The background of the cover is a light blue-grey color, populated with numerous white line-drawing sketches of books and papers. Some are closed, some are open, and some are scattered like loose pages. The sketches are simple and elegant, showing the spine, cover, and pages of various book formats. A large, solid black rectangle is centered in the upper half of the cover, containing the author's name and the title in white, bold, sans-serif capital letters.

JULIO MARTÍNEZ MESANZA
LA CALLE
DE LA REINA ESTER

RIALP

JULIO MARTÍNEZ MESANZA

LA CALLE DE LA REINA ESTER

EDICIONES RIALP, S. A.
MADRID

© 2017 by JULIO MARTÍNEZ MESANZA
© 2017 by EDICIONES RIALP, S. A.,
Colombia, 63, 8º A - 28016 Madrid
(www.rialp.com)

Realización ePub: produccioneditorial.com

ISBN: 978-84-321-4875-0

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita reproducir, fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

PORTADA
PORTADA INTERIOR
CRÉDITOS
NUNCA ME HA GUSTADO ESCRIBIR...
POÉTICA
POESÍA
DANTE
POESÍA ESPAÑOLA
LITERATURA
JOHNSONIANA
ARTE
EL AMOR
LA GUERRA
EL ESPACIO Y EL TIEMPO
BIBLIA Y PADRES
DIÁLOGOS
JULIO MARTÍNEZ MESANZA

NUNCA ME HA GUSTADO ESCRIBIR...

NUNCA ME HA GUSTADO ESCRIBIR. Si acaso, pensar en lo que tenía que escribir; construir y memorizar la mayor parte del futuro texto, si no se trata de algo muy largo, antes de ponerme a ello, para no tener que estar dándole muchas vueltas luego, en el momento físico de escribirlo. E