través del tiempo y las culturas. Ciertos gestos de las pinturas rupestres de Altamira nos son extrañamente familiares. Por su parte, la tríada de emisión, soporte comunicativo y recepción ha informado a la humanidad desde los comienzos de la historia. La producción de mensajes y su interpretación receptiva –que es siempre traducción, incluso en el mismo lenguaje–

ha sido esencialmente una constante. Esto nos permite –¿nos detenemos tiempo suficiente como para ser conscientes de tal sorpresa?– descifrar, reaccionar intelectual y emocionalmente (por imperfecta que sea nuestra reacción) ante inscripciones, imágenes, vestigios arquitectónicos, textos emitidos hace miles de años por hombres y mujeres concretos, por comunidades de las que sólo tenemos nociones vagas. Los autores de *Gilgameš*, de la narración del Éxodo son para nosotros claramente legibles, audibles, aun cuando carezcamos de una completa seguridad filológica o de una decodificación exacta de su sensibilidad. En algunos aspectos, leemos a Euclides y a Fidias de distinta manera que sus contemporáneos, en otros aspectos los leemos igual. Las lenguas arcaicas, no habladas desde milenios, pueden ser recuperadas por el erudito interesado. Como ocurre con la energía misma, y este paralelismo es sin duda de capital importancia, se conservan la significación y las potencialidades del significado transmisible.

La hipótesis de que esta estabilidad dinámica y su conservación pudieran ponerse actualmente en tela de juicio parece poco plausible. Ello nos permite suponer que ciertos fundamentos de la conciencia humana, de los procesos mentales y de los hábitos de la sensibilidad son susceptibles de ser alterados substancialmente. Además, teniendo en cuenta las modificaciones graduales, normalmente imperceptibles, de la evolución humana, de la historia del «ser humano», la hipótesis de una ruptura «catastrófica» parece irresponsable y melodramática. La escala temporal estaría equivocada.

Soy consciente de la fuerza de estas objeciones; sin embargo, adelanto la intuición, provisional y con reservas, de que nuestra condición de «animales lingüísticos», que nos ha definido desde la Antigüedad griega, está cambiando. Me parece que los recientes desarrollos tecnológicos –la tecnología implica inevitablemente a la metafísica– sirven para confirmar tal suposición. Prisioneros –por así decirlo– de los remolinos y turbulencias que se producen a un ritmo vertiginoso, son inevitables los malentendidos y los errores perceptivos. Pero si la «muerte del hombre» proclamada por Nietzsche y Foucault es algo más que un lema histriónico, entonces deberemos volver a pensar lo que hasta ahora hemos conocido como «creación» e «invención». Y es de sentido común comenzar esta reflexión desde el centro neurálgico que es el lenguaje.

2

Los geólogos hablan de enigmáticas señales que anuncian los temblores de tierra y las erupciones volcánicas. Algunas especies animales acusan vibraciones apenas perceptibles; la luz cambia. Lo que yo denomino, con ciertas dudas, los choques sísmicos y las fracturas del lenguaje, la ruptura del acuerdo primordial entre la palabra y el mundo, ha tenido precedentes intermitentes y ocasionales. La lógica clásica ha estado atenazada por la paradoja aparentemente irresoluble del cretense, quien se denomina a sí mismo mentiroso y que afirma la veracidad de lo falso o la falsedad de lo verdadero. En las

reflexiones de los escépticos se duda de la capacidad del lenguaje para hacer descripciones verificables, para alcanzar cualquier decidibilidad empírica. Montaigne mostró con un agudo humor sus dudas sobre la veracidad demostrable de cualquier proposición lingüística. Pero tanto en el escepticismo clásico como en el renacentista, los métodos de investigación y debate en los que se manifiestan las dudas y subversiones permanecen intactos. Así en el canto XXXIII del *Paraíso*, el fracaso de la palabra mortal para articular, para conceptualizar el resplandor divino —«Corto es mi verbo, y no llega tampoco/ a mi concepto» (*Oh quanto è corto il dire e come fioco/ al mio concetto!*) sitúa la palabra en el umbral de lo más transcendente y absoluto. De ahí que la *dignitas*, la recompensa divina del don del lenguaje otorgado a Adán y a su progenie caída, sea reafirmada jubilosamente.

El momento en que estamos más cerca de la negación total de la semántica, de un nihilismo del *logos*, de una ruptura del pacto humano con el decir, tiene lugar hacia el final de *Timón de Atenas*. En un abismo de desesperación destructora, de náusea ontológica —es el ser *per se* de la naturaleza y del hombre lo que ofende de manera insoportable a Timón—, implora el «fin del lenguaje». Su epitafio, ineludiblemente verbal, debe ser limpiado y arrastrado por aguas purificadoras. Considerado generalmente como una invocación en favor de la desaparición de todo discurso, el lacónico imperativo de Timón sería prácticamente único en la concepción occidental de la *poiesis*. Y tiene paradójicamente su origen en el arte y la sensibilidad del más ingenioso «hacedor de discursos» del que existe constancia: Shakespeare.

La creciente marea entre el cambio de siglo y los años cuarenta de la *Sprachkritik*, de la crítica sistemática del lenguaje en la Europa central, es de distinto signo. Alcanza a la filosofía y a la literatura, a la sociología y a las ciencias políticas, a la psicología y a las artes. No deja indemne ningún aspecto de nuestra humanidad lingüística. Las consecuencias de esta desestabilización, de esta pérdida de confianza elemental en la palabra, podrían ser de un calado incluso mayor que el de las revoluciones políticas y las crisis económicas que han marcado nuestro tiempo. Solamente hoy, y todavía de modo impreciso, atisbamos el nuevo paisaje.

Fechada en 1901, la obra de Hofmannsthal *Ein Brief*, más conocida con el título de *Carta de lord Chandos*, no ha perdido un ápice de su finalidad. El héroe epónimo, un joven y brillante aristócrata isabelino, escribe a Francis Bacon. Con diecinueve años ya ha publicado poesía mitológica y se espera mucho de él, pues el mundo y la palabra han sido pródigos con él. Pero ahora ha «perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa». Al principio, esta pérdida afecta a las palabras abstractas que vienen tan fácilmente a los labios de los seres humanos. Lord Chandos se siente incapaz de pronunciar palabras como «espíritu», «alma», o «cuerpo». Toda declaración o juicio es literalmente impronunciable y se descompone en la boca de Chandos como «hongos podridos». Incluso el simple hecho de oír los banales balbuceos de los demás se le hace insoportable. «Las palabras, una a una, flotaban hacia mí;

corrían como ojos, fijos en mí, que yo, a mi vez, debía mirar con atención: eran remolinos que dan vértigo al mirar, giran irresistiblemente, van a parar al vacío.»

Chandos ya no es capaz de relacionarlas con los objetos y artefactos más simples. En el estado en que se encuentra, una regadera, un perro perezoso bajo el sol, una casita campesina se convierten en un «cuenco de revelación» (*Gefäß einer Offenbarung*) tan cargado, tan saturado de existencialidad, que toda respuesta satisfactoria deviene imposible. Incluso los objetos más banales enfrentan a Chandos con la presencia terrible y con la proximidad insondable del abismo. Todo aquello que permanece en silencio aplasta su desconcertada psique y le produce al mismo tiempo terror y bendición. Cuando ha pasado ese momento de epifanía, Chandos se precipita al vacío. Durante las noches de angustia aparece el fantasma de un *desideratum* supremo, de una especie de pensamiento y percepción humanos «con un material más inmediato, más fluido, más ardiente que las palabras. También son remolinos, pero no semejantes a los remolinos del lenguaje, que parecen conducir a perder pie, sino, de algún modo, hasta mí mismo, hasta el más profundo regazo de paz». Chandos sueña con una lengua en la que la presencia muda del mundo pudiera dirigirse a él con sinceridad y en la cual él, tras la muerte, fuera capaz de responder a un juicio desconocido. En cualquier caso, ésta será la última carta a su célebre amigo.

Las ironías son numerosas. Esta confesión de mutismo se dirige a Francis Bacon en un momento álgido de la lengua inglesa. A cada instante se adivina entre líneas la presencia de Shakespeare. La *Sprachkritik* de Hofmannsthal alude a la posibilidad (explorada por Wittgenstein) de que exista algo blasfemo en el total e insuperable virtuosismo lingüístico de Shakespeare, en su confianza absoluta en el poder de la palabra para nombrar el mundo y todo lo que contiene. Puede ser que en tal aparente poder, exista un alarde, en definitiva sin fundamento, una ilusión de que el discurso y el habla humanos puedan penetrar y transmitir la esencia del ser. Ante éste, el mundo cotidiano experimentado por Chandos, inquietado por la elocuencia y la locuacidad omnívoras de Shakespeare, se rebela afirmando su muda irreductibilidad, su apertura «indecible» hacia el abismo. Por decirlo así, Pascal *contra* Shakespeare.

Para Karl Kraus, que apreciaba el *Timón de Atenas*, este abismo bosteza. Su lectura de las señales es inquietante. En la efervescencia segura de la *belle époque*, predice que se aproxima un tiempo para Europa en que se fabricarán guantes de piel humana. Comprendió que la Primera Guerra Mundial significó mucho más que una hecatombe demográfica, política y social. Marcó *die letzten Tage der Menschheit* (los últimos días de la humanidad), la irreparable extinción de todo lo que había de humano en la civilización occidental. El crepúsculo deslumbrador en el que Kraus vislumbró el derrumbamiento de la *civilitas* ya estaba prefigurado y, en determinados aspectos significativos, engendrado por una crisis del lenguaje. La filosofía, el derecho –sobre todo el derecho–, las artes, la lucha por la verdad y la responsabilidad individual en la comunicación pública y privada, habían sido fatalmente socavadas. Los actos y los

instrumentos del lenguaje, banalizados por el consumo de masas y la publicidad, falseados por la jerga de la bolsa, de los educadores, de los burócratas o de los hombres de leyes, se muestran incapaces ya para decir la verdad.

A partir de esta incapacidad, la propaganda, el diluvio de falacias, el *Newspeak* de 1914-1918 (Orwell es el heredero de Kraus), han compuesto una retórica nauseabunda de odio y muerte. Los venenosos pero desolados «pastiches» de Kraus de los comunicados alemanes y del imperio austro-húngaro, del idioma untuoso de los estraperlistas o del entusiasmo de las grandes damas o de las prostitutas excitadas por un chauvinismo histérico son incomparables. Al igual que sus investigaciones sobre las sádicas hipocresías del lenguaje de los tribunales, sobre la vacía verborrea de los debates parlamentarios, sobre el inflado comadreo a que se reduce la mayoría de las argumentaciones filosóficas y de la crítica literaria y artística.

El mundo de Kraus es un mundo enloquecido por una palabrería hueca, pero virulentamente contagiosa. Ningún billete de un trillón de marcos, como los de la inflación en la era de Weimar, representa una devaluación de las necesidades y esperanzas humanas tan macabra como la devaluación de la palabra. Su circulación masiva ha borrado toda auténtica significación que pudiera haber tenido alguna vez la acuñación de palabras y la sintaxis. La monstruosa inflación y la malversación de la dicción han privado de voz a la verdad.

Este apocalipsis desembocó rápidamente en los dialectos inhumanos del nazismo y del estalinismo y engendró un infantilismo manipulador en los medios de comunicación de masas propios de un capitalismo desenfrenado. La prensa es su central y su matriz emisora: imprimimos los billetes como imprimimos mentiras. Ya desde 1848 Kierkegaard había señalado que las nuevas Escrituras, los textos sagrados del moderno hombre occidental, serían la prensa. A esta observación añadimos hoy la red planetaria de los media gráficos y electrónicos. Kraus ejerce su incendiario talento analizando, despellejando, fustigando y parodiando la jerga periodística. Ésta, al propagar ondas de choque tan constantes, tan puerilmente seductoramente que saturan la conciencia, logran la «antimateria» de la palabra respecto a aquello que concierne a su responsabilidad y al deseo de verdad. Es un detergente tan suavemente corrosivo que «empaqueta» y convierte en rutina todas las falsedades, todas las bestialidades –la última tortura de un niño, la limpieza étnica de ayer–, y también comercia con el arte y el pensamiento. «En el comienzo era el Verbo», proclama el Cuarto Evangelio. «En el comienzo era la prensa», rectifica Karl Kraus.

Los empiristas y positivistas lógicos del Círculo de Viena fueron exactamente contemporáneos de Kraus. En el seno mismo del lenguaje es donde han de ser trazadas las principales demarcaciones. Como en las ciencias, el auténtico significado sólo pertenece a las proposiciones susceptibles de ser verificadas o falsadas empíricamente (Popper). En un sentido estricto, la verdad es una función de las productivas tautologías de la lógica formal y de las matemáticas (Carnap), incluso aunque la absoluta

consistencia interna sea inaccesible (Gödel). La tríada clave «lenguaje, verdad y lógica» tan sólo coincide funcionalmente en el marco de tales condiciones de verificación, de ensayo experimental o de resolución formal. Donde una verificación o resolución de esta naturaleza sean imposibles, los enunciados y las proposiciones lingüísticas podrán comportar una enorme carga emocional, ideológica o estética, pero tales enunciados y proposiciones estarán, *stricto sensu*, desprovistos de significado decidible. Así, las proposiciones de orden teológico o metafísico pertenecerán a la misma clase que los relatos de ficción o la poesía. Por muy elevado, metafórico o sugerente que sea su carácter son «sinsentidos». Pertenecen al ámbito –sin duda alguna vasto y más o menos consolador– de lo imaginario, de lo subjetivo, de lo irracional. En un sentido casi técnico, dicho ámbito es infantil. Revela la lenta adolescencia biogenética y cultural de la mente (un punto de vista que Freud empleará con fuerza).

El objetivo de la analítica *Sprachkritik* y del empirismo lógico es justamente una discriminación estricta entre esos dos mundos del uso lingüístico a fin de asegurar un fundamento sólido para la clasificación de las ciencias exactas y naturales, para anclar las matemáticas en lo axiomático y determinar lo que puede ser considerado o no verdadero mediante la demostración. La auténtica significación exige pruebas. Los discursos sobre «Dios», sobre la «transcendencia», o el «alma de las cosas», que han machacado nuestros oídos desde Platón hasta Schopenhauer, son más o menos un engañoso chismorreó. Contrariamente al teorema de Pitágoras, no hay ninguna aserción filosófica ni ninguna imagen poética susceptible de ser verificada.

La fuerza de estas aserciones en el primer Wittgenstein es evidente. El tan celebrado y famoso final del *Tractatus*, sutilmente histriónico, señala la esencia de esta demarcación. La expresión «sobre lo que no se puede hablar, hay que callar», que es exterior a la predicación sistemática lógica y científica, abarca todo lo que importa realmente. El *gravamen*, el fondo de la acusación del *Tractatus* mismo, es su mitad no escrita (no dicha). Wittgenstein insiste en esta paradoja. Los problemas filosóficos que atormentan la conciencia humana, la angustia del ser –el primer Wittgenstein y Heidegger no están muy distantes respecto a la *Sorge*–, los dilemas morales «ante los cuales la ciencia no tiene respuesta», pertenecen a la esencia, igual que sucede con el ámbito de lo imaginativo, de los relatos de Tolstói o de la música de cámara de Brahms. Pero no pueden ser expresados si se considera que el lenguaje es en el fondo un código, en definitiva transparente y sujeto a validaciones empíricas o lógicas. La conclusión del *Tractatus*, por tanto, y el idioma meta-algebraico que busca Wittgenstein (cualesquiera que sean sus antecedentes literarios en Lichtenberg) descargan al discurso humano de muchas de sus responsabilidades. La transparencia y la pureza del iceberg de lo lógico y de lo científico se elevan –por así decirlo– por encima de la masa, fundamental pero indeterminada e indecible, de «lo que no puede ser dicho». En un plano ideal, las preguntas subjetivas, las introspecciones, el flujo de lo imaginario donde son hechas las vidas sin los límites del

lenguaje natural deberían pertenecer al silencio. Éste es el punto exacto en el que la *Sprachkritik* implica una mística del silencio.

A pesar de los absurdos y contradicciones internas de todo discurso, por no decir la elocuencia, sobre el silencio, esta mística ha producido obras espléndidas. En la obra de Hofmannsthal *Der Schwierige*, el protagonista, que ha sobrevivido a ser enterrado vivo durante la guerra de trincheras, no es capaz de soportar el discurso mundano irreflexivo. El recurso habitual a palabras inconmensurables como «amor», «existencia», «consciencia», «yo» en el hablar cotidiano, en el argot de salones, le golpea como una «indecencia» ética e intelectual. Las viejas pretensiones de antes de 1914 a un sentido espiritual y una comunicabilidad se han perdido. La palabrería mundana no ha conseguido más que prolongar la barbarie. En Occidente sobre todo, el léxico y la sintaxis relativos al amor, tan antiguos como el Cuarto Evangelio y Dante, se han vuelto mendaces.

Las estratificaciones del significado, los retos interpretativos de la breve parábola kafkiana sobre las sirenas son exigentes como ningún otro ejemplo que pueda encontrarse en la literatura moderna. La *Sprachkritik* ontológica, la puesta a prueba del lenguaje, como a través de toda la obra de Kafka, es definitiva. Es concebible –y Ulises es un ejemplo dudoso– que un artificio, como la cera en los oídos de los marineros, atenuara o hiciera inaudible el canto de las sirenas. «Pero las sirenas tienen un arma más terrible aún que el canto: el silencio. Aunque no haya sucedido, es quizá imaginable la posibilidad de que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no.»

La ambigua grandiosidad y el terror de lo inefable, de aquello que separa la condenada banalidad del lenguaje común y de la retórica –el «diario» como sinónimo de lo cotidiano– de las esferas incommunicables de lo esencial, tal y como está definido en el *Tractatus*, constituyen el nudo central del *Moisés y Aarón* de Schönberg. El Dios de Moisés se define por su absoluta inaccesibilidad al pensamiento verbalizado, a la expresión conceptual o a cualquier imagen. Su presencia es tan rigurosamente «inconcebible, inimaginable, indecible» que emerge de la zarza ardiente. Su verdad es tautológica, como en la lógica o en las matemáticas: «Él es el que es». Cualquier esfuerzo por representarLo, asemejarLo, metaforizarLo, en resumen, por «decirLo» no es solamente vana locura, es blasfemia. El pico de oro de Aarón, sus acrobacias oratorias, al margen de su utilidad política y pragmática, son una traición condenable ante la revelación sinaítica. La divinidad de Moisés habita al otro lado del silencio, de la misma manera que la transcendencia en el *Tractatus*. Moisés termina por darse cuenta de que es incapaz de expresar de manera convincente esta decisiva ruptura. La ópera de Schönberg, cuyo inacabamiento es a un tiempo testimonio de su tema y de su sinceridad, termina en el grito desesperado de Moisés: «Palabra, tú, palabra que me faltas» o «que me fallas».

La identificación icónica del propio Freud con Moisés es ya conocida. Las relaciones

entre la crítica del lenguaje y el psicoanálisis son vitales pero difíciles de establecer. La praxis del psicoanálisis está saturada en y por el lenguaje. Así no podría existir paciente mudo ni analista sordo. La decodificación de las asociaciones lingüísticas, de las referencias y los lapsus, la excavación «arqueológica» de significados e intencionalidades ocultas, suprimidas o falsificadas, es el material que conforma el proyecto psicoanalítico y sus conclusiones hermenéuticas. En el modelo freudiano y en su terapia, tanto la legibilidad de la vida y de la psique como su interpretación es léxica y gramatical (Lacan llevará esta afirmación a su extremo). La paradoja irresoluble es la freudiana «confianza desconfiada». Las expresiones, los textos deben abordarse con la mayor de las sospechas; hay que desbrozarlos profundamente porque su superficie es engañosa. Freud estaba convencido de que tal operación era posible, salvo en el caso de los psicóticos. El análisis permitiría limpiar y extraer del discurso su significado auténtico, por oculto o profundamente enterrado que estuviera en sus orígenes. En muchos aspectos, la confianza última de Freud en el lenguaje es casi inocente. Es un intérprete positivista, un gramático de aquello que él consideraba un palimpsesto con múltiples niveles –pero descifrables– del alma humana. En un sentido importante, el psicoanálisis freudiano es una celebración de la omnipresencia y de los poderes comunicativos de la lingüística.

Sin embargo, en otro sentido, en aquel que continúa la línea de Nietzsche, las doctrinas y las técnicas de Freud conforman una *Sprachkritik* de consecuencias radicales. Este lenguaje, polisémico, con múltiples estratos, subterráneo, que conduce hacia las energías turbulentas e inaccesibles del inconsciente, tal y como Freud lo presenta y emplea, ha perdido su luminosidad clásica, su correspondencia inmediata con la intención y el decir verdadero. De nuevo, haciendo eco a la pregunta de Quine, en el inmediato y cotidiano acto de comunicación, no debemos querer decir lo que de hecho decimos, ni decir lo que de hecho queremos decir. De ahí el saludable privilegio, tanto en Freud como en el Círculo de Viena, de las proposiciones científicas, empíricamente verificables. De ahí también la incomodidad apenas disimulada de Freud con la poética y su frenética lucha para ser aceptado entre las ciencias clínicas y biológicas. Este maestro de la narración y del mito ansiaba una verificación neurofisiológica que nunca se produjo. El lenguaje no científico y los actos de discurso fueron los medios para expresar su genialidad; pero la utopía por la que Freud se afanó, la «madurez» de la civilización, se asienta sobre los criterios de verificación científica.

El psicoanálisis ha roto la corteza del lenguaje y el magma de la materia reprimida borbotea ahora, por así decirlo, por debajo. El postulado clásico y racionalista de la aptitud de la mente humana para determinar y limitar la gama de significados ha sido impugnado (en la perspectiva analítica siempre hay mucho más que decir que hacer). El juego especulativo nietzscheano del lenguaje como engaño ya había abonado el terreno. Freud va más lejos. El lenguaje ha adquirido una extrema fragilidad.

Todavía es aventurado proponer una valoración sumaria del impacto del psicoanálisis sobre el sentido occidental de la comunicación verbal y escrita. En nuestra semántica

actual, determinadas herramientas lingüísticas particulares como los juegos de palabras, las bromas, la inversión esopiana de la intención manifiesta, el recurso a la ambigüedad son postfreudianas. Por muy incierto que sea el porvenir de las conjeturas freudianas y de la terapia psicoanalítica, es poco probable que el postulado freudiano de la verticalidad lingüística, como latido entre profundidad y superficie, sea rechazado por completo. El principio de la verticalidad es ciertamente un viejo principio que fue reforzado por las técnicas cabalísticas y escolásticas de las lecturas estratigráficas (los cuarenta y nueve niveles conocidos de la Cábala). Pero Freud le otorga un valor profano e insinúa así una dinámica de indeterminación en nuestro encuentro con los sueños, con la palabra y la frase dichas y escritas. Esta afirmación compete también a la *Sprachkritik* y reclama una renegociación del pacto roto entre palabra y cosa.

Habría que tener en cuenta muchos documentos, filosóficos, sociológicos, psicológicos y literarios. Entre ellos, *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch, obra de una paciencia prodigiosa, moral y políticamente instructiva, que sondea en la forma más inspirada los límites del lenguaje y su incapacidad para sanar el sufrimiento humano. En un sentido casi wittgensteiniano, el Virgilio de Broch termina por comprender, por aprehender de manera existencial, el hecho de que lo esencial, la revelación de la muerte, reside precisamente al otro lado de la palabra. Por otra parte, sólo la acción, y no las palabras, pueden conferir a la muerte un sentido humano.

La *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* de Fritz Mauthner se publicó entre los años 1901-1902. Prolija (abarca tres volúmenes), pero falta de rigor intelectual, ejerce, a pesar de todo, una influencia considerable. El propio Wittgenstein, que debe más a Mauthner de lo que está dispuesto a reconocer, se cuida mucho de decirlo. Borges estudió su compendio y mantiene que Mauthner lleva la *Sprachkritik* a sus extremos. El lenguaje simplemente se muestra impotente para expresar verdades fundamentales y profundas. El lenguaje natural nunca ha sido capaz de evocar sin ambigüedad o de describir exhaustivamente algo (éste es el amargo descubrimiento de lord Chandos). Alienta, dice Mauthner, la ilusión de creer que las proposiciones lógicas carecen de valor y están libres de distorsiones. La lógica abstracta está también fundada en las gramáticas, las convenciones y los algoritmos del discurso común. No puede escapar ni a los presupuestos implícitos ni a los sesgos ideológicos. Ni tampoco nosotros podemos tener experiencia de ideas innatas o de formas de conciencia a no ser a través de los actos del lenguaje. Los sustantivos inducen sistemáticamente al error; ningún adjetivo define. Sólo el lenguaje es (des)honesto consigo mismo y con sus usuarios cuando es intencionalmente manipulador del mundo exterior, cuando se ocupa de nuestras necesidades mundanas y las sacia, en otras palabras, cuando es, en sentido estricto, retórico. Cada vez que toca lo no-tautológico o lo no-pragmático se vuelve falsedad y oscuridad.

La crítica de Mauthner culmina con un agnosticismo del silencio. Un silencio semejante restauraría al hombre en la naturaleza, que es también silencio. Ojalá «este

lenguaje estuviera dispuesto a morir libremente» como en la orilla desolada del *Timón de Atenas*. Sólo de esta manera se liberaría del peso muerto de la autoilusión y la falsedad. En este aspecto, tras Mauthner están no sólo los textos de Hofmannsthal que ya he citado, sino también la parte final del *Tractatus* y el Moisés de Schönberg.

De este modo, la crítica centroeuropea del lenguaje y quienes abogan por el silencio han invalidado la definición clásica del hombre como «animal lingüístico», es decir, la convicción de que la singularidad y la excelencia de su condición son lingüísticas; una convicción y una creencia fundamentales para la racionalidad y la cultura occidentales. En mi opinión, esta mudanza argumental apocalíptica y «totalizadora», profundamente trágica, es una dislocación sísmica. Y esta dislocación, esta ola gigantesca que rompe contra la palabra, me parece más grave y plena de consecuencias que cualquier otra de la modernidad. Desde luego, se puede definir la esencia de la modernidad como lo que «viene después». Si, como señalaba nuestro credo hebraico-helénico, en el comienzo fue el Verbo, habrá una «muerte del lenguaje» y silencio en el final. «Oh palabra, tú palabra que me faltas» (*O Wort, du Wort das mir fehlt*).

¿Qué causa este cataclismo?

Estamos todavía muy cerca de la génesis y desarrollo de la *Sprachkrise*, demasiado inmersos en las turbulencias sin fin de su estela para dar una respuesta exhaustiva. Se nos escapan ciertas fracturas profundas y determinadas colisiones tectónicas en la conciencia social, en los cimientos de nuestra sensibilidad. Sólo podemos aventurar conjeturas.

Ya nos es difícil calibrar exactamente la tremenda presión que la elocuencia clásica, la retórica normativa y la textualidad han ejercido sobre la civilización occidental. Apenas podemos medir el milenarismo peso de un sistema logocéntrico tanto sobre la psique individual como sobre la colectiva. Es evidente que el peso de la «verbalidad» (esta palabra tiene un aura positiva en la década de 1840), del precedente textual en el derecho, en la educación, en la literatura, en el discurso político, en el canon y la liturgia judeo-cristianas es inmenso. Como inmensa es la avalancha de lo impreso, lo libresco y lo enciclopédico en la codificación de la manera en que habían de proceder el intelecto y el cuerpo político a partir de la Edad Media y el Renacimiento. La vida en Occidente se organizó en torno a las luchas de poder entre lo escrito y lo hablado. Estaban autorizadas (una vez más, advertimos del concepto germinal, generativo de «autor») por una confianza prácticamente indiscutida en la eternidad y el potencial de verdad de la palabra. Una poderosa sintaxis había legitimado la historia, el conocimiento, la liturgia y el flujo articulado de la introspección. El futuro disponía de una gramática explícita.

Los espectros obstinados, los predadores apostados en el exterior, junto con ciertas innovaciones técnicas como la fotografía y la capacidad ilimitada de reproducción, habían comenzado a asaltar la ciudadela del lenguaje durante el siglo XIX. La fotografía en particular suscitó interrogantes apenas comprensibles, pero intuitivamente perturbadores respecto a las capacidades descriptivas del lenguaje y a los límites de la veracidad entre palabra e imagen (¿se convertiría la palabra en una leyenda?). Schopenhauer proclamó la

especial transcendencia de la música, su probable permanencia más allá del hombre – afirmación que tiene su encarnación en Wagner–. Mucho antes de Freud, la psicopatología y los inicios de la investigación clínica del córtex habían señalado los lineamentos «locales» de las funciones del habla y la extrema fragilidad de la racionalidad verbal. Se hizo la luz sobre las inmensidades hasta entonces inexploradas de la «maleza» psíquica, de las lesiones potencialmente destructoras del discurso razonado y de la certeza de la lógica, que siempre es gramática. La sospecha de que los mitos fundadores, tal como los conocemos, son, en cierto modo, anteriores al lenguaje, de que el avance indispensable hacia los códigos escritos y verbales ha dejado atrás cuestiones de importancia fundamental, es anterior a Jung.

Pero estas subversiones fragmentarias, incluso esotéricas –Novalis o Blake son testimonios de estos destellos de intuición–, no adquieren toda su fuerza sino pagando el precio de una doble e interrelacionada revalorización. Hemos visto que tanto la exaltación del lenguaje, de lo «logocrático», y las crisis de duda radical son indisociables de un fundamento y de un plan teológico. El monoteísmo y la textualidad, ya sean sinaíticos, paulinos o islámicos, son fruto de la palabra y de lo escrito. El postulado de la existencia de Dios, en su sentido más profundo y absoluto, es un acto de habla, por insuficientes que puedan ser el alcance y la autoridad predicativa de dicho acto. Acto de habla como lo fueron la denominación adánica del mundo viviente, la dialéctica de Platón o el inventario del yo en san Agustín. Con la decadencia del orden canónico y teológico en el mundo a través de los espacios cada vez más amplios de la existencia occidental, la fuente de inspiración, las pretensiones normativas de la primacía del lenguaje, de su presencia (*at-homeness*) soberana en la creación, se debilitan. El «rostro de Dios», hacia el que el marcador semántico se vuelve para buscar su legitimidad, se ensombrece, se difumina hasta convertirse en una fábula entretenida o es totalmente borrado en determinadas esferas decisivas del pensamiento y del sentimiento occidentales. La *Gramática del asentimiento* de John Henry Newman es una acción de retaguardia singularmente atenta a todos los problemas lingüísticos y fenomenológicos implícitos, pero en definitiva vana.

Como he tratado de mostrar, el avance exponencial de la ciencia y las técnicas después de la revolución industrial ha estado ligado a este declive. Dondequiera que las ciencias, puras y aplicadas, y las matemáticas representan, dinamizan, extienden el campo de la experiencia y de las posibilidades humanas, el alejamiento de la palabra es correlativo e ineluctable. Sencillamente, nunca más será posible «hablar» ni circunscribir en la lengua natural los crecientes dominios de lo existencial, del saber y su aplicación sin recurrir a los códigos matemáticos y metamatemáticos. No sólo la naturaleza es la que «habla el lenguaje de las matemáticas», como en la famosa máxima de Galileo, sino toda la ciencia, la tecnología, el análisis económico y, por derivación, la lógica. De ahí las interacciones entre la *Sprachkritik*, las ciencias exactas y las matemáticas propias del Círculo de Viena, especialmente en Popper, Wittgenstein y Carnap. De manera casi fatal, el discurso filosófico y metafísico parece replegarse cada vez más hacia el ámbito

metafórico y literario. Pero a veces regresa a disgusto a sus orígenes en la doctrina poética, en las narraciones versificadas del pensamiento de los presocráticos. En cierto sentido, el *Tractatus* de Wittgenstein, *Ser y tiempo* de Heidegger y *El ser y la nada* de Sartre están más cerca de Empédocles, de Parménides y de Heráclito (sobre todo en el caso de la capacidad para el aforismo de Wittgenstein) que de Descartes o de Leibniz. Sólo un sentimiento, ya sea intuitivo o difuso, de este alejarse del núcleo probatorio del lenguaje nos ayuda a comprender la observación de Darwin, que encontraba a Shakespeare aburrido e infantil.

Desde Hofmannsthal y Karl Kraus hasta Noam Chomsky, desde Mauthner, Wittgenstein y Roman Jakobson hasta Derrida, los grandes maestros de la crítica del lenguaje, de la lingüística filosófica y formal han sido judíos o de orígenes judíos (Saussure es la excepción). Esto no es casual.

Ninguna tradición moral e intelectual, ninguna historia étnica se ha vinculado más enérgicamente con la autoridad de la palabra —como texto revelado, ley o comentario interminable— que el judaísmo. Desenraizado y perseguido a menudo, el pueblo judío ha hecho del texto oral y escrito su patria. La minuciosidad filosófica, la conservación de un patrimonio léxico y gramatical en toda su pureza han constituido el centro de la existencia judía más allá de los límites de la liturgia o de las enseñanzas rabínicas. El «logocentrismo», la identificación del espíritu con la letra, definen conjuntamente tanto la conciencia judía como el tenso milagro de su supervivencia. Si una sola letra o acento han sido erróneamente transcritos, el manuscrito entero debe ser destruido. Por lo tanto, como ningún otro pueblo, los judíos se han considerado a sí mismos, y han sido vistos por los demás, como «el pueblo del Libro».

Una lógica irresistible engendra la crisis del lenguaje en el mismo seno del judaísmo. El desafío a un lenguaje saturado, prescriptivo, constructo obsesivamente verbalizado (comentarios sobre comentarios) de la vida y de los valores judíos no podría haber sido más radical, más absolutamente revolucionario. Alzarse contra la santidad de la palabra originaria y revelada (como el «No hay comienzos» de Derrida) para poner en duda las correspondencias adánicas entre nombre y substancia, rechazar las finalidades no ambiguas del sentido lingüístico legado por la ley y los mandatos proféticos, cuestionar la coherencia y la intencionalidad de la narración significaba la búsqueda de una emancipación en el nivel más intransigente. Cualquiera que sea su validez científica, el concepto freudiano de «rebelión edípica», la sublevación contra un dominio y confinamiento paternos, ilumina con nitidez la *Sprachkrise*. ¡Muerte a los padres textuales! Después de las dudas de lord Chandos, las parodias desoladas de Kraus o las parábolas de Kafka sobre el silencio hasta la deconstrucción derridiana, el judaísmo moderno se ha amotinado contra el legado patriarcal y paternalista del predominio del texto. En los idiomas no verbales de las matemáticas, de la física y de la lógica es donde el judaísmo del siglo XX ha hecho las paces con el significado y con la verdad.

La sospecha *fin-de-siècle* de que el lenguaje no sería nunca más adecuado o acorde

con la experiencia humana, de que su corrupción por medio de las falacias políticas y la vulgaridad del consumo de masas habrían hecho de él un instrumento de bestialidad se ha confirmado. En el centro de la crítica del lenguaje, en la angustiosa rebelión contra la palabra, se halla un terror clarividente, una sensación de incipiente horror. Este decisivo giro se documenta por doquier. He citado la espantosa visión de Kraus sobre el uso de piel humana. Las anticipaciones de Kafka en «En la colonia penitenciaria» son terribles. Pero el origen psicológico y diagnóstico de tales precisiones premonitorias sigue siendo enigmático. En sus aspectos cruciales, sinápticos, la polémica establecida sobre el discurso humano y el rechazo a la milenaria dominación del *logos* parecen tener su fuente en la familiaridad con la lengua alemana que demostraba el emancipado judaísmo centroeuropeo. Cómodos, pero no integrados totalmente en la lengua alemana, usuarios frecuentes de su prodigalidad lírica y filosófica, la sensibilidad judía viene, por decirlo de algún modo, a liberar las energías reprimidas de lo inhumano en este lenguaje (ya las encontramos al desnudo en Lutero). Quizá la filología freudiana, el descenso psicoanalítico al abismo, hayan desempeñado un significativo, aunque mal comprendido, papel en esta liberación. Poco después todos estos anatomistas e ironistas judíos de la palabra fueron arrasados por la jerga nazi.

Así pues, tengo la sospecha de que el ideal clásico y judaico del hombre como «animal lingüístico», definido excepcionalmente por la dignidad del discurso –en sí mismo facsímil del misterio de la creación original y procreador–, termina en el antilenguaje de los campos de exterminio. Quizá no estemos lejos de poder identificar el punto a partir del cual no hay retorno. Muriéndose de sed, un prisionero miraba cómo su torturador derramaba lentamente en el suelo un vaso de agua fresca. «¿Por qué haces eso?» El verdugo replicó: «Aquí no existen los porqués». Respuesta que, con una concisión y lucidez diabólicas, expresa el divorcio entre la humanidad y el lenguaje, entre la razón y la sintaxis, entre el diálogo y la esperanza. Hablar y escribir llegó a ser, en el nadir de la historia, una expresión del absurdo y del desastre. No quedó, *stricto sensu*, nada que decir.

Los cambios constantes, los problemas planteados –metafísica, estética, social y psicológicamente– por el cuestionamiento y la deshumanización sin precedentes del lenguaje en Occidente son demasiado recientes y múltiples como para poder establecer un balance fiable. El «epílogo», con todas sus dinámicas posibilidades, apenas ha comenzado. El epílogo es también prólogo.

Sin embargo, lo que se percibe ya es el hecho de que los conceptos de creación y de invención, objetos de mis argumentos, han sido afectados profundamente. Los cambios son espectaculares en el ámbito, crucial en el pasado, de la textualidad, de la lectura, de la memoria y de las representaciones de nuestra vida, tanto interior como social, tanto imaginaria como empírica. El «Libro de la Vida» y de la «Revelación», *le Livre* que debiera catalogar el universo de Mallarmé, de Joyce, de Borges, es ahora una alegoría vulnerable. Como lo son las imágenes y connotaciones de la creatividad, de la autoridad

que, desde sus comienzos con la alfabetización y la narración magistral, está asociada con estas connotaciones. Desde su intersección entre el judaísmo y lo germánico, Heine había previsto que la quema de libros conduciría a la quema de hombres y mujeres. En la actualidad nosotros somos los testigos de una conflagración más amplia, pero también más positiva.

3

La literatura no es más que una de las modalidades de la forma expresiva, una manera de hacer presente. La música y las artes figurativas son universales en un grado mayor. Además en el mismo seno de la literatura, la composición y transmisión orales sobrepasan ampliamente los usos de la palabra escrita tanto por el tiempo como por el volumen de producción. Las narraciones que han moldeado las identidades colectivas, que se remontan a las seminales líneas de sombras del subconsciente, ya fueron contadas. Desde las tablillas de arcilla de *Gilgameš* hasta los libros *on line* en Internet, el lapso de tiempo ha sido breve si se compara con la totalidad de la expresión humana. Durante casi cinco milenios se ha mantenido el preludio inasible pero siempre dinámico de la oralidad. En realidad, el reflejo inconsciente por el que tendemos a confundir los conceptos de creatividad y de invención con la textualidad, con lo legible, es esencialmente propio de las culturas occidentales. Ya hemos visto que nociones icónicas como el «Libro de la Vida» o de la «Revelación» son hebraicas y griegas tanto en su origen como en su transmisión. Pero para la mayor parte de la humanidad tales nociones nunca han sido familiares ni mucho menos cercanas. La «Biblioteca de Babel» de Borges es justamente esto.

Cualquier cambio relevante en el *status* de lo textual, en la concepción del libro como idioma de la mente o como «sangre vital del espíritu» incide, y lo hace de manera radical, en la determinación de nuestra búsqueda. La «gente del libro» es una designación que abarca mucho más que el judaísmo. En Occidente atrae hacia su órbita la substancia misma de la filosofía, del derecho, de las doctrinas políticas, de la historia y de la literatura. Incluye las ciencias desde Euclides hasta los *Principia* de Newton y la prosa de Darwin. Nuestra experiencia del pasado, nuestra práctica de la rememoración son *librescas* en su sentido más profundo. Así son también nuestros pronósticos. Ya he señalado los retos y las objeciones. La oralidad explícita de Sócrates y de Jesús, los reproches, un tanto irónicos, que Platón dirige a la escritura. Las invectivas de ciertos románticos contra la cultura libresco, invectivas por otra parte literarias o escritas. Ciertas corrientes del nihilismo ruso están marcadas por la tentación de quemar libros. En los credos fundamentalistas, ya sean fascistas, coránicos o maoístas, habita un desprecio hacia la letra anárquica y profana. Si un solo volumen sagrado ha recogido y ordenado el sentido de la condición humana, las bibliotecas están de más.

Pero todos estos movimientos no han sido más que disensiones y vandalismos marginales. Casi sin pensarlo, al invocar la creación y la invención, pensamos, imaginamos libros, las relaciones del pensamiento y la imaginación con el tiempo, los depósitos de conocimiento y error. Discutir esta primacía, preguntarse si está llegando a su fin, es interrogarse hacia dónde vamos. Es confrontar la hipótesis de una *Sprachkrise*, de un abandono de la palabra, allí donde las presiones son más «gráficas» (por emplear un término cuya complicación e inestabilidad es extrema). Quizá haya que romper los siete sellos de un apocalipsis paginado. En este caso, las nuevas técnicas y tecnologías implican más que nunca una nueva metafísica. Más aún, si se plantea adecuadamente la pregunta, se adoptarán cambios semejantes en las artes, en la música y en todos los procesos simbólicos formadores que conciernen a las gramáticas de la creación y de la invención.

Desde el principio, estas cuestiones son inseparables de la existencia pragmática y del uso del libro, es decir, del manuscrito. Se dice que en el siglo VI [a. C.] Heráclito depositó sus escritos en el templo de Artemisa, dando así una forma simbólica tanto al aura de lo esotérico —estos trabajos se destinan a unos pocos, «a aquellos merecedores de entenderlos»— como a la metáfora de la supervivencia, al legado que se extiende más allá de la muerte del autor. Protágoras, según Platón, titula uno de sus tratados *Alétheia*, es decir, «verdad», «verdad revelada» —una pretensión cuya orgullosa desmesura permanece viva y emblemática hasta Heidegger—. Tal como se originó en la Jonia del siglo VI [a. C.], el manuscrito declara ya su promesa (inmensa): su contenido, su mensaje sobrevivirá a la muerte y llegará a aquellos que su autor no ha visto ni conocido, aunque aún no hayan nacido.

Sabemos que esta promesa es puesta en duda. La dialéctica del conflicto y de la coexistencia, como la que se establece entre el *logos* dicho y la *gramma* escrita, es de gran intensidad. En el *Parménides* Sócrates, que es el maestro de lo no-escrito, oye citar un texto filosófico y, con un gesto de enormes consecuencias, pide que se lo repitan. Quizá la elección entre oralidad y textualidad podría haber seguido otro camino (como sucedió en otras muchas civilizaciones que relegaron lo escrito a esferas cerradas y ceremoniales). El juego de estas alternativas es en Platón un tópico repetido. La misma noción de diálogo implica discurso. Por su genérica inmediatez, el diálogo excluye la escritura. De ahí los elaborados escenarios espirituales del relato indirecto, de la memorización al comienzo de los diálogos platónicos. Este género, absolutamente antiguo, es cambiante, dramático, se corrige a sí mismo, ocasional como un *happening* moderno. Pero la última obra de Platón, las voluminosas *Leyes*, se convierten en un libro en el sentido pleno del término. En su textualidad, la convención del diálogo es un artificio tan formal como lo son los diálogos y discursos de Herodoto y Tucídides. Obsérvese cómo el tercero en el diálogo, el receptor, se convierte en lector. La cualidad y la función de su silencio se han alterado profundamente.

Una marea, con sus remolinos y contracorrientes, nos conduce desde la oralidad

completa hasta la escritura. Los poemas filosóficos de Empédocles y Parménides, las narraciones mitológicas de Hesíodo muestran todavía el sello de su forma oral, de su representación rapsódica y de sus medios mnemotécnicos. Pero la dinámica es la de un avance, si fuera esto realmente así, hacia el estado de lo escrito. La misma evolución marca los argumentos metafísicos. Inspirará a Platón y a los neoplatónicos, así lo creo, la insistencia, cada vez más marcada, en lo transcendental, en aquello que se encuentra más allá de lo empírico. La tendencia hacia una visión idealizada, la apuesta por la eternidad se unen, funcionalmente por así decirlo, con las abstracciones vitales y la intemporalidad de un texto escrito y reproducible. La relectura es una clave menor para la eternidad. Sea cual sea el carisma de su enseñanza oral, Plotino, como Kant y Hegel después de él, es un «pensador libresco» en el que tanto su elaborado estilo como la dramatización de luminosos silencios son, utilizando un término de la música, «compuestos armónicamente». La música de su meditación está entre nosotros todavía hoy.

Este avance hacia la textualidad comprende necesariamente las nociones y paradojas de la autoría. La oralidad se enraíza en lo colectivo y anónimo. El bardo que canta fábulas varía sobre los temas y la fuente para su difusión es un inventario narrativo anónimo. A través de sus variaciones temáticas, el intérprete puede mostrar su mayor o menor capacidad inventiva. Así, la diferenciación entre creación e invención es tangible. La autoría es un fenómeno completamente distinto. La familiaridad ha mermado su extrañamiento inherente. ¿En qué sentido un autor puede ser el «único engendrador», el propietario de una obra? ¿Cuáles son las etapas de la sensibilidad y de la recepción que han creado este problemático concepto?

Ciertas toscas pero eficaces distinciones, como la separación entre el poeta lírico y el dramaturgo, por un lado, y el filósofo, por otro (aunque la ruptura de su unión originaria sea tardía, como hemos visto), parecen plausibles. El productor de ficciones, el artesano de lo imaginario, incluso si se inspira excesivamente en los temas mitológicos o históricos existentes, hace suyo un idioma, un ritmo métrico, una coreografía de movimientos de ejecución que denominamos «su estilo». En menor grado, el filósofo, el dialéctico, el pensador de la historia y de la política hacen lo mismo sin ninguna duda (como la inconfundible conciencia de Tucídides). Pero ¿qué significa ser el autor de una idea abstracta, personalizar una verdad, una proposición lógica, cuya intención y exigencia de validación son las propias de la universalidad? La analogía sería la de la contingente, y fundamentalmente irrelevante, asociación de un nombre propio a un teorema matemático; y nunca la de la firma añadida a una oda de Píndaro o a una tragedia de Esquilo.

Durante el siglo VII y a comienzos del VI [a. C.], los especialistas postulan una modulación transcendental hacia la autoconciencia individual y egoísta, hacia la personalización de los enunciados. Parece ser que los griegos clásicos tenían una palabra para el «plagio»: *logoklopiá*, «ladrón-de-palabras». En la época de Herodoto, la asociación entre un autor y sus obras generaba ciertas actitudes características.

Encontramos así citas de una fuente anterior, como el «Ellos dicen» de Herodoto. La *mimesis*, la paráfrasis, la transposición e incluso el pastiche (como en Aristófanes) se convierten en procedimientos habituales. ¿Existen conexiones fundamentales, gracias a los sofistas, entre lo nuevo y lo acuñado, con sus mecanismos de propiedad, de identificación emblemática, de intercambio y de falsificación? Cualesquiera que sean los motivos, las invenciones y descubrimientos técnicos, geográficos, astronómicos, militares y constitucionales, se atribuyen a mentes ilustres individuales. El término crucial es el de *heuremata*: «las cosas descubiertas por el pensamiento». Pero ¿qué hay de la *poiesis*, de la ficción, de las alegorías platónicas? En lo que nos queda de Aristóteles, una inteligencia tan centrada en fundamentar y definir, no parece haber ningún análisis particular de la dicotomía creación/invención. Lo único que sabemos es que ciertos términos filosóficos esenciales y las asociaciones mentales que despliegan se relacionan con pensadores y sabios concretos: *arché*, «principio», «origen», se atribuye a Anaximandro, *kosmos* deriva de Pitágoras, Hesíodo y Parménides.

Toda esta constelación de convenciones y correlaciones está vinculada con el concepto de la autoridad («autoría») del manuscrito, de la cual surgirá el libro. Desde la academia de Aristóteles hasta Alejandría, el conocimiento y la clasificación de los productos mentales, ya se trate de historia, filosofía, *belles lettres* o ciencias, está en estrecha relación con la biblioteca. Su catálogo sirve para ordenar la casa de la memoria. Al mismo tiempo, el manuscrito refleja y organiza los mapas de la conciencia y de los hechos. La vida interior y la exterior es «leída», como lo será hasta nuestros días.

«Hasta nuestros días», pero no por mucho más tiempo, supongo.

He intentado demostrar en otra parte que la lectura del mundo en la imagen y formato del libro y de la obra de arte como su representación no ha sido una opción ni inalterable ni eterna. La garantía de la cultura escrita hebraica y helénica, de la analogía normativa entre los actos divinos y mortales de la creación, era, en su sentido más estricto, teológica. Como también lo fue la apuesta (dada por perdida en la deconstrucción y en el postmodernismo) por las últimas posibilidades de acuerdo entre el signo y el sentido, entre la palabra y el significado, entre la forma y lo fenoménico. Son directas las vinculaciones entre la tautología que emerge de la zarza ardiente, el «Yo soy» que otorga al lenguaje el privilegio de formular la identidad de Dios, por una parte, y, por otra, los postulados de concordancia, de equivalencia, de traducibilidad que, aunque imperfectos, enriquecen nuestros diccionarios, nuestra sintaxis y nuestra retórica. Desde una abrumadora distancia, por decirlo de algún modo, ese «Yo soy» ha dado forma a toda predicación. Ha extendido el arco entre el nombre y el verbo; un salto esencial para la creación y el ejercicio de la conciencia creativa en la metáfora. Cuando el fuego de sus ramas se ha extinguido o cuando se ha descubierto que no era más que una ilusión óptica, la textualidad del mundo, la agencia del *lógos* en la lógica –sea ésta de Moisés, de Heráclito o de san Juan– se convierte en «letra muerta».

Más concretamente, la codificación del conocimiento y de la imaginación, como en las

verdades de la ficción, en los escritos bíblicos, en los manuscritos, el pergamino y el libro, junto con la inferencia de la creatividad y de la invención, ha tenido su matriz psicológica y social específicas. Lo que hemos mencionado a menudo como «el acto clásico de la lectura y la recepción» se hace posible mediante una tríada vital. Son el espacio, la intimidad y el silencio, convertidos en iconos por san Jerónimo en su cuarto de estudio o por Montaigne en su torre. Indudablemente, esta privilegiada congruencia es patrimonio de la clerecía, de los mandarinatos, de las sociedades cultivadas y emancipadas económicamente de Occidente. Leer en silencio y en la intimidad, tener la posibilidad de una lectura semejante, poseer el libro y la biblioteca particular, significan beneficiarse de las relaciones de poder, en un sentido amplio, de un *ancien régime*. Hemos visto que la decadencia de dicho régimen es bastante anterior a las transformaciones actuales y está estrechamente ligada a la *Sprachkrise*.

Algunas de esas transformaciones son las que quiero examinar a continuación. Por ejemplo, ¿en qué términos afecta a las «categorías», como Kant las habría denominado, de la creación individual, es decir, de la autoría, la originalidad, el deseo de permanencia, que son los temas de esta investigación? ¿Qué acabará por significar «crear» en los ciberespacios de la democracia? ¿Se convertirá necesariamente tal creación en «invención»?

4

Según Hegel, la lechuza de Minerva efectivamente vuela en el crepúsculo.

En los últimos diez años, se han construido e inaugurado más bibliotecas públicas y nacionales que en ningún otro período anterior. La nueva British Library albergará aproximadamente diecisiete millones de libros, acogerá cada año a casi cuatrocientos mil lectores y aumentará su patrimonio en unos cien mil títulos nuevos cada doce meses. La nueva biblioteca nacional alemana en Frankfurt está en construcción. En París, la Bibliothèque François-Mitterrand contiene más de doce millones de volúmenes almacenados en un depósito de cuatrocientos veinte kilómetros que se desplaza, si así se requiere, sobre ocho kilómetros de cintas transportadoras. Está preparada para cerca de dos millones y medio de lectores cada año y cataloga alrededor de doscientas mil adquisiciones cada año. Sus cuatro torres se inspiran muy directamente en la torre del Louvre, en la que Carlos V depositó un millar de manuscritos en 1368.

En comparación con la Biblioteca del Congreso de Washington, todas estas estadísticas palidecen. Ésta sobrepasa los treinta millones de libros, los ochenta millones de artículos, separatas y folletos en ochocientos cincuenta kilómetros de almacenaje. La Biblioteca cuenta con cuatro mil quinientos empleados que, en una constelación de salas intermedias, han de ser capaces de catalogar cerca de siete mil nuevas adquisiciones *cada día*. Su presupuesto anual sobrepasa los cuatrocientos millones de dólares.

Las razones sociales e intelectuales que sostienen estos edificios y sus colosales inversiones son múltiples y contradictorias. La palabra escrita, y lo mismo sirve para la impresa, ha revelado su vulnerabilidad. De hecho, la mayor parte de los textos producidos en el mundo antiguo no ha pervivido. Un barco naufragado, prácticamente avistando Venecia, ha borrado para siempre a los clásicos de la literatura y de la filosofía que habían sido rescatados del saqueo de Constantinopla. Se incendiaron bibliotecas en el 642 [a. C.] en Alejandría, en 1992 en Sarajevo (una muestra de la barbarie que ha destruido manuscritos jamás editados o reproducidos, al igual que incunables nunca reimpresos). El equilibrio entre la tenacidad y la fragilidad es siempre inestable. La fabricación de armas de destrucción masiva no ha hecho más que agravar este desequilibrio, aunque la bomba de neutrones, letal sólo para los humanos, podría ser el sueño de los bibliotecarios.

La obsesión por la conservación es paradójicamente determinante para la modernidad. La arqueología, la exhumación, la preservación y restauración del menor signo o vestigio del pasado despierta pasiones. Dos guerras mundiales han demostrado que las culturas son mortales, como dijo Valéry, y este descubrimiento ha suscitado una profunda angustia. Es tiempo de inventarios. La memoria debe ser documentada y almacenada antes de que sea demasiado tarde (el crepúsculo de Hegel). En esto interviene un oscuro y escatológico sentimiento, la sensación de final.

Y sucede lo mismo con las intuiciones futuristas y las innovaciones tecnológicas. A primera vista, se establece una equivalencia entre conocimiento y poder, entre el acceso a la información y su aplicación socioeconómica. En su misma arquitectura, las nuevas bibliotecas parecen gigantescos generadores, centrales eléctricas destinadas a transformar en rendimiento intelectual y social lo que pasa por ser conocimiento. Este proceso, este «rápido biorreactor», desarrolla su propio dinamismo inercial. Las colecciones deben estar completas, las adquisiciones no tienen fin. Siempre hay más combustible para almacenar. ¿Quién sabe si el próximo opúsculo o una publicación periódica aparentemente efímera no contiene alguna clave del universo? Tanto las leyendas como ciertas sabias conjeturas lamentan la posibilidad precisamente de que en el pasado tales claves se hayan perdido a causa de la destrucción o el descuido.

Son justamente estas contradicciones en la colaboración entre el archivo y el futuro, entre el museo y el laboratorio, las que confieren a las gigantescas bibliotecas recientemente inauguradas o en construcción toda la incertidumbre respecto a sus objetivos y planes. Tales vacilaciones hacen que estos zigurats de mármol, ladrillo y cristal parezcan extrañamente desequilibrados, incluso fugaces, como juguetes titánicos destinados a ser destrozados. Por esta razón, es evidente que la Bibliothèque François-Mitterrand, la British Library, los nuevos anexos de la Biblioteca del Congreso son obsoletos apenas inaugurados. El dilema es el del formato y futuro del libro.

En su mismo diseño, estas bibliotecas expresan su inevitable lógica de incertidumbre e indeterminación. Son centauros, mitad santuarios, mitad parque futurista. Sus tesoros del

pasado están literalmente encerrados en silenciosos y oscuros santuarios de cristales protectores y maderas preciosas. Apenas pueden ser tocados, ni siquiera consultados. Estadísticamente, nuestras bibliotecas, tanto las nacionales como las que pertenecen al mundo literario y universitario, son almacenes de memoria acumulada, archivos clasificados de escritos de todo tipo (revelación, argumentación, imaginación, tablas) de esta etapa de la historia humana que ha dedicado su vida a escribir. Las millones y millones de formas sucesivas de la textualidad, desde las tablillas sumerias hasta la impresión y mucho más allá, están albergadas bien de manera subterránea, o bien en las altas torres de Babel de hoy (y estos vectores opuestos realmente están cargados de índices simbólicos e iconográficos). El grueso de este material nunca o muy raramente es exhumado para su uso corriente. Ningún investigador, bibliófago (el *library cormorant* de Coleridge), o lector voraz puede en absoluto esperar conocer exhaustivamente más que una porción de las fuentes disponibles en una especialidad más o menos delimitada. Incluso lo no leído, lo no tocado en el silencio polvoriento de los montones apilados, ejerce una fuerte presión por su presencia y disponibilidad. Esta situación se asemeja a los espectrales ejércitos excavados en las tumbas de los emperadores chinos, dispuestos para cuando se los requiera (*on line*, se dice hoy). El volumen, el folleto, las publicaciones periódicas, podrían sacarse a la luz algún día. El lomo resquebrajado podría ser abierto por la página manchada. También la más oscura de las monografías podría resucitar algún día. Lázaro es el santo patrón de los anaqueles de la biblioteca.

A la vez, las nuevas bibliotecas deben atender a los revolucionarios medios de publicación y lectura cuyo progreso es hoy en día casi incontrolable. Casi dos tercios de las entradas de los catálogos de la Biblioteca del Congreso aparecerán pronto en un formato distinto al del libro tal y como lo hemos conocido. Cuando el «lector» —esta denominación pide ya ser revisada— entra en la Bibliothèque François-Mitterrand, es invitado a dirigirse a una «iconoteca», «fonoteca» o «mediateca» con su profusión de materiales pictóricos, sonoros, periódicos y audiovisuales listados y transmitidos electrónicamente. El centro audiovisual ofrecerá una selección, actualizada con frecuencia, de tres mil quinientas películas, diez mil grabaciones y más de cien mil fotografías desde Daguerre hasta hoy. Ciento diez terminales *on line* proporcionan acceso, a través de CD-Rom, a una selección, también actualizada, de dos mil horas de televisión y ochocientas de radio. El principal catálogo de libros, que comprende cerca de diez millones de títulos, será enteramente automatizado y podrá ser consultado en la pantalla. Para el comienzo de este milenio, se espera que la Bibliothèque François-Mitterrand, como otras similares, esté conectada electrónicamente con otras bibliotecas de depósitos y colecciones especializadas del resto del planeta. De este modo, se cumplirá el sueño de Leibniz de una *Bibliotheca universalis*, poniendo la totalidad de la memoria y del saber humano registrados al alcance de un terminal de mesa, esté donde esté situado. En un sentido práctico, las bibliotecas serán sinapsis, centros nerviosos de intercambio electrónico en una red global.

Éste es un momento fantásticamente acelerado de desarrollo técnico, donde es difícil establecer y preparar la coexistencia y la relación entre lo más viejo y lo más nuevo, entre las tablillas de arcilla o los papiros y la cinta electromagnética. Es posible que la British Library y la Bibliothèque François Mitterrand estuvieran ya anticuadas el día de su apertura. Estas bibliotecas son, en gran medida, suntuosos mausoleos a los que se adhiere, a pesar de su modernismo y su aplomo arquitectónico, un halo de sepulcro, de inmovilidad solemne indisociable del concepto de todo museo o archivo. Sobresalen, como inmensos nichos de tesoros embalsamados, en los confines de una conciencia totalmente diferente a la que deben anticiparse para poder responderle mejor.

Son las características de esta conciencia y el lugar que ocupa, si ocupa alguno, en los ideales de la creación santificados por el libro, por la sala de conciertos o por el museo de bellas artes, los que están ahora a punto de emerger. Son las relaciones del tiempo con lo canónico, respecto tanto a su evocación como a su supervivencia futura, las que se encuentran hoy sometidas a presiones sociales y psicológicas sin precedentes. Como dice uno de los analistas filosóficos más comedidos: «Hay buenas razones para pensar que el futuro del ciberespacio producirá novedades metafísicas, que la realidad virtual interpretada a través de la comunidad virtual es, hasta cierto punto, un mundo nuevo en cuyo umbral nos encontramos hoy»¹. Los problemas expuestos son un campo de minas para el profano, pero nos hace falta intentar comprender lo que está en juego².

¿Cómo podemos distinguir las tecnologías que, aunque espectaculares, no son más que extensiones, aceleraciones o amplificaciones de medios precedentes –tal como lo fue la imprenta– y aquellas que significan un «salto cuántico», que abren horizontes sin precedentes? Tal distinción no sólo es fluida, sino que las razones aducidas son, en parte, ideológicas. Expresan convicciones más o menos declaradas sobre lo que verdaderamente importa, sobre los fines que se pretenden, en la conciencia y en la sociedad, en la teoría y en la praxis. Marx nos resulta aquí útil cuando asegura que en un determinado punto la cantidad se transforma en cualidad. Si, como predicen los expertos, Internet contará en el 2005 con cerca de dos mil millones de usuarios, sirviéndose de bucles retroactivos controlados por ordenador para comunicarse y efectuar transacciones virtuales entre casi todas las formas de actividad humana, las categorías fundamentales de comunidad, de participación política, de intercambio y codificación del saber y del deseo serán alteradas. La analogía no será la de un cambio adaptativo sostenido y gradual, sino la de la mutación.

Un segundo obstáculo para la previsión responsable tiene que ver con los modelos subyacentes con la técnica misma de los nuevos media electrónicos. De un modo cualitativamente distinto al de las calculadoras mecánicas de Pascal y de Babbage, y también al de las primeras generaciones de ordenadores analógicos y digitales, incluso los más rápidos y capaces, las «máquinas inteligentes» (*mind-machines*) que se están programando ahora (con programas que diseñan y generan otros programas) y

pragmáticamente previsible en la actualidad son algo completamente distinto a una herramienta pasiva. Son mucho más que titánicas reglas de cálculo o «tritadoras de números». Pretenden simular, imitar los mismos procesos cerebrales que las han hecho nacer. Son, aunque en modelos reducidos, facsímiles, por así decir, de lo que creemos conocer del córtex humano y de la electroquímica de sus reticulaciones neurológicas. Seguro que en esta idea existe una trampa epistemológica. Lo que nosotros tomamos por las capacidades miméticas de estas máquinas podría ser el reflejo de las insuficiencias, de la ingenuidad de nuestras propias concepciones del cerebro y de la conciencia. Sin embargo, es de esta similitud intuitivamente percibida de donde surgen las alegorías, las mitologías fascinantes y terroríficas que rodean a los hiperordenadores que están siendo desarrollados hoy. Casi inevitablemente, atribuimos a esos monstruos chirriantes el reflejo, el duplicado del pensamiento humano. Cuando este paralelismo manifiesta unas capacidades analíticas y performativas que exceden las nuestras, el impacto psicológico y social puede ser desconcertante.

La victoria del ordenador Deep Blue de IBM sobre Kaspárov suscita una cuestión que va más allá de la sorpresa del momento. En una de las actividades humanas más complejas formalmente, más fascinantes e inagotables, ningún humano podrá ser ya considerado el mejor. En «el último análisis», reveladora frase, la máquina demostrará ser más poderosa (y cada vez más). Esto es lo que yo encuentro al mismo tiempo fascinante y profundamente triste.

Pero la duda más provocadora se encuentra precisamente en las fronteras de lo psicológico y lo filosófico. Un cierto número de jugadores que se ha enfrentado a los ordenadores, que ha participado en su programación, se pregunta en qué punto la velocidad y ramificación de las operaciones de cálculo rozan el ser «otra cosa». El escéptico respondería que nuestra diferenciación convencional entre cálculo y pensamiento debe ser revisada. En un contexto sometido a reglas como es el caso del ajedrez, calcular *es* pensar. Pero ¿es totalmente convincente esta reducción? ¿Son las conceptualizaciones espaciales y las previsiones generadas por el ordenador que parecen estar más cerca del «pensamiento» que del cálculo un proceso automático aunque arduo? Tras la quinta partida del campeonato, después de una serie maravillosa de jugadas, Kaspárov concluyó que Deep Blue «pensaba». Pero ¿no es su observación una muestra de exasperación antropomórfica?

Estas mismas cuestiones y su fundamento empírico no dejarán de parecer rudimentarios en un momento en que los nuevos mundos del ciberespacio, de la red planetaria, de la realidad virtual evolucionan a un ritmo y a una escala (el punto crucial marxista) apenas inteligibles. En este punto entran en juego las temporizaciones relativas. En tanto en cuanto puede ser medida, la evolución del cerebro y del sistema nervioso es un proceso biogenético excesivamente lento. Hasta nuestros días, la génesis de la conciencia y del lenguaje, sin mencionar su evolución, que sigue la lógica de la selección natural, escapa a nuestra comprensión. En contraste, los avances en el desarrollo de

nuevas familias de ordenadores y programas informáticos se producen con una extrema rapidez. Hemos visto cómo el ordenador se reproduce; la siguiente generación de microchips y circuitos actúa de forma más rápida, segura y completa que la anterior. No hay vuelta atrás. Se ha hecho claramente posible, como Turing había previsto, que ordenadores, concebidos y programados por otros ordenadores, sobrepasen exponencialmente ciertas capacidades humanas y, desde luego, ciertas intuiciones cognitivas (¿el problema clásico de los cuatro colores ha sido definitivamente resuelto por el ordenador o por las preguntas de sus programadores?). Con un poco de optimismo, por otra parte, se puede imaginar que la interacción que crece sin cesar entre la mente y la máquina por la interfaz, entre el ojo y la imagen holográfica generada por ordenador, enriquecerá y fortalecerá nuestros recursos mentales. La dialéctica de la retroalimentación puede ser profundamente educativa. Los niños emprenden ahora grandes viajes.

Los conceptos, sin embargo, el léxico de lo que hemos considerado como los actos de creación e invención fundamentalmente humanos, están ahora en un constante flujo; mientras que, en el caso del libro, de su composición y recepción, los problemas están cristalizados.

5

El profano sólo puede citar a los expertos o reflexionar sobre lo que ellos le dicen. En nuestros días, es ya una banalidad invocar un «nuevo universo», señalar insistentemente alteraciones fundamentales no sólo en los medios de información, de aprendizaje y de transmisión, sino también, como inevitable consecuencia, en el pensamiento y los sentimientos humanos. Tómese el claro y elocuente ejemplo del periódico. El lector puede componer ya su propio periódico en la pantalla entremezclando diversos artículos de fuentes distintas. Puede «navegar» y dirigirse inmediatamente a cualquier punto de venta, producto o ilustración indicado en el texto. Sobre la página web, cualquier periodista o columnista puede puentear a los accionistas y editores, encontrar su propio público, interactuar a escala planetaria con otros escritores y responder a las preguntas de los lectores *on line*.

Pero incluso esto es un comienzo rudimentario. Dentro de muy poco habrá una importante cantidad de cable de modems que no sólo convertirán la pantalla de vuestro ordenador en una televisión de alta definición; le conferirán una velocidad exponencialmente mayor que la de la Red. De este modo, «hojaremos» un reportaje o los comentarios de un artículo de opinión sobre Indonesia, por ejemplo, «pediremos» ilustraciones de una claridad gráfica sin precedentes y podremos descargar todos los elementos que necesitemos almacenar o reutilizarlos en el terminal de televisión. Como asegura un crítico: «Al igual que los periodistas y los editores, las casas de discos y la

BBC van a desaparecer en su mayor parte». Por lo que respecta a la libertad de expresión y representación, a las posibilidades de establecer un diálogo directo y crear comunidades interactivas cuyas inquietudes, intereses, ideologías y pasiones sean compartidos, los cambios que se avecinan son incalculables. La Red «ofrece el primer sistema de comunicación totalmente libre y sin censuras que haya existido jamás. Es la viva personificación de un mercado abierto a las ideas»³. Podría figurar como «la cosa más notable que los seres humanos hayan hecho jamás». Los hiperenlaces que permitirán al género humano intercambiar información entre un número indefinido de bases de datos, que, con el simple roce de un dedo, facilitarán el acceso a una biblioteca de bibliotecas, a una galería de arte, a un museo de ciencias (el sueño napoleónico y universalista de Malraux) o a un tablón informativo planetario disponible para todos, es lo que de forma moderada podría calificarse como un nuevo mundo.

No es ciencia-ficción. Se estimaba que en 1998 el número de documentos clasificados y disponibles en la Red giraba en torno a cuatrocientos millones. A comienzos del milenio esta cifra se habrá duplicado. Desde hoy, la educación, el análisis económico y la programación, el comercio, diversos aspectos de la medicina y del arte de la guerra experimentan toda una revolución:

Una fuerza de inimaginable poder –un leviatán, por emplear una palabra bíblica (y de Hobbes)– anda suelta por nuestro mundo y apenas nos hemos dado cuenta. Está alterando nuestros procedimientos de comunicación, de trabajo, de comercio, de ocio y de aprendizaje; pronto transformará nuestra manera de vivir y de ganarnos la vida. Quizá un día cambie hasta nuestra forma de pensar. Socavará las industrias establecidas y creará otras nuevas. Nos hará dudar de las nociones tradicionales de soberanía, se mofará de las fronteras nacionales y continentales y obviará las sensibilidades culturales. Acelerará el ritmo del cambio tecnológico hasta el punto de que aquellos que se piensan en la cresta de la ola comenzarán a lamentarse por la «fatiga del cambio»⁴.

Si no perdemos de vista que estas predicciones se plantean en un momento en el que Internet está aún dando sus primeros pasos, podemos esperar que realmente el ciberespacio aportará «novedades metafísicas», como sostiene Gordon Graham. Los mapas de la conciencia o, más precisamente, nuestra lectura de esos mapas, construirá una Nueva Atlántida como Bacon había imaginado, pero inconmensurablemente más allá de su razonable imaginación. Por otra parte, es esencial tener presente la irreversibilidad de tales mutaciones. Sus componentes no admiten la «desinvención»; se multiplican constantemente y alcanzan cualquier fisura de nuestra vida individual y social.

¿Podemos definir el impacto de este *novum organum* en las artes, donde el concepto de creatividad tiene que ser repensado? Paradójicamente, la actividad en la que se planteó por primera vez esta cuestión –la música electrónica– se ha revelado dudosa. Los sintetizadores, los generadores de ondas sinusoidales, las cajas de ritmos, como en Stockhausen y en algunos minimalistas americanos, han producido música de cierto interés. En manos de Boulez, el empleo de accesorios electrónicos y algoritmos informáticos ha generado (por una vez la palabra es adecuada) efectos memorables. Lo

mismo sucede con la combinación de instrumentos que se tocan actualmente y electrónicos a los que se añade la voz humana. Desde un punto de vista psicológico, social y pedagógico, y a pesar del rechazo habitual a las partituras experimentales, la oportunidad que tiene un compositor de probar y escuchar su música sin tener que sufragar los gastos e imprevistos de una actuación en directo tiene un evidente valor. De modo más sutil, la ilimitada disponibilidad de *collages* y mezclas de sonidos ha enriquecido la paleta del compositor. Contribuye a una estética de la totalidad, ya fundamental en Varèse, que es vital para la sensibilidad acústica de fines del siglo XX. No importa qué sonido pueda ser incorporado o transformado en música. Y, sin embargo, ¿sería un síntoma de miopía decir que las tan esperadas piezas maestras, los nuevos registros de sensibilidad expresiva siguen sin aparecer? ¿Hemos hecho algún progreso desde *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, una de las primeras obras de este género, creada ya hace casi medio siglo? ¿No es su patetismo incuestionable el resultado de sus medios clásicos, del texto, de la vocalización o del marco histórico de la tragedia antes que de sus innovaciones técnicas?

Éste no es, ciertamente, el caso de la música pop, del rock o el de los nuevos universos sonoros que giran a su alrededor. La amplificación y la intensificación electrónicas son inseparables de estos géneros. Incluso el volumen es una fuerza compleja, todavía imperfectamente comprendida. Altera cada fibra ejecutiva y estética de la experiencia musical. En un paradigmático sentido marxista, la cantidad de decibelios se convierte en una totalidad cualitativa. El volumen de sonido, de forma notable en el rock, es –como he tratado de demostrar– una estrategia ideológico-social marcada por el conflicto generacional y por actitudes vitales, rebosante de venganza anarquista y de comunión extática. La dialéctica entre pop, rock, acid-house, hip-hop y techno, por un lado, y la cultura de los narcóticos, de las tensiones raciales y las rivalidades urbanas, por otro, es, al tiempo que evidente, completamente imposible para un análisis unitario y simplista. Provenientes de una forma en muchos aspectos clásica como el jazz, el pop y el rock, han cambiado –por decirlo de alguna manera– los ritmos de la vida ciudadana, del eros adolescente, de la pertenencia étnica. Las concatenaciones son simultáneamente locales –florecen las subculturas, lo *underground* y el aislamiento hipnótico– y planetarias. Se cree que un disco reciente de Ricky Martin ha vendido más de doce millones de copias en todo el mundo. La televisión digital, con acceso directo a sus fondos y producciones, abrirá una gama de música nueva casi ilimitada a aquellos que jamás han pisado una tienda de discos. El espectador-oyente podrá mezclar y recombinar pistas de distintos discos. Las diferencias «tribales» perderán sus fronteras. El ordenador portátil permite a cada cual desenvolverse a su agrado y según sus gustos entre, por ejemplo, el mod, el punk, el nuevo romanticismo o la música latinoamericana. ¿Qué miopía política puede evitar que el sonido cubano invada los Estados Unidos? En última instancia, cincuenta y siete países pueden seguir un espectáculo en directo por la Red,

punteando así la radio y la televisión. En todas estas sinapsis, como quizá para las reticulaciones del córtex humano, la tecnología es crucial:

Existe un sistema denominado Kyma que fusiona sonidos igual que funde dos imágenes en una sola. [...] Me he procurado un portátil y produzco en él un montón de sonidos. De vez en cuando, me gustaría poder sentarme bajo una palmera en la playa y enviar una pista a Londres por la línea telefónica digital.

Esta simbiosis entre composición, interpretación, transmisión y recepción reactiva ensanchará aún más la fractura entre la música clásica (entendiendo «clásica» en su acepción genérica), el pop, el rock y su progenie. Desde un punto de vista musicológico, y desde la perspectiva de la interpretación actual, los puentes y los intercambios de inspiración entre el jazz y la música clásica no se rompieron nunca. Así se podía ser virtuoso en ambos géneros. Aunque el directo sea indispensable tanto en el pop como en el rock, este tipo de música está reforzada y alimentada por máquinas. A través del amplificador y la iluminación estroboscópica, esta forma de interpretación exige un lenguaje, a menudo intencionadamente deformado e inaudible, aunque el sometimiento a dicho lenguaje es bien diferente del que requiere un *lied* o un libreto. El aullido de Marsias desollado triunfa sobre la retórica articulada de Apolo. Si debe existir una época posterior que implique una coexistencia mutua y estimulante entre el recital de música de cámara y el *rave*, ésta también habrá de nacer de tecnologías electromagnéticas que todavía apenas se pueden imaginar.

La arquitectura nos conduce al límite. Desde Platón a Valéry y Heidegger, no ha cesado de ocupar la imaginación filosófica. De manera más insistente que cualquier otra realización formal, la arquitectura modifica el entorno humano, edificando otros mundos o contramundos en una relación al tiempo concordante y discordante con la naturaleza. Incluso sus vestigios fragmentarios son un catálogo del tiempo, legible para el ojo y la mano. Únicamente el braille es también una escritura del tacto. Los nervios que conectan la arquitectura con la materia son mucho más orgánicos que los de la escultura, la cual puede considerarse también una construcción. Un edificio se emparenta con la tierra sobre la que se levanta, sus cimientos penetran en esta tierra (y se entierran en ella). Tal edificio puede desafiar o ironizar este vínculo por su elevación, por sus arcadas o por su empuje vertical. Está hecho de componentes naturales y sus derivados, madera, piedra, metal. La construcción dota a estos componentes de una segunda naturaleza, cuya relación con su estado primero es la de un continuum dinámico y una contraproposición. Las rocas se transforman en portales y pilares; los ramajes se modulan en volutas en abanico. Pero el maestro constructor a menudo negará o parodiará cualquier pretensión de lo orgánico. Puede esculpir el mármol translúcido, darle la apariencia casi de una membrana ligera de luz y aguas ondulantes, puede reproducir en la madera el peso y el brillo del bronce, puede conseguir que el acero sea tan ligero, tan tenue como un encaje (como, por ejemplo, en el puente de Santander).

Por medio de una subversión energética y parcialmente metafórica, la teoría y práctica

de la arquitectura se inspiran en las categorías estéticas de otras artes. Un edificio puede inspirarse en la estatuaria, en la pintura, en los mosaicos y las artes decorativas. De manera más indirecta, sus espacios pueden determinar la música que se representará en ellos. Cuando la arquitectura invoca la «armonía», la «proporción», la «fluidez», el «drama», lo «figurativo» y otras manifestaciones semejantes, toma prestados elementos de la música, de la pintura y de la literatura. Pero el intercambio es mutuo: la monumentalidad o intimidad de la escala, los ángulos de incidencia y los efectos de sorpresa son tan vitales para el poeta, el compositor o el artista gráfico como para el arquitecto. Una técnica como la de la irregularidad y asimetría deliberadas, como en el alineamiento de las columnas áticas o en una fachada barroca, implica tanto a la poética y a la psicología de la percepción como a las habilidades prácticas del delineante y del albañil.

La arquitectura ha estado siempre a gusto en la casa de las matemáticas: la geometría puede haber surgido a causa de problemas arquitectónicos. La arquitectura mantiene también una íntima relación con la tecnología, la ingeniería y las ciencias de la tierra. Es a la vez *poiesis* y *téchnē* o, como diría Valéry, geometría y métrica. Esta dualidad es crucial en la hipótesis platónica de las Formas ideales, para la matematización lírica, si se me permite expresarlo así, que animan el sentido griego de espacio. En el Renacimiento y a partir de Vitrubio, los teóricos de la belleza intentaron fundir lo arquitectónico con lo matemático para que ambos fueran expresión de la música racional que creían haber encontrado en Pitágoras. Con el desarrollo de los nuevos materiales híbridos de construcción, especialmente después de la revolución industrial, las disciplinas del arquitecto y del ingeniero, del «imaginero» y del metalúrgico se aproximan. Proféticamente, Hart Crane celebra esta fraternidad y su potencial de transformación vital en *El puente*:

*Wall, from girder into street noon leaks,
A rip-tooth of the sky's acetylene;
All afternoon the cloud-flown derricks turn...
Thy cables breathe the North Atlantic still.*

[El muro, desde la viga en la calle rezuma mediodía,/ un diente de piedra del celeste acetileno;/ todos los mediodías vuelven las nubladas torres de perforación.../ Sus cables respiran la calma del Atlántico Norte.]

Se adivina ahora que las relaciones de poder entre la intuición conceptualizadora y su factibilidad han cambiado. Tal vez los sofisticados métodos de ensayo y error que han hecho posible la (imperfecta) realización de algunas novedades sin precedente en la estructura, curvatura y empleo de materiales en la Ópera de Sydney estén ya obsoletos. En el transcurso de los últimos años, el papel de la informática, de la infografía, de los hologramas y la capacidad de cálculo de los ordenadores se ha extendido dramáticamente. Las técnicas empleadas por Frank Gehry en el Museo Guggenheim de

Bilbao tienen su origen, en gran medida, en la ingeniería aeronáutica. Brazos robóticos trazan las formas de modelos hechos a mano y transmiten la información a los ordenadores. Éstos, por su parte, analizan las múltiples variantes y combinaciones para explotar todas las economías de tensión posibles, trazan todas las perspectivas deseadas, utilizan la programación lineal para regular la afluencia de visitantes a través del espacio de la galería. El ordenador determina qué es y qué no es posible en la elección de materiales de construcción como, por ejemplo, el titanio, nunca usado hasta entonces en las proporciones en que lo usa Gehry. Las simulaciones únicamente realizables en el ordenador ponen a prueba las visiones de Daniel Libeskind, tanto para su Museo Judío de Berlín como para el proyecto de ampliación del Victoria and Albert Museum de Londres⁵.

Éstas son, seguramente, las sugerencias e interrogantes que importan. Los numerosos bocetos que ha hecho Gehry de los despliegues de una anémona de mar son los que testimonian su acto imaginativo seminal y los que generan los programas de cálculo. Libeskind advierte contra la sobrevaloración poco crítica de la función del ordenador. Está completamente convencido de que son los diseños y las maquetas de un arquitecto los que han de ocupar el lugar central en el proceso de construcción. Pero su solapamiento aumenta de manera espectacular. El proyecto «Nube Cuántica» de Antony Gormley es demasiado complejo para una ingeniería puramente «humana». El escultor se sirvió de un escáner ultramoderno capaz de crear en veinte segundos una imagen formada por treinta mil coordenadas digitales en tres dimensiones. Esta «imagen» de su cuerpo se transfirió luego a un programa especialmente diseñado para compaginar la visión del artista con los parámetros de su factibilidad material. El programa contenía 75.000 líneas de código para ayudar a conseguir un «campo de energía en movimiento. Esto es, una simbiosis de la vieja física con la nueva, del arte con la ciencia».

En la arquitectura (y en la escultura) de hoy y de mañana, las distinciones entre la creatividad humana, la invención tecnológica y el experimento controlado, tal como operan en la ciencia, son borrosas. El brillo de esta borrosidad suscita interesantísimos enigmas filosóficos⁶. ¿Debería ser la medalla de oro para el constructor o para el programa?

¿Qué le queda, entonces, a la autoría?

6

La noción de autoría ha variado a lo largo de la historia y las culturas. Ha pasado de un anonimato colectivo en la época arcaica al individualismo y al personalismo más exaltados propios del Renacimiento y del romanticismo. Pero esta evolución nunca ha sido ni uniforme ni absoluta. Las cúspides de la textualidad, como en las Sagradas Escrituras, especialmente en el Libro de Job, en la epopeya homérica o, en una medida

aún no resuelta, incluso en Shakespeare, resisten la asignación categórica de una autoría. La individualidad de la voz contrasta con la inaccesibilidad, material o psicológica, respecto al creador. En todo aquello que se refiere a la literatura y sus declaraciones canónicas, pretender encontrar la fuente en un solo autor cuya biografía pueda establecerse puede ser una reducción. El narrador puede ser mucho más débil o menos seductor que la narración. ¿Acaso no sabemos demasiado, por ejemplo, sobre Byron, Heine o Proust, hasta el punto de que tal saber se convierte en desconocimiento y distracción? La disyuntiva de Yeats está planteada como una advertencia: la «perfección de la vida o la de la obra». Los problemas se complican más con la intuición, tan antigua como Platón, tan moderna como Freud, de que la creatividad y lo patológico están estrechamente relacionados, de que los actos de imaginación y de proyección más estimulantes tienen de una u otra forma su origen en los desórdenes de la sensibilidad, en los apetitos y en la conducta desviados. La *dramatis persona* de Wagner, Dostoievski o Proust puede levantar barreras irreductibles ante nuestras esperanzas de correspondencia armónica entre el yo y el arte, entre el sadismo y la gracia, entre la enfermedad y el resplandor vivificante.

Pero, tanto si su origen se halla en la serenidad de lo innombrado o en el drama del yo público y declarado, la autoría, tal como hemos visto, ha sido la principal analogía de la creación misma. Esto es cierto en todos los modos de producción, pero en ninguno de manera tan concentrada como en las artes del lenguaje. Hemos visto también que «el libro», en tanto objeto y símbolo, alegoría y metáfora, a lo largo de las tradiciones hebraicas, griegas y cristianas ha sido el medio de la vida significativa y de la revelación. Ya se trate de la Biblia o de la *Divina Commedia*, del primer folio o de *El origen de las especies* de Darwin, el libro es el que narra, el que transmite e interpreta el «ruido de fondo», la palpación de la lejana reverberación del trueno del *fiat* de la creación tal como lo hemos imaginado (la ironía que inspira el libro de Darwin es la de subvertir precisamente esta suposición). La obra de arte perdurable –pictórica, musical o literaria– contiene entre sus medios de ejecución una miniaturización, una partícula cargada, por decirlo así, con la venida del ser al ser. En lenguaje heideggeriano, remite *das Seiende al Seyn*, a aquello que es existencialmente contingente ante la primacía y enigma de lo que «hay». Los artefactos útiles, instrumentales, exhibicionistas –la gran mayoría de lo que abunda en los géneros– son efímeros porque están acomodados a lo mundano y doméstico de sus mecanismos productores. En un nivel trivial u ostentoso, son fabricados (recordando a «los ingenieros del alma» de Stalin). En comparación, una obra monumental o seria no se encuentra cómoda en las zonas de sombra de su origen, a las cuales debe su génesis y realización necesariamente incompletas e imperfectas. Perdura porque lleva en sí misma las «estrías», las cicatrices de lava que deja una incandescencia interior y una salida al exterior casi siempre autodestructiva. De maneras difíciles de clasificar, aunque evidentes para un lector, un oyente o un espectador activos, lo efímero, lo oportunista en el pensamiento y en las artes permanece estático. Su resplandor no dura

más que un instante (es un «éxito», una «bomba»). Lo clásico está en perpetuo despliegue y metamorfosis. Los grandes vientos de la creación inicial soplan a su espalda.

La tecnología, los usos, el formato material del libro se encuentran hoy en plena transformación. Las facilidades electromagnéticas de transcripción, difusión y almacenamiento ya han revolucionado la mayor parte de los elementos de la textualidad y de lo «escrito». Antes he hablado de los cambios en la naturaleza de las nuevas bibliotecas, de las posibilidades infinitas y combinatorias de intercambio entre el autor y el lector. El alcance del ojo y del oído en la transmisión, composición y digitalización de la palabra y la imagen, del mensaje y su acompañamiento audiovisual, se extenderán hacia horizontes que apenas hemos empezado a imaginar. *Desde luego*, los libros, como los hemos conocido desde Gutenberg, se seguirán escribiendo, publicando, vendiendo y leyendo. Muy probablemente, el número de títulos en formato tradicional se incrementará durante algún tiempo (al ritmo actual, el volumen de libros no leídos producirá un enorme colapso). Las *belles lettres*, la literatura de placer y evasión, continuará apareciendo bajo su forma tradicional en un previsible futuro. La posibilidad inherente a los libros de que puedan ser llevados, tocados, la secreta compañía que nos proporcionan, el modo en que nos hemos habituado a ellos, son irremplazables todavía. Pero no es del todo cierto que ése sea el caso para las generaciones que aprenden hoy a leer y a escribir en el ciberespacio y en Internet. Tampoco es ésa la cuestión. Estas transformaciones y los acelerados cambios de la cultura en su conjunto ¿van a modificar fundamentalmente el concepto de autoría y las analogías entre la *auctoritas* y las gramáticas de la creación?

Sabemos que incluso el más aislado y solipsista de los creadores está preso en la tela de araña de condicionamientos sociales, históricos y pragmáticos. No existe una página en blanco *de novo*. Cualesquiera que sean sus esfuerzos por personalizar, remozar y modificar el lenguaje, es obvio que el autor ha heredado un instrumento que no le pertenece exclusivamente. Lo mismo sirve para el pintor y para el compositor. El patrimonio de la herencia y, en un mayor o menor grado, la contemporaneidad estorba al retiro más celosamente preservado. Creo que esta presión, la intromisión de condicionamientos externos, se ha incrementado masivamente y que las determinaciones sociales o del ámbito histórico-político en la conciencia son ahora mucho más fuertes que nunca. Éstas no se limitan únicamente al nivel superficial de la percepción; exigen penetrar incluso en lo más íntimo de la sensibilidad, en el umbral formativo de la psique. Es difícil formular una hipótesis semejante, y más aún demostrarla cuantitativamente. Se puede objetar que «el mundo siempre ha estado demasiado presente para nosotros», que ha pesado sobre el poeta clásico por mucho empeño que pusiera en preservar su retiro bucólico, no menos que sobre Montaigne retirado en su torre, o sobre Marvell en su jardín. Seguramente sea una cuestión de grado, de aceleración en el proceso y de aplicación. Pero es incuestionable el sentimiento de que hay un gozne histórico, una vulnerabilidad nueva del yo, especialmente en Occidente. Los «niveles de ruido», la

dinámica de la interferencia aumenta considerablemente con la revolución industrial, con el urbanismo y las exigencias político-históricas de la vida cotidiana en la segunda mitad del siglo XVIII. El tiempo, como experiencia psicológica y existencial, se acelera espectacularmente. Las nuevas tecnologías de la comunicación, ya se trate del transporte o de la información, comprimen los espacios alrededor de lo que en un tiempo fue privado e individual.

Gran parte del bucolismo ideológico de Rousseau, su pedagogía y su descripción de la autoconciencia se esfuerzan por contener este nuevo martilleo. A menudo al borde de la histeria, Rousseau se empeña en preservar hasta donde puede un refugio para el yo ensordecido y acosado. Su proyecto educativo, su idílica ficción, sus ensueños de *promeneur solitaire*, representan un intento de expresar, de representar de manera ejemplar los resquebrajados valores de la interioridad. Rousseau es un ecologista del yo. Wordsworth observa de cerca el avance de un nuevo orden mundial social, colectivo, urbano e ideológicamente invasor. Con una precisión inquieta, anota los síntomas: el poder de la prensa chabacana, las metrópolis tentaculares, el ruido estridente de la vida cotidiana. En la poesía lírica e introspectiva de Wordsworth, se observa una contrapresión casi muscular ante la avalancha del exterior. El solo peso del texto podría atrancar la puerta contra las intrusiones. Goethe percibió en la batalla de Valmy y en la victoria de un ejército populista de reclutas el comienzo de una nueva era, la de la historia como experiencia de masas. Describió con extraordinaria agudeza en sus memorias, en *Fausto*, en el contraidilio de *Hermann y Dorothea*, la mutación de lo cotidiano en periodismo. Contempló cómo los «trabajos y los días» de Hesíodo o las «muy ricas horas», reservadas habitualmente sólo para propósitos naturales y estacionales, se transformaron en periodismo. Los días se convirtieron en *journées*, esto es, en las veinticuatro horas artificiales de un *journal* (Alemania ha importado la palabra francesa). La pericia para aislarse de Nietzsche es una respuesta, programática y terapéutica a la vez, discursiva y obsesionada, frente al asedio del mundo: familiar, profesional y político.

Aunque fecundas, estas diversas estrategias no son más que escaramuzas de retaguardia. No pueden contener la marea de la actualidad, como tampoco el «enterramiento en vida» de Kierkegaard. Tras el nacimiento de los medios de comunicación de masas en la época romántica hasta la ruptura de los diques con Internet y la Red planetaria, ya nadie puede calcular ni el volumen ni el ritmo de las novedades, de las informaciones, de las sugerencias verbalizadas o imaginadas que nos sumergen y solicitan nuestra atención, que sacuden las emociones y la memoria individuales. El pseudotécnico término *hit* («golpear») es revelador. El impacto sobre las antenas de la conciencia es incesante, el ruido dirigido al yo profundo, imparable. Busca y persigue ahora el ensordecimiento de lo subliminal. Las luces estroboscópicas de la inmediatez –ya sean los estímulos sensoriales de la información o de lo imaginario– nos ciegan los espacios de la visión. La transmisión instantánea y gráfica no hace más que amplificar lo

que existe de monstruoso en los problemas mundiales. Nos entumecemos intentando soportar este material y los subsiguientes «divertimentos» que contrarrestarían los horrores. Es este «entumecimiento» el que debilita los centros neurálgicos de la creatividad. En esta pornografía del ruido, la serena intimidad se convierte en un privilegio de los afortunados y de los condenados. Según la psiquiatría, la incidencia actual de depresiones nerviosas expresa un deseo de huir, de escapar a la presión del bullicio incontrolado engendrado por el clamor y voltaje de la recepción cotidiana. El arquetipo de esta interrupción no es el «hombre de Porlock», que molestaba a Coleridge mientras trabajaba en su *Kublai Khan*. Es la realidad misma, convertida en Leviatán y legión.

Las correlaciones entre el silencio, por una parte, y la creación e invención, por otra, son numerosas. Difieren de un caso a otro. Se dice que Bach compuso algunas de sus partituras más difíciles en medio de un lío de problemas domésticos. Igual le ocurrió a Schönberg, mientras orquestaba en Barcelona la orgiástica danza terriblemente compleja de su *Moisés y Aarón*. El ruido exasperaba a Proust y le impedía escribir. La última parábola de Kafka, «La madriguera», detalla el terror que produce el más pequeño ruido cuando penetra en el retiro del artista. Objetivamente, los niveles de ruido, el volumen de fenómenos acústicos y amplificadas que nos envuelve experimentan un crecimiento exponencial. En la noche de la ciudad, los silencios han desaparecido. Como una chicharra enloquecida, el teléfono móvil devora lo que queda de privado o de público en el silencio (en una alegoría maravillosamente elocuente, se han oído sonar móviles en el interior de un ataúd). En un plano más elemental, sin embargo, las condiciones de tranquilidad, inexcusables en la producción intelectual y estética, son actualmente difíciles de asegurar o, simplemente, inasequibles.

Pero los dones y formas del silencio que tengo en mente son más reacios a la definición y mucho más a la cuantificación estadística. Son sobre todo internos. Preservan y permiten los hábitos de concentración, de densa atención, de retirada de lo «impertinente» –con el doble significado de lo banal e inoportuno y de «lo que no es pertinente»– de los que son ejemplo el recogimiento total de los maestros de meditación o el de los maestros de ajedrez. Estas órdenes de cierre al exterior, de contradicción con lo mundano –donde «contradicción» es precisamente un «decir contra» articulado, pero no vocalizado–, son, en parte, la consecuencia de la escolarización, como en la cultura monástica occidental y oriental. Florecen en un cierto clima histórico y social. Proceden del ejercicio de la atención dirigida y de la memoria ordenada, un ejercicio que expresa los ideales de un medio dado, que se hace posible por la disponibilidad de un espacio en paz (la ermita, el estudio emblemático de san Jerónimo, el aislamiento invernal en que meditaba Descartes, los nocturnos de Kierkegaard, o la cabaña forestal de Heidegger, fuera del alcance del mundo). En la historia occidental, han existido épocas privilegiadas de silencio. Las técnicas filosóficas, la poética del siglo XVII, el enclaustramiento voluntario de Pascal o de Spinoza culminarán en la célebre equivalencia de Malebranche

entre la atención, la concentración escrupulosa de la mente, y la «piedad natural del alma». Una estrofa de Marvell resume con una pavorosa concisión irónica todo aquello que distingue una actitud como la de la modernidad:

*Two paradises t'were in one
To live in paradise alone.*

[Hay dos paraísos en uno/ para vivir en el paraíso solo.]

Este recogimiento del yo y este rechazo del mundo exterior, esta «interrupción sobre un mar de silencio» son los que necesitan en la mayor parte de los casos el pensamiento y la imaginación de primer orden. El postulado de otra existencia, las innovaciones que alteran y ensanchan nuestro horizonte, los actos de expresiva contrafactualidad que definen tanto las analogías con el *fiat* original como su diferencia, me parece que nacen de la escucha interior de una agudeza enfermiza. La receptividad del pensador sistemático, del artista, del matemático se expone y se aplica a un crisol de instigaciones nacies, de impulsos desencadenantes sólo parcialmente conscientes. Su percepción tiene una claridad auditiva, una afinación perfecta, que le permiten discernir relaciones futuras, formas y potencialidades de acción, que superan lo ordinario. Oye lo más profundo. Presionado hacia el terreno del ser, el oído interno del pensador, del poeta o del maestro de la metáfora, parecen aprehender el silencio cargado que precede al primer resplandor de la forma naciente. El clamor de la sociabilidad comunicativa, de lo gregario, la estridencia que hoy se impone día y noche, convierte esta escucha en precaria. Estamos cada vez menos entrenados para escucharnos ser, a pesar de que esta escucha podría ser la condición previa esencial para lo creativo.

Los dones de silencio que intento delimitar se relacionan con varias formas de la experiencia y la práctica religiosa. Hay un sentido en el que toda concentración radical podría vincularse con lo teológico. Tal concentración busca aquello que es todavía desconocido, rechaza los límites del conocimiento empírico. Las voces interiores que oye el poeta, las tensiones de la irresoluble relación que afloran a la conciencia del compositor y del matemático nacen de ese silencio cargado hacia el que la inteligencia y el espíritu dirigen su atención. A lo largo de este estudio, hemos visto que es prácticamente imposible explorar esas «inclinaciones», en el sentido más estricto de la palabra, sin invocar dimensiones teológicas o, al menos, el léxico que tales dimensiones han generado. En nuestros días, ese lenguaje y los reflejos de reconocimiento derivados de él se han osificado considerablemente. Han adquirido una palidez convencional y se han apartado de todo compromiso serio. Un pasaje de *Aids to Reflection* de Coleridge sirve de ayuda para medir el abismo:

El camaleón se oscurece en su propia sombra cuando se inclina para verificar sus colores. De manera similar, pero con mucha más precaución si cabe, deberíamos pensar respecto a un hábito tranquilo de vida interior,

considerado como un *Sense* espiritual, como el Órgano Intermediario en y por el cual nuestra paz con Dios y la vívida Obra de Su Gracia sobre nuestro espíritu, es percibida por nosotros.

Obsérvese la crucial sugerencia de una «sensualidad espiritual» en relación con las fuerzas vitales («vívidas») que operan en nosotros. Varias líneas después, Coleridge invoca la «oscuridad de la deserción». Está en juego la fragilidad de lo creativo en nosotros, la funesta facilidad con la que nos despedimos de nuestro yo creativo, de aquello que, por otra parte, está ligado a esa serenidad tan difícilmente accesible en la actualidad. Sin embargo, todo ese vocabulario y las configuraciones de la psique humana que sustenta están ya obsoletos.

La soledad y la intimidad están emparentadas con el silencio. Su papel inspirador en el taller del creador es intuitivamente convincente pero, una vez más, difícil de demostrar. Aquí también hay dos niveles implícitos: el empírico y el interiorizado. En nuestras sociedades, la soledad es cada vez más extraña y, en verdad, sospechosa. La tendencia hacia lo comunal, lo participativo y lo colectivo es insistente. La multitud, en una bien conocida frase, puede estar sola, pero es multitud. El terror de la soledad atormenta a una juventud incapaz de vivirla de forma productiva. En los edificios americanos, el hilo musical se pone en marcha desde que las puertas del ascensor se cierran, a fin de que los momentos de soledad no se muestren amenazadores. La democracia y el consumo de masas, con sus ideales de uniformidad, de aceptación y aprobación por los «grupos paritarios», condena la soledad. Una sensibilidad apartada, un «solitario» del pensamiento y de la imaginación, es el disidente más notable para los colectivos democráticos y populistas y para el reino de la mayoría. En esta clase de soledad, existe una aristocracia natural, un rechazo a la pertenencia. Esta abstención de lo *profanum et vulgus* abarca una línea filosófica que desde Heráclito a Spinoza tiene su «cima» en Nietzsche y Wittgenstein. Hay también ejemplos magníficos en poesía, Hölderlin es uno de ellos, pues su grandiosidad sería imposible de otro modo. No obstante, si hay un cambio de sensibilidad y de costumbres que se aproxime a la definición de la modernidad es la erosión acelerada de la soledad y de la intimidad.

Ezra Pound lo vio venir: «una franqueza sin precedentes», «una mediocridad de mal gusto» a través de la exposición de los actos o de las relaciones humanas incluso más íntimos. ¿Qué refugio hay ahora frente al voyeurismo, frente a la sed por mostrar y mostrarse que, literalmente, alimenta los apetitos de los medios de comunicación y de su público? ¿Existe algún ámbito, bien sea erótico, económico, médico o familiar, que no haya sido invadido? (una invasión terriblemente amenazadora para las democracias representativas en la medida en que excluye de la vida pública y de su desnudez los elementos más dotados y más complejos de la comunidad). Pero no hay ninguna necesidad de escuchar detrás de las puertas ni de usar objetivos camuflados. La confesión, el *strip-tease* del yo, la divulgación de sus actividades cotidianas y nocturnas con todo detalle se ofrecen espontáneamente y hasta la saciedad. La cámara de los *paparazzi*, el cuestionario del investigador sociológico, el micrófono oculto y la oreja del

psicoanalista, por diferentes que puedan ser sus técnicas y contextos, se suman a un monstruoso espectáculo mediático. El ambiente está saturado por una prodigalidad de declaraciones literarias e indiscreciones de exhibicionistas. De este modo habitamos en una cámara de resonancia con interminables chismes, un confesionario conectado a altavoces. En sus exigencias, a menudo legítimas, de «libertad de información» y de transparencia, la democracia populista tiene que devaluar la intimidad. El espíritu auténticamente privado, el guardián de la silenciosa solemnidad, lo que llamamos secreto, cuya expresión suprema fue encontrada por Kierkegaard en Antígona, son temidos. En definitiva, es difícil ver en qué lugar del ciberespacio y con qué permiso la soledad y la intimidad encontrarán un lugar donde respirar.

Este colapso de un *ancien régime* de soledad y de reserva –*pudeur* no tiene un equivalente moderno– afecta a los recursos creativos anteriores tal como ocurre con la erradicación del silencio. La Cábala imaginó que el impulso creativo divino nació de una soledad tan absoluta que el mismo Dios la encontraba insoportable. Es una soledad tensa y una intimidad con los poderes dormidos, que luego despiertan, la que el creador puebla con sus percepciones y reconocimientos, y cuando digo «puebla» vale tanto para las construcciones tonales del compositor como para las formas a las que el artista «da cuerpo». El resurgir germinativo tras la soledad y el santuario del yo es de la esencia. Otorga al subconsciente el derecho de acceder a sus receptores y, por decirlo así, a sus torres-vigía previas a las fenomenologías visibles y audibles. El Ricardo II de Shakespeare, como hemos visto, lo expresa de manera memorable:

*And for because the world is populous,
And here is not a creature but my self,
I cannot do it; yet I'll hammer it out.
My brain I'll prove the female to my soul,
My soul the father; and these two beget
A generation of still-breedind thoughts:
And these same thoughts people this little world...*

[Y, como el mundo es tan populoso/ y aquí no hay otro ser que no sea yo,/ no soy capaz. Con todo, voy a resolverlo./ Mi mente será la hembra de mi espíritu,/ mi espíritu el padre, y los dos engendrarán/ una prole de pensamientos fecundantes/ que poblarán este mundo en pequeño...]

La soledad y la intimidad de este orden, un orden a la vez metafísico y existencial, tenían claramente sus presupuestos y configuraciones religiosas. El ámbito de la intimidad es, en última instancia, el del diálogo, imaginario, conceptual, ritual, pero no menos funcional, con el primer o el otro creador. Es el encuentro filial o agónico (o ambos al mismo tiempo), gozosamente mimético (la *imitatio*) o celosamente polémico en el que he insistido repetidas veces. Nuestro alejamiento creciente de la actualidad experimentada de este encuentro solitario, autista si se quiere, con lo transcendente o demoníaco, es directamente proporcional al exhibicionismo de pecera característico de las costumbres

modernas. Lo que se «filtra» de la vida interior es mucho más que cualquier secreto mundano. Es una confidencia del ser, donde la etimología de «confidencia» encierra una triplicidad: la confianza («confiado»), la esperanza («confianza») y la fe (*fides*). De manera turbadora las palabras nos recuerdan lo que hemos perdido.

Este estrechamiento de la matriz espiritual, social y material del proceso creativo tiene su perfecto correlato en el desplazamiento general de lo individual hacia lo colectivo. La figura del artista como creador prometeico o fáustico, del compositor o del escritor que practica su misterio en una atmósfera de heroísmo y sufrimiento es muy incómoda en nuestros días. En su vida y sus escritos, Joyce y Thomas Mann han sido quizá los últimos representantes, y el *Doktor Faustus* de Mann su epílogo plenamente consciente. Es revelador que, en el caso de Picasso, lo «titánico» sea, a fin de cuentas, una cuestión monetaria. El espíritu de nuestro tiempo es el del «interfaz» y la inmersión participativa en la *communitas*. John Updike ha colocado una novela en Internet y ha invitado a los «navegantes» a completar los capítulos siguientes. La distancia entre creador y destinatario, entre autor y público se difumina hasta llegar a ser «políticamente corregida». Por su misma naturaleza, la globalización de la Red produce géneros estéticos y discursivos aleatorios, reciclables y con un final abierto. Estas cualidades son, en muchos sentidos, la antítesis de la *auctoritas*.

Lo incompleto y lo fragmentario, y no lo monumental, son las palabras clave para la modernidad. Si, como dice Adorno, «la totalidad es mentira», el concepto de *magnum opus* se vuelve ilusorio. La multifacética y coherente totalidad que Mandelstam celebra en su ensayo sobre Dante, la *summa* arquitectónica que buscaba Proust, pertenecen al pasado. Como en el caso del libro, seguramente habrá ediciones completas de un maestro moderno e intentos, más o menos francos, de realizar la «Gran Novela Americana». Pero estos fenómenos tendrán una resonancia arcaica, nostálgica. Serán pinturas murales para una basílica casi abandonada. Ya he citado antes este ejemplo: un gran artículo reciente de física nuclear es firmado por casi cincuenta autores. Nuestras formas representativas y nuestras estructuras son corales como lo fueron antes los enigmáticos saltos hacia el egotismo heroico, predestinado de la conciencia trágica griega y de la narrativa hebrea. La democracia e Internet nos invitan a «participar».

Más allá de estas revalorizaciones sociológicas y psicológicas, se plantean conjeturas que rozan la ciencia-ficción. El trasplante de órganos, la clonación, la fecundación *in vitro* deben inevitablemente alterar el estatuto del yo, de la primera persona del singular. Igual ocurrirá con las implantaciones de electrodos y de terminales de fibra óptica en el córtex. ¿En qué momento deja el individuo de ser identificable como tal? ¿En qué estadio, una vez reemplazados sus órganos vitales, reestimulada su conciencia electroquímicamente, un hombre o una mujer entran a formar parte de lo que se ha denominado *bodynet* y se convierten en una secuencia de sus encarnaciones anteriores, en lo que teóricamente podría considerarse una cadena molecular ininterrumpida? (La seducción y el horror del proyecto aparece en un buen número de cuentos de hadas,

entre ellos la fábula de Makropoulos y la versión para la ópera que de ella ha hecho Janáček.) ¿Cuándo podremos siquiera relacionar las «perfeccionadas» mentes y cuerpos de los exploradores de la Realidad Virtual con los conceptos de autoría y *poiesis* tal como los hemos conocido hasta ahora? La ciencia puede avanzar sin dificultad con estos pronósticos. ¿Pueden hacer lo mismo las artes y las humanidades?

Sin embargo, estos futuribles son en sí mismos síntomas. Testimonian una mutación fundamental. Algo mucho más radical está en juego.

7

Este libro ha tratado de elucidar diversos aspectos de la «creación» y de la «invención», así como las distinciones pertinentes. Este intento me condujo a formular una hipótesis central: al menos en Occidente, el estatus de la muerte ha experimentado transformaciones fundamentales. Si éste es el caso, lo que entendemos por «creación» e «invención» debe replantearse.

La muerte tiene su historia. Esta historia es biológica, social y mental. Desde un punto de vista biológico, las generalidades y la fisiología de la muerte del individuo en nuestra especie no han cambiado sensiblemente en el tiempo relativamente breve de la evolución humana. Por espectaculares que sean el crecimiento de los recursos médicos y terapéuticos o la gerontología que prolonga la esperanza media de vida en las sociedades mejor dotadas, sus efectos son insignificantes. Antes o después, la muerte, para la que estamos genéticamente programados, nos atrapa a todos. Todavía no se han elaborado elixires para la inmortalidad (sólo pensarlo resulta infernal). Es el otro extremo del problema el que se ha revolucionado. La inseminación artificial, la congelación e implantación de óvulos humanos, la conservación del esperma, el día no muy alejado en que un embrión pueda desarrollarse fuera de la matriz, están alterando profundamente determinadas realidades e imágenes simbólicas del nacimiento. Dialécticamente, un cambio semejante debería reflejarse en nuestra percepción de la muerte. Estas alteraciones pueden ser percibidas; hasta ahora, sin embargo, la muerte ha conservado su muda irrevocabilidad. La noción de «inmortalidad» o de resurrección mediante la criogenización de los muertos –noción complementaria del tratamiento del material embrionario– es simplemente desconcertante.

Cada época histórica, cada sociedad y cada cultura tiene una manera de comprender la muerte, su iconografía y sus ritos funerarios. Pudiera ser que todas las mitologías, todos los sistemas religiosos o metafísicos fueran un depósito de cadáveres, un esfuerzo, a menudo ingenioso y elaborado, para edificar una casa a los muertos. De ahí se supone que emergen los vivos con su carga de tristeza soportable por la esperanza y el consuelo de una recompensa. El protocolo que rige la conducta de cada uno en el lecho de muerte, las prácticas de exposición, enterramiento o incineración son tan diversas como las

comunidades humanas, las peculiaridades étnicas y las circunstancias locales. Desde un punto de vista estadístico, el número de muertos desde la última era glacial es muy superior al de los vivos. Somos todavía el planeta de los muertos. Pero debemos nuestras oraciones, nuestras ontologías y una buena parte de nuestro arte, de nuestra música, de nuestra literatura a este hecho. La creación de estas ficciones articuladas, su esfuerzo por contener o vencer a la muerte precisamente es lo que cambiará si nuestra experiencia de la misma cambia. Los vínculos, las fibras de las relaciones recíprocas que encadenan el pensamiento filosófico –definido por Séneca y por Montaigne como un «aprender a morir»– y los actos de representación estética con el hecho de morir son biológicos. Pensamos, damos forma en compañía íntima con la muerte, pero también en hostilidad con ella. A pesar de que el lenguaje de la fe religiosa, del estoicismo filosófico o de la invocación lírica requieren a la muerte y le dan la bienvenida, este recibimiento representa un esfuerzo por sosegar, dominar los terrores. «Muerte, dónde está tu mordedura? Ding-aling-a-ling.» Esta cancioncilla de Brendan Behan entre 1914 y 1918 provoca alegría, pero suena cruel.

Cuando nos preguntamos sobre lo que puede significar redefinir nuestro sentimiento de la muerte, debemos contentarnos con conjeturas y suposiciones.

Los historiadores han reconocido que el siglo XX ha sido sin duda el más mortífero. Se estima en alrededor de cien millones el número de víctimas causadas por la guerra, el hambre, la deportación, los campos de concentración y los genocidios entre agosto de 1914 y la lenta desaparición del régimen estalinista. Desde Madrid a Moscú, desde Narvik a Messina, Europa y Rusia occidental han sido un osario, un escenario de atrocidades. No se sabe con certeza el número exacto de víctimas del demente «gran salto adelante» de Mao (¿diez millones, veinte millones?), o de la sed de sangre tribal en Ruanda, en Indonesia o, por último, en los Balcanes. Como nunca antes, los medios de comunicación han saturado nuestra conciencia y nuestra memoria con imágenes del horror organizado. Los huesos y las cenizas de los campos de exterminio nazis, las pirámides de cráneos en Camboya o las inmundas fosas descubiertas en Bosnia y Kosovo son los auténticos emblemas e iconos de la historia reciente. Millones de esas muertes espantosas son todavía anónimas. Los nombres se eliminan lo mismo que los seres humanos. Hectáreas de cruces sin nombre permanecen silenciosas en los cementerios militares del noreste de Francia y Flandes. ¿Dónde están enterrados los muertos por inanición, los torturados del Gulag, los de las minas de Kolimá, los de los bosques helados? «Sólo Dios lo sabe»: una presunción cada vez menos plausible, cada vez menos consoladora para el racionalismo moderno.

Esta larga marcha a través de las tinieblas no ha podido sino devaluar la muerte. La mente no admite estadísticas tan evidentes: los treinta mil soldados masacrados durante los primeros días de la batalla de Somme, las dos mil condenas a muerte firmadas *cada día* en el Kremlin durante las grandes purgas, las carnicerías tribales entre risas estúpidas en África oriental, la suma de inocentes incinerados en Dresde, Hiroshima y Nagasaki. El

florecimiento de la tortura por razones ideológicas o por los estados-nación entumece nuestros sentimientos y nuestra comprensión. Ante tales fenómenos, la teología, la filosofía y las artes no han aportado más que la sombra de una respuesta adecuada. ¿Podría ser de otro modo? Al menos tenemos la sobrecogedora pero estilizada astucia del *Guernica* de Picasso, el testimonio de Primo Levi o los enigmáticos poemas de Paul Celan. Pero ¿qué representan en los «grandes vientos provenientes de las entrañas de la tierra»?

La escala misma de la muerte, sus tecnologías obscenas (su «industrialización», dirían algunos) y su anonimato han triunfado hasta el punto de que, en cierto sentido, han banalizado el concepto. Esta trivialización puede funcionar como un mecanismo de defensa frente a lo incomprensible y lo insoportable. Pero creo que ha modificado el aura y la dignidad de la muerte en nuestra cultura.

La supresión del silencio, de la soledad y de la intimidad que he citado está directamente ligada a esta modificación. Dos tendencias contradictorias, pero congruentes, están en liza. Allí donde la masacre y la miseria socioeconómica triunfan, la muerte se mancilla hasta convertirse en mera rutina. Ninguna significación particular honra a la víctima, a menudo esquelética en su afligida existencia. Donde domina lo superfluo, la muerte es aséptica y se aburguesa. Los cuidados médicos y tecnológicos – esos tubos, esas habitaciones de luz tamizada– privilegian el entorno del moribundo. Sin embargo, al mismo tiempo, la muerte es absorbida por un proceso casi comercial y por una uniformidad agri dulce. En California, los manuales para padres de niños de corta edad sugieren que la muerte debe ser presentada de forma tan tranquilizadora como tirar un pez dorado por el retrete. Por la lógica de la paradoja, este fin color de rosa, esta estrategia cosmética triunfa en el seno de una sociedad insaciable en su apetito de extrema violencia, de exhibiciones de muertes en pantalla o en los tebeos. Con un poco de *rouge* en el ser querido ya desaparecido y una música luctuosa de órgano eléctrico la muerte podría ser muy pronto sólo una realidad virtual.

En estas condiciones, es difícil morir la propia muerte, afrontar libremente la más intrigante de nuestras obligaciones. Kierkegaard intuyó esta dificultad; Heidegger la ha analizado. La implacable intromisión del tratamiento clínico moderno, la costumbre de mantener la vida merced a una tubería degradante a aquellos para los que la muerte sería una liberación, convierte el suicidio en el único garante de intimidad, de autonomía del yo. El suicidio es el acto crítico por excelencia, la disensión irónica del espíritu que rehúsa lo *kitsch*. Él solo niega la retórica tranquilizante de eso que se llama *American way of death* (una denominación injusta en la medida en que esas prácticas son hoy en día cada vez más usuales gracias a la economía y al consumo ostentoso).

El concepto de muerte implicaba el de la inmortalidad. La mutación de la «muerte» altera los dos polos. Si se devalúa la muerte, la inmortalidad pierde su sentido. Si la muerte se hace banal, o es un tabú social, la inmortalidad se convierte en un concepto manido, en un artificio al tiempo que en una forma de afectación. Solamente la muerte, si

es una parte importante de la existencia, puede conceder validez a la pregunta por la inmortalidad. La luz y la oscuridad, la extinción y la supervivencia del ser vivo son, como observó Heráclito, pares inseparables.

Los hombres y las mujeres han consagrado su existencia a levantar lo que Yeats denomina «monumentos de una inteligencia que no envejece». Han producido textos, compuesto música, pintado lienzos que perdurarán más allá de su vida biológica. Bien en el secreto de su corazón o en la soberbia de sus declaraciones, el pensador, el creador, los creadores de formas han ambicionado lo perdurable (la palabra es arcaica, pero quizá más fuerte que ninguna otra). Son raros los casos de quienes se han mostrado indiferentes ante la perpetuación de su nombre o de su firma (Shakespeare es un enigma). En la abrumadora mayoría de los actos creativos, sin embargo, confían en transmitir su identidad a las generaciones futuras. Tienen sed de inmortalidad, dentro de los límites que el triste sentido común concede a tal promesa.

A cada paso de este estudio, los arquitectos de sistemas filosóficos, los poetas, los constructores han dado testimonio de su apuesta por la perdurabilidad, del pacto que esperan haber firmado con el mañana. Algunos lo han hecho con la conciencia lúcida, a la vez soberana y temerosa, de su rivalidad con Dios (Miguel Ángel, Tolstói). Otros muchos (Keats, por ejemplo, Schubert) han sido atenazados por el miedo de que sus obras perecieran, de que sus nombres fueran «escritos en agua». Hay también otros (Flaubert es el más representativo) que se han enfurecido por la paradójica pervivencia de sus creaciones, de sus ficciones, más allá de la cruda realidad de su propia muerte. A menudo, los más inspirados han concedido a sus propios poderes una dimensión mimética, respetuosamente análoga a la de la divinidad. En Dante, Bach o, en un nivel más elevado de complejidad psicológica, Beethoven o Mahler (en contraste con la piadosa servidumbre de Bruckner), esta filiación con un precedente transcendente, con un ejemplo, es manifiesta. Con menos frecuencia, como hemos visto, la relación, vital o metafóricamente experimentada, es de desafío, de rivalidad competitiva. El artista, el hombre que reconoce su propio genio (Balzac, Wagner) construye mundos multitudinarios, proyectos inmensos cuya originalidad, cuya intuición sobrepasa (?) la obra del dios artesano. A un cierto nivel, despierto o subconsciente, el creador mortal tiene la sensación de que su muerte es la autodefensa de Dios, su protección, demasiado a menudo cruelmente injusta por prematura, contra el prometeico «asalto a los cielos» (un *topos* tan viejo como Esquilo). También el poeta, el compositor o el artista superiores mueren jóvenes para evitar rivalizar o hacer sombra a la propia creación.

A través del espectro de estas «inmortalidades», del *exegi monumentum* al que me he referido constantemente, la muerte es un actor esencial. Es la capacidad que poseen determinadas inteligencias y sensibilidades humanas de dar vida a sus concepciones, de «concebir» en el pleno sentido de esta palabra sobrecargada. Esta preñez –recordemos a Ricardo II en la obra de Shakespeare– atrae a la muerte. Le confiere su carácter devastador, su capacidad de sembrar la desolación. La muerte, por así decirlo, olfatea su

presa, la creación. Las últimas palabras de Keats o de Kafka dan testimonio de este aroma fatal. Se venga una violación primordial. Contrariamente a la prohibición de fabricar imágenes que concierne tanto al pensamiento especulativo como al estético en todas sus manifestaciones, nos hemos esforzado por burlar la muerte, por ser «para siempre». La lucha contra el ángel oscuro, tan ilustrativa en el lamento de Dunbar por sus compañeros poetas como en el arte de Rembrandt o en las *Elegías de Duino* de Rilke, ha sido un arquetipo de la creatividad humana, a pesar de o precisamente por su resultado decidido de antemano. El perdedor es aniquilado, pero triunfa. Este arquetipo, este resumen de un conjunto de móviles y valores de una inmensa complejidad, depende precisamente de la aprehensión substantiva de la muerte por hombres y mujeres en su papel de agentes libres y concretos frente a la muerte. Depende, en resumen, de las contigüidades entre una muerte animada y su dimensión teológica o metafísica. Y son tales contigüidades, me parece, las que se desvanecen y alejan sobre el horizonte de la razón. Con esta retirada, con el tránsito de nuestra cultura y su vocabulario informador hacia un nuevo código de lo colectivo, de lo reemplazable y efímero, la metáfora de la inmortalidad, crucial para el pensamiento y el arte de primer orden, tal como los hemos conocido, se hace cada vez más sospechosa. En la actualidad, me atrevo a decir, incluso los más carismáticos filósofos, los escritores, pintores y compositores más inclinados a participar en sus propios dramas, encuentran falsa, si no manifiestamente ridícula, la pretensión de perdurar que ha sido el toque de rebato desde Píndaro, Horacio y Ovidio. Sólo la Academia francesa seguirá contando sus *immortels*. La lucha contra la muerte que reposa en el corazón hambriento de las creaciones humanas se convertirá en un imaginario combate de boxeo. La inmanencia triunfará.

Al igual que en la crítica del lenguaje, hay momentos fundamentales. Las simultaneidades son notables. El movimiento dadaísta surgió en 1916. Contra las hecatombes demenciales del frente occidental, anuncia la muerte de la razón. Vacía el lenguaje y la sintaxis de todo significado verificable. Como mofa de cualquier discurso razonado y retórico, Hugo Ball canta:

hollaka hollala
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü

El dadaísmo se burla de las pretensiones humanizadoras del arte y la literatura. Se ríe de su absoluta insolvencia frente a la bestialidad política y social. Lo monumental, lo clásico, lo canónico son implacablemente ridiculizados. En la apocalíptica farsa del Café Voltaire, la mera noción de una obra formalmente maestra, de aspiración a la inmortalidad es censurada (más de trescientos mil cadáveres insepultos en Verdún). Como en las pinturas de Ensor, la propia muerte se convierte en algo grotesco y

extrañamente perecedero. Sólo el absurdo, sólo el más efímero de los gestos tienen derecho a su momento de verdad, e incluso así se consideran inútilmente autocomplacientes.

Reconocida o no, la herencia del dadaísmo ha sido inmensa. No se ha producido ningún movimiento significativo en el arte, la literatura o la estética occidentales que no haya tenido algo que ver con el movimiento dadaísta. La deconstrucción y el posmodernismo son dadaísmo traducido a la jerga académica y teórica, una jerga a menudo tan impenetrable como la propia glosolalia del dadaísmo. El culto a lo absurdo en el existencialismo deriva del dadaísmo, al igual que los rituales anárquicos del *flower child* o las protestas de enmascarados en las calles capitalistas. Los *happenings* son dadaísmo puro. Cuando los futuristas rusos nos exhortan a quemar todas las bibliotecas para emancipar el espíritu senil del peso muerto del pasado, de las idolatrías escleróticas de las reliquias magistrales, se unen al coro dadaísta:

echige zumbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu...

Todavía no se tiene conciencia plena de la influencia del dadaísmo. Sin embargo, cualquiera que sea su genio artístico, figuras como Picasso o Matisse pertenecen al pasado del Olimpo. En su abierta lucha por el futuro, por la consagración del museo y del panteón, estos pintores son discípulos de Giotto. Henry Moore estrecha directamente su mano con Pisano y Miguel Ángel. En Stravinski, en Schönberg, el orgullo de la herencia y la incorporación de lo canónico es también manifiesto como en el «homérico» Joyce o en la identificación de Thomas Mann con Goethe. Creo que no es posible encontrar entre los clásicos profetas o clarividentes sepultureros de la «inmortalidad». Los que nos escoltan hacia la época en la que hoy entramos son Marcel Duchamp, Kurt Schwitters y Jean Tinguely.

¿Ha habido después de Leonardo un artista, un inventor más *inteligente* que Duchamp? Cada vez que vemos en un museo o una galería de arte contemporáneo esos ladrillos en el suelo, esos terneros destripados, las sábanas sucias, los sacos de lienzo colgados de ganchos o las salpicaduras de excrementos de elefante sobre el lienzo (un motivo bien conocido en el dadaísmo), entramos en el reino de Marcel Duchamp. Allí donde el constructivismo y la deconstrucción juegan su juego análogo, las reglas básicas son las de Duchamp. Como lo son, después de *Desnudo bajando una escalera* de 1912, los esfuerzos por salvar el foso abierto entre la pintura, la escultura y lo cinemático, por poner en movimiento caleidoscópico unas formas aparentemente fijadas. Cuando, en el verano de 1913, Duchamp compra un embudo utilizado para embotellar la sidra de Normandía y lo firma, desmantela de golpe la definición de arte occidental como creación original, como autoría. El *objet trouvé*, el urinario invertido transformado en fuente, la rueda de bicicleta que gira atornillada a un taburete reciben o no, según los casos, un título fuera de lugar y son firmados tanto con un seudónimo como *in propria*

persona. Las implicaciones son sísmicas, si fuera cierto que la inteligencia pudiera provocar terremotos. Concebido, entendido como «arte», no importa el objeto que sea, tanto si es utilitario, como familiar o poco atractivo, se convierte en arte. El artefacto se convierte en un «hecho artístico» (*arte-facto*). Los títulos dadaístas de Duchamp los habilitan para ser «arte» y para ser reconocidos como tal. La firma –ficticia o no– no admite réplica y pone en duda las reclamaciones de propiedad y de gloria del ego creador, considerados como algo obvio desde Fidias y Apeles. Las profundas bromas de Duchamp hacen de *todas* las formas un potencial estético y accidental, una ocasión, perfectamente arbitraria, de belleza, *páthos* o terror en el ojo trastornado del espectador. Ninguna obra considerada arte debería tener garantías de su respeto y reposo inamovible. Como saludo fraternal y bromista a Leonardo –el humor de Duchamp es preciso– añade un bigote a la Mona Lisa.

Las distinciones más importantes se borran. En otoño de 1912, Duchamp visita el Salón de Aeronáutica en el Grand-Palais de París, acompañado por Fernand Léger y Brancusi. Volviéndose hacia este último, Duchamp exclama: «La pintura se ha acabado. ¿Quién podría hacerlo mejor que la hélice? Dime, ¿podrías hacer eso?». En este preciso instante, se producen los cambios decisivos. La artesanía, la formal elegancia de los aparatos mecánicos es elevada a la cumbre del arte, si no más arriba. La técnica es presentada como acto de *poiesis* (como lo será en los cuadros de Léger). El arte no puede rivalizar con la *téchnē* del ingeniero, y mucho menos sobrepasarla. *La invención es identificada como la forma primaria de creación en el mundo moderno*. Se sigue que el arte se está convirtiendo en una complacencia para aficionados, que Marcel Duchamp haría mejor en dedicarse al ajedrez. Aquí también, si se me permite el juego de palabras, el movimiento está perfectamente calculado y es significativo. Como el arte, la poesía o la música, el ajedrez es de una banalidad transcendental. No ejerce ningún poder formativo sobre los asuntos humanos, cada vez más gobernados por la tecnología y las ciencias. El maestro de ajedrez (en 1930 Duchamp compitió como segundo tablero por Francia, justo tras Alekhine) es un sumo sacerdote de lo irrelevante. La indignación de los surrealistas ante la idea de que un artista tan importante como Duchamp abandonara el arte por un juego de mesa pasó por alto lo esencial.

La literatura se hace de lenguaje; la pintura y la escultura, de ingredientes naturales o modificados; la música, de materia sonora en bruto. Habitamos un mundo cuyos componentes son, en esencia y según la conocida afirmación de Duchamp, *ready-mades*. Sólo Dios es capaz de crear de la nada. Sólo Él puede innovar a partir de la nada. La experiencia humana es una respuesta a estas realidades, a una existencialidad previa. Esto, como hemos visto, es verdad para toda representación, para todo instrumento de comprensión e interpretación por abstracto que sea. Que las matemáticas puras sean la excepción es una pregunta sin respuesta (tal vez porque es *la* pregunta). Si el arte no se construye más que de *ready-mades* y *objets trouvés*, ¿qué otra cosa percibimos, manipulamos o combinamos? Todas estas falsas creaciones son un *collage* de la realidad.

Todas las formas de imaginación, interiores o exteriores, son un proceso de selección y montaje.

Kurt Schwitters surge del dadaísmo, pero soñó con la *Gesamtkunstwerk*, una totalidad figurativa que prolongaría, al tiempo que ridiculizaría, las monumentalidades canónicas y wagnerianas. Sus *collages* debían ser inmensas metáforas, mientras que, por su propia contigüidad, los objetos y las imágenes debían afirmar su disparidad, su resistencia anárquica a cualquier propósito armónico o significativo. La *Merzbau* fue proyectada en 1919 y se comenzó en los años veinte. Debería ser un mosaico (aunque esta denominación implica orden) de desechos de la vida cotidiana, billetes usados de tranvía, fichas de consigna, posavasos de cerveza, jirones de periódicos, envoltorios de caramelos, fragmentos de cristal y metal, virutas de madera, alambres de gallinero, trozos de cuerda. De manera totalmente independiente, Schwitters se propuso completar el programa de recuperación mesiánica de Walter Benjamin, rescatar del olvido lo más humilde. Al utilizar los desechos más sucios rechazados por la vida moderna, Schwitters declaraba que «incluso las basuras pueden gritar» contra la guerra, contra la opresión económica.

Incompleta por definición, la primera *Merzbau* fue destruida en 1943 durante un bombardeo sobre Hannover. Una segunda versión desapareció en Noruega, donde Schwitters se había refugiado. El intento por reelaborar «la obra de mi vida» en Inglaterra después de 1940, trajo como consecuencia la frustración y un aislamiento total. No se podría imaginar un destino más apropiado. La *Merzbau* es un continuum que desafía los límites de espacio y tiempo; no puede reposar en el cementerio del museo. Siempre hay algún material nuevo que pegar o añadir. Aunque sea inexistente en el sentido ordinario del término, en realidad *porque* es inexistente, la *Merzbau* no sólo parece más figurativa en nuestro tiempo que el *Guernica* o un *War Requiem*, su influencia, además, ha sido considerable. Es el invitado ausente de la espectral celebración de la estética clásica y romántica.

Sólo nos queda un paso más. En 1960, en el atrio del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Jean Tinguely prendió fuego a su compleja, elevadísima *Hommage à New York*. La construcción metálica se fundió con una luminosidad extraordinaria («un resplandor cae del cielo»). Otras piezas «autodestruibles» siguieron a ésta. Construidas con desechos metálicos soldados, con restos de maquinaria del almacén y de la forja de Tinguely, estas piezas, de delicadeza barroca, pero industriales y tecnológicas en sus elementos y fabricación, girarían y se retorcerían hasta quedar reducidas a escombros. Su presentación debía ser un *happening*, una experiencia de singularidad pura, irrecuperable y, en consecuencia, a salvo de todo compromiso o expoliación posterior. La sensibilidad de Tinguely es la de un auténtico filósofo; un claro testimonio es la burla incisiva de su serie *Les Philosophes*, cuyos trinquetes, tubos, ruedas y tenazas de hierro forjado evocan, atterradoramente, la actitud de Rousseau, Wittgenstein o Heidegger. La obra «autodestruible» es una farsa metafísica hecha para imponer una lógica terminal.

Sólo la autoaniquilación puede disipar las brumas milenarias de la pretensión estética. Sólo aquello que «se destruye a sí mismo» puede otorgar validez a los actos de renovada liberación de las ilusiones de permanencia, de la rivalidad vanidosa con la muerte. El arte es un divertimento más o menos noble, la celebración de un momento. En su suicidio festivo, el objeto que se autodestruye hace más por desarmar a la muerte que una oda a la inmortalidad. Quien ríe último siempre ríe mejor.

El movimiento dadaísta y sus tres bufones serios, Duchamp, Schwitters y Tinguely, señalan el final del concepto de *poiesis* tal como había sobrevivido desde la Antigüedad. Hegel ya había anticipado y conceptualizado este fin. Este descubrimiento no tiene nada de la charlatanería mística propia de los alemanes. Tiene un significado literal, pero también metafórico. Nos enseña que la poética y las artes no pueden esperar ninguna seguridad en la analogía con la creación divina. Sugieren que el *conchetto* de inmortalidad, central en nuestras ambiciones estéticas e intelectuales, es justamente eso. La muerte ya no es el adversario que paradójicamente nos ennoblece y nos sostiene. El dadaísmo y sus inspirados iniciados *han reinventado la creación*. Han hecho de ella nada más y nada menos que una táctica retórica. Hoy es el notorio fantasma de la máquina, cuando ésta exhibe a menudo una sofisticación conceptual, una calidad de fabricación e incluso una belleza de formas iguales, o tal vez superiores, a las de las artes (de nuevo la música y la arquitectura están en el límite). La «creación», en su acepción y connotaciones clásicas, no habrá sido más que una invención magníficamente fecunda. Algunos pintores rupestres como los de Altamira o Lascaux aspiraron a ser calificados como algo más que hábiles imitadores y reproductores del mundo *ready-made*, del *objet trouvé* que es un bison.

Lo que denominamos «arte» se seguirá produciendo, exhibiendo y conservando. Hay bastantes velas de barco y terneros cortados por la mitad en todo el mundo. Pero se dejará de invocar o querer «pensar completamente». No se revisarán las ficciones ontológicas que permanecen abiertas después de la marea de lo teológico y la inconsistencia de lo transcendente. Un urinario de Duchamp, un *collage* de Schwitters, un objeto «autodestruible» de Tinguely pueden coexistir con estos reflujos, y quizá provocarlos. Consciente o inconscientemente, lo que despierta hoy nuestra curiosidad en los museos serán sus ilustraciones. La «obra maestra», tal como la hemos conocido y soñado, no podría, honestamente, hacerlo. *C'est fini la peinture*.

Conclusión

Es difícil creer que la historia que comenzara en el Génesis haya terminado. El juego y contrajuego de la «creación» y de la «invención» ha sido siempre en parte subjetivo y flexible. Para Alexander Pope, la «invención» es la capacidad más elevada del hombre, un atributo casi divino: «Es universalmente admitido que Homero es el autor de la más

grande *Invention* que un escritor haya hecho jamás». A juicio de Paul Celan, la «invención» es equivalente a la falsedad. Para el dadaísmo la inversión de los dos términos es el fruto de la parodia y de la negación. Aun así, estos dos modos son en sí mismos intensamente creativos. Invitan a continuar la reflexión, aunque sea de modo especulativo.

Entramos en una cultura planetaria y en una jerarquía de valores cada vez más dominadas por las ciencias y su aplicación tecnológica. Hay un continuo progreso en el saber que produce saber. Es precisamente el carácter ilimitado de este avance —sólo la extinción del ser humano podría ponerle fin— el que reemplaza la categoría y las imágenes del infinito que caracterizaban al Dios de Aquino y Descartes. Podría pensarse que el índice exponencial de la especialización de las ciencias, junto con el volumen de nueva información que produce esta ramificación, desembocara en una crisis que llevara a una suerte de implosión o de colapso interno. Por ahora, sin embargo, esta entropía negativa parece improbable. En términos de energía cerebral y de prestigio social, de recursos económicos y de rendimiento práctico, las ciencias y la tecnología tienen delante de sí un horizonte sin trabas.

Hemos visto que las relaciones entre la epistemología de las ciencias y la noción de «creación» han sido siempre equívocas. A lo largo de la historia, el término de referencia para la mayor parte de los científicos ha sido el «descubrimiento»; la tecnología ambicionaba «inventar». Las nuevas cosmologías consideran la «creación» ambigua, mitológica e incluso tabú. Se nos advierte que preguntarse por lo que precede al *Big Bang* y al primer nanosegundo de la condensación y la expansión de nuestro universo nos lleva a un galimatías. El tiempo no tiene el menor sentido sin esta singularidad. Pero la lógica elemental y el sentido común nos dicen que ese juicio no es más que un arrogante fraude. El simple hecho de que podamos formular la pregunta, de que podamos abordarla con los procesos del pensamiento ordinario, le confiere sentido y legitimidad. El postulado de una nada y de una intemporalidad incuestionables («lo que no puede ser cuestionado») erigido hoy en dogma por los astrofísicos es también arbitrario y en muchos aspectos más místico aún que las narraciones de la creación del Génesis y de otras similares. La intuición razonada de un advenimiento al ser que no comprendemos, pero cuya eficacia se muestra a través de las analogías de la creatividad humana, no ha perdido nada de su carácter provocador. Lo que este libro ha intentado mostrar es cómo el recurso a tales analogías puede convertirse en una convención vacía, quizá corrosiva, cuando se rechazan los postulados de la fe y de una metafísica transcendental. No se hará burla impunemente de la hipótesis de Dios.

Pero como decía en tono cáustico el gran matemático y astrónomo Laplace, de esta hipótesis, precisamente, las ciencias (y la tecnología) no tienen ninguna necesidad acuciante. Son el descubrimiento científico y la invención técnica los que regirán cada vez más nuestro sentido de la historia social y del idioma apropiado para esta historia. Hay todavía mucho por descubrir en la elegancia y en la aventura estética de la

arquitectura y del diseño industrial. Éstas son las sinapsis entre las artes en sentido tradicional; el álgebra del ingeniero y el virtuosismo del artesano (a Cellini le habrían encantado los Ferrari). En esta simbiosis, los límites entre lo creado y lo inventado han perdido su definición. Después de haber comprendido a Duchamp, Brancusi integra las curvas danzantes de la hélice en su escultura. Se adivina que éste será el próximo capítulo para las artes.

La exultación humana y la pesadumbre, la angustia y el júbilo, el amor y el odio, continuarán exigiendo una expresión definida. Seguirán presionando sobre el lenguaje que, bajo esta presión, se convierte en literatura. La inteligencia humana seguirá preguntándose por las cuestiones que la ciencia ha decretado ilícitas o sin respuesta. Aunque quizá pueda ser condenada a una circularidad última, esta persistencia no es más que pensamiento urgente, es decir, metafísico. Un duende de trivialidad demoníaca habita el imperio de las ciencias. Tal vez la música *sabe* mejor, aunque no existe nada más resistente a la definición que la naturaleza de este saber.

Hemos visto que la armazón de la *poiesis* ha sido, en un sentido amplio, teológica; aquello que está en el extremo más alejado de la física (meta-física). En Esquilo, Dante, Bach o Dostoievski, hay un compromiso explícito con lo trascendente. Está en la obra de fuerza indeterminada en un retrato de Rembrandt o en la noche de la muerte de Bergotte en la *Recherche* de Proust. El aleteo de lo desconocido ha estado presente en el corazón de la *poiesis*. ¿Puede, podrá el ateísmo suscitar una filosofía, una literatura, una música o un arte de envergadura?

Hasta hoy, el ateísmo auténtico ha sido inusual. No así la burla ante la hipótesis de Dios. Puede dar testimonio de una sombra de privación: «El muy cabrón no existe» (Samuel Beckett). El ateísmo puede demandar una exacta disciplina moral y un altruismo riguroso. Impone al escritor y al pensador una soledad mucho más austera incluso que la que nuestro modo de vida ha disipado en el presente. El auténtico postulado ateo del agujero negro en y tras la muerte confiere a sus actos una responsabilidad inmanente y, en cierto sentido, los deja desamparados. Supongamos que el ateísmo auténtico termina por reemplazar el agnosticismo de aspirina, el «ni frío ni caliente» que inunda hoy nuestra posmodernidad. Supongamos que el ateísmo termina por poseer y estimular a los maestros de la forma articulada y a los arquitectos del pensamiento. ¿Rivalizarían sus obras con su dimensión, con su fuerza persuasiva capaces de transformar la vida que hemos conocido? ¿Cuál sería la contrapartida atea para un fresco de Miguel Ángel o para el *El rey Lear*? Sería inadecuado excluir esta posibilidad o negar la fascinación que suscita. Actualmente, la búsqueda de seres inteligentes en el espacio exterior está cerca de convertirse en una obsesión. ¿Es éste un esfuerzo premonitorio para iluminar la soledad? ¿Pretende olvidar, a través del murmullo amplificado del radiotelescopio, el ahora demasiado distante trueno de la creación?

Hemos sido durante mucho tiempo, y creo que lo somos aún, los huéspedes de la creación. Debemos a nuestro anfitrión la cortesía de la pregunta.

Agradecimientos

Debo dar las gracias a quienes me honraron invitándome a pronunciar las Gifford Lectures de 1990. Durante esas duras pero intensas semanas, la Universidad de Glasgow fue de una hospitalidad intachable. La presencia y los comentarios delicadamente irónicos del profesor Alexander Brodie resultaron de enorme valor. Sin la valiente generosidad y amistad del profesor Robert Carroll, la reescritura de esas conferencias para este libro podría no haber ocurrido.

Su contenido nace muy directamente del trabajo del seminario de doctorado en Literatura y Poética Comparada que he tenido el privilegio de dirigir en la Universidad de Ginebra durante un cuarto de siglo. Las voces de sus participantes, muchos de los cuales volvieron año tras año, están presentes en su argumentación. Esto es especialmente cierto en el caso de Aminadav Dyckman, cuyo escrúpulo académico, competencia lingüística y capacidad crítica dieron a los últimos años del seminario mucho de su nivel. A él y a todos los que estaban «alrededor de la mesa» está dedicado este libro.

Gracias de todo corazón a Roger Cazelet, de Faber & Faber, y a Margaret Otzel, de la Yale University Press, por su autoridad editorial.

George Steiner
Cambridge, abril de 2000

Nota bibliográfica

Celan, Paul, *Obras completas*, trad. de José Luis Reina Palazón, Trotta, Madrid 1999.
Char, René, *Común presencia*, antología temática, trad. de Alicia Bleiberg, Alianza, Madrid 1986.

–, *Furor y misterio*, trad. de Santiago González Noriega y Catalina Gallego Beuter, Visor, Madrid 1979.

–, *El desnudo perdido*, trad. de Jorge Riechmann, Hiperión, Madrid 1995.

Dante Alighieri, *Divina Comedia*, trad. de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona 1976.

Diógenes Laercio, «Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres», en *Biógrafos griegos*, trad. de José Ortiz y Sanz, Aguilar, Madrid 1964.

Eliot, T. S., *Poesías reunidas (1909-1962)*, trad. de José María Valverde, Alianza, Madrid 1978.

Hegel, G. W. F., *Ciencia de la Lógica*, trad. de Rodolfo Mondolfo, Hachette, Buenos Aires 1968.

Hofmannsthal, Hugo von, *Carta de lord Chandos*, trad. de José Quetglás, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1981.

Hölderlin, Friedrich, *Ensayos*, trad. de Felipe Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid 1990.

Kafka, Franz, *Cuadernos en octavo*, trad. de Carmen Gauger, Alianza, Madrid 1999.

–, *Cartas a Milena*, trad. de J. R. Wilcock, Alianza, Madrid 1984.

Mallarmé, Stéphane, *Obra poética*, 2 vols., trad. de Ricardo Silva-Santisteban, Hiperión, Madrid 1981.

Milton, John, *El paraíso perdido*, trad. de Abilio Echeverría, Planeta, Barcelona 1993.

Montaigne, Michel de, *Ensayos*, 3 vols., trad. de Dolores Picazo, Cátedra, Madrid 1987.

Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid 1996.

Nueva Biblia de Jerusalén, trad. de Jesús Ángel Ubieta *et al.*, Alianza, Madrid 1994.

Ovidio, *Tristes. Pónticas*, trad. de José González Vázquez, Gredos, Madrid 1992.

Platón, *Diálogos*, vols. 1, 3-6 y 9, trads. de Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó, Carlos García Gual, M. Martínez Hernández, Conrado Eggers Lan, M.^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero, M.^a Ángeles Durán y Francisco Lisi, Gredos, Madrid 1981-1999.

Poincaré, Henri, *Ciencia y método*, trad. de M. García Miranda y C. Alonso, Espasa-Calpe, Buenos Aires 1944.

Shakespeare, William, *Obras completas*, trad. de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid

1969.

–, *Sonetos de amor*, trad. de Agustín García Calvo, Anagrama, Barcelona 2000.

Índice onomástico

Abelardo, Pedro
Adorno, T. W.,
Agustín de Hipona, *vid.* san
Agustín
Ajmátova, Anna
Alighieri, Dante, *vid.* Dante
Alighieri
Ammons, A. R.
Anaximandro
Anselmo san, *vid.* san Anselmo
Aquino, santo Tomás de, *vid.*
santo Tomás de Aquino
Aristófanes
 Aves
Aristóteles
Auden, W. H.

Boccaccio, Giovanni
Boecio, Ancio Manlio Torcuato
Severino
Borges, Jorge Luis
Boulez, Pierre
Boyde, P.
Bragne, R.
Brecht, Bertolt
Broch, Hermann, *La muerte de*
 Virgilio
Brod, Max
Brodsky, Joseph
Bruno, Giordano
Buber, Martin
Büchner, Georg

Bulgákov, Mijaíl
Burckhardt, Johann L.
Burton, Robert
Byron, lord George Gordon
 Don Juan
 Manfred

Bacon, Francis
Bajtín, Mijaíl
Balzac, Honoré de
 Comédie humaine
Barlach, Ernst
Barth, Karl
Bartók, Béla
Baudelaire, Charles
Beaumont, Francis
Beckett, Samuel
Behan, Brendan
Benjamin, Walter
Bergson, Henri
Bernhard, Thomas
Blackmur, R. P.
Blake, William
Bloom, Harold

Campbell, Roy
Camus, Albert
Carnap, Rudolf
Catulo, Cayo Valerio
Cauchy, Augustin Louis
Celan, Paul
Cervantes Saavedra, Miguel de
Char, René
Chirico, Giorgio de
Chomsky, Noam
Cicerón, Marco Tulio
Clampitt, Amy

Claudél, Paul Luis Charles
Coleridge, Samuel Taylor

Comte, Auguste
Condorcet, M. J. A.
Corbin, Henry
Crane, Hart

Flaubert, Gustave
 Madame Bovary
Fletcher, John
Foucault, Michel
Fränkel, E.
Freud, Sigmund

Dante Alighieri
 Commedia,
 Convivio
 Infierno
 Paraíso
 Purgatorio
 Vita nuova

Darwin, Charles
Defoe, Daniel
Deforge, B.
Derrida, Jacques
Descartes, René
Dickens, Charles
Dickinson, Emily
Donne, John
Dostoievski, Fiódor
Dryden, John
Dumas, Alejandro
Dunbar, William
Duns Scoto, Juan

Galois, Évariste
Goethe, Johann Wolfgang von
 Fausto
 Hermann y Dorothea
 Máximas y reflexiones
Gógol, Nikolái,
 Almas muertas

Góngora y Argote, Luis de
Graham, Gordon
Gramsci, Antonio
Graves, Robert
Gray, Thomas

Hardy, G. H.
Apología de un matemático
Havel, Václav
Hawking, Stephen
Hazlitt, William
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
Ciencia de la Lógica
Heidegger, Martin
Ser y tiempo
Heine, Heinrich
Heráclito de Éfeso
Herbert, George
Herder, Johann Gottfried von
Hesíodo
Hesse, Hermann
Hofmannsthal, Hugo von
Hohl, Ludwig
Hölderlin, Friedrich
Homero
Hopkins, Gerard Manley
Horacio Flaco, Quinto
Hugo, Victor

Eckhart, Maestro Johannes
Eliot, T. S.
Éluard, Paul
Emerson, Ralph Waldo
Empédocles de Agrigento
Erdős, Paul
Esopo de Frigia
Esquilo de Eleusis
Estacio, Publio Papinio
Aquileida
Tebaida

Eurípides

Fichte, Johann Gottlieb

Husserl, Edmund

Huxley, Aldous

Mandelstam, Ósip

Mann, Thomas

Carlota en Weimar

Doktor Faustus

La montaña mágica

Maritain, Jacques

Marlowe, Christopher,

Doctor Fausto

Marvell, Andrew

Marx, Karl

Mauthner, Fritz

McLuhan, Marshall

Melville, Herman

Moby Dick

Merleau-Ponty, Maurice

Mersenne, Marin de

Milena Jesenská

Mill, John Stuart

Milton, John

Lycidas

El paraíso perdido

Mittag-Leffler (Magnus Gösta)

Montaigne, Michel de

Ensayos

Montale, Eugenio

Moore, Henry

Ibsen, Henrik

Jakobson, Roman

James, Henry

Jerónimo, san, *vid.* san Jerónimo

Johnson, Samuel

Joyce, James

Ulises

Juan de la Cruz, *vid.* san Juan de la Cruz

Jung, Carl Gustav

Juvenal, Décimo Junio

Kafka, Franz

La metamorfosis

Kant, Immanuel

Keats, John

Kierkegaard, Søren

Kleist, Heinrich von

Kojève, Alexander

Kraus, Karl

La Fontaine, Jean de

Lamb, Charles

Larkin, Philip

Lawrence, D. H.

Leibniz, Gottfried Wilhelm von

Leopardi, Giacomo

Levi, Primo

Lévi-Strauss, Claude

Lévinas, Emmanuel

Lichtenberg, Georg Cristoph

Lockwood, Lewis

Lukács, Georg

Lutero, Martín

Nabokov, Vladimir

Neher, André

Nerval, Gérard de

Neumann, John von

Newman (cardenal), John Henry

Newton, Isaac

Principia

Nietzsche, Friedrich

Así habló Zaratustra

Novalis (Friedrich von

Hardenberg)

Malebranche, Nicolas de
Mallarmé, Stéphane
Malraux, André

Oldham, John
Orwell, George
Otto, Rudolf

Ovidio Nasón, Publio
Tristia

Rousseau, Jean-Jacques
La nueva Eloísa
Las ensoñaciones del paseante
solitario

Russell, Bertrand
san Agustín
san Anselmo

Proslogion
san Jerónimo
san Juan de la Cruz
san Pablo
santo Tomás de Aquino
Sartre, Jean-Paul
Saussure, Ferdinand de
Schelling, Friedrich Wilhelm
Joseph

Schiller, Johann Christoph
Friedrich von
Schönberg, Arnold

Moisés y Aarón
Schopenhauer, Arthur
Schwitters, Kurt

Séneca, Lucio Anneo
Sessions, Roger
Shaffer, Peter

Shakespeare, William
El cuento de invierno
Eduardo III
Enrique VI

Enrique VIII
Hamlet
Julio César
Noche de Reyes
Otelo
El rey Lear
Sonetos,
El sueño de una noche de verano
Tito Andrónico
Timón de Atenas
 Shelley, Percy Bysshe
 Simenon, Georges
 Solzhenitsin, Alexandr Issáievich

 Parménides de Elea
 Pascal, Blaise
 Pablo, san, *vid.* san Pablo
 Petrarca, Francesco
 Picasso, Pablo Ruiz
 Píndaro
 Pinter, Harold,
 El retorno al hogar
 Pirandello, Luigi,
 Seis personajes en busca de autor
 Platón
 Banquete
 Fedón
 Fedro
 Ión
 Leyes
 Parménides
 República
 Sofista
 Timeo
 Plotino
 Poe, Edgar Allan
 Pope, Alexander
 Popper, sir Karl
 Pound, Ezra
 Protágoras de Abdera

Proust, Marcel
Pushkin, Alexandr Serguéievich

Quine, W. V. O.

Ramanujan
Ramnoux, C.
Riemann, Georg Friedrich
Bernhard
Rilke, Rainer Maria
Rimbaud, Arthur
Rojtman, B.
Romano, Giulio
Sófocles
Spinoza, Baruch
Stendhal (Henri Beyle)
Sullivan, J. W. N.
Swift, Jonathan

Yeats, William Butler
Canción de cuna
Words for music
Purgatorio

Taruskin, Richard
Tibulo, Aulo Albio
Tinguely, Jean
Tolstói, Liev Nikoláievich
Guerra y paz
Tucídides
Turing, Alan
Tyndale, William
Tyson, Allen

Zarader, M.
Zola, Émile

Updike, John

Valéry, Paul

Vendler, Helen
Verdi, Giuseppe
Vico, Giambattista
Virgilio Marón, Publio
 Bucólicas
 Eneida
 Geórgicas
Vlastos, Gregory
 El universo de Platón
Voltaire (François Marie Arouet)
Wagner, Richard
Walcott, Derek
 Omeros
Weil, Simone
Whitman, Walt
Winter, Robert
Wittgenstein, Ludwig
 Investigaciones filosóficas
 Tractatus Logico-Philosophicus
Woolf, Virginia
 Al faro
Wordsworth, William
Wyclif, John

Título original: *Grammars of Creation*
Originating in the Gifford Lectures for 1990

Edición en formato digital: noviembre de 2011

© George Steiner, 2001
© De la traducción, Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, 2001
© Ediciones Siruela, S. A., 2001, 2011
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid.

Diseño de la cubierta: Ediciones Siruela

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9841-793-7

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

www.siruela.com

¹ Puede que la demarcación kantiana haya prevalecido solamente hasta Husserl. Considérense las dos presencias filosóficas más marcadas a mediados de los noventa: La ontología heideggeriana se fundamenta en un constante «limitar» lo teológico. Lévinas funde ambos modos de discurso.

² He intentado mostrar la fuerza de este impulso en *Real Presences* (1989) [*Presencias reales*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Destino, Madrid 1991].

³ En esta idea, reconozco mi deuda con André Neher, *L'exil de la parole* (1970), B. Rojzman, *Feu noir sur feu blanc* (1986), y M. Zarader, *La dette impensée, Heidegger et l'héritage hébraïque* (1990).

⁴ Cf. P. Beauchamp, *Création et séparation* (1969).

⁵ La literatura al respecto es muy amplia. Son indispensables C. Ramnoux, *La nuit et les enfants de la nuit* (1959), y E. Fränkel, *Dichtung und Philosophies des Frühen Griechentums*. Cf. asimismo R. Brague, «Le récit du commencement», en J.-F. Mattéi (ed.), *La naissance de la raison en Grèce* (1990), y B. Deforge, *Le commencement est un dieu* (1990).

6 Pregunta duramente formulada en el *Purgatorio* de Yeats.

¹ Cf. el autorizado estudio de Miri Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture* (1991).

² En esto simplemente sigo a Henry Corbin y especialmente *L'imagination créatrice dans le Soufisme d'Ibn 'Arabî* [*La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Destino, Barcelona 1993].

3 Steiner sugiere un juego semántico entre las categorías morfológicas del término *soil*: como sustantivo significa «tierra», «suelo», y, como verbo, «ensuciar», «manchar». De ahí que lo impuro (*sullied/soiled*) contenga en su significado la causa de tal impureza (la caída en el pecado). (*N. de los T.*)

⁴ Cf. *On difficulty* (1978).

⁵ La literatura al respecto es muy amplia. Cf. el estudio de R. Jacoff y J. T. Schnapp (eds.), *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»* (1991).

⁶ Cf. Pierre Courcelle, «Les Exégèses Chrétiennes de la Quatrième Éclogue», en *Opuscula Selecta* (1984).

⁷ Cf. la penetrante lettura de R. Hollander, «Tragedia nella “Commedia”», en *Il Virgilio Dantesco* (1983).

⁸ Cf. A. Ronconi, «L'incontro di Stazio e Virgilio», en *Cultura e scuola* 14 (1965), y J. H. Whitfield, «Dante and Statius: *Purgatorio* XXI-XXII», en D. Nolan (ed.), *Dante Soundings* (1981), pero queda mucho por aclarar.

⁹ Gran parte de este material ha sido revisado por T. Bartolini, *Dante's Poets* (1984).

[10](#) Sigo la guía lúcida de P. Boyde, *Dante Philomythes and Philosopher* (1981).

¹ Cf. los fascinantes documentos de *Le Antiche Memorie del Nulla*, Carlo Ossola (ed.)(1997).

¹ Los borradores los reproduce Curtis B. Bradford en *Yeats at Work* (1965).

[2](#) A. T. Tolley, *Larkin at Work*, 1997, pág. 144.

³ Cf. *On difficulty*, *op. cit.*

⁴ Sigue siendo un clásico el estudio de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, 1964 [*Saturno y la melancolía*, trad. de María Luisa Balseiro, Alianza, Madrid 1991].

¹ Gordon Graham, *The Internet*, 1999, pág. 163.

² La bibliografía es muy amplia. He encontrado los siguientes títulos que podrían servir como guía: R. Shields (ed.), *Cultures of the Internet* (1996); F. Dyson, *Imagined Worlds* (1997); M. L. Dertouzos, *What Will Be: How the New World of Information Will Change Our Lives* (1997); S. Johnson, *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate* (1997); M. Heim, *Virtual Realism* (1998); S. Horn, *Cyberville* (1998).

³ John Naughton, *A Brief History of the Future*, 1999, pág. 22.

⁴ *Ibidem*, págs. 44-45.

⁵ Cfr. la sutil discusión acerca de las intenciones de Liebskind en Andrew Benjamin, *Philosophy, Architecture, Judaism*, 1997.

⁶ Cfr. Neil Spiller, *Digital Dreams: Architecture and New Alchemic Technologies*, 1999.

Índice

Gramáticas de la creación	4
Agradecimientos	216
Nota bibliográfica	217
Índice onomástico	219
Créditos	229
Notas	230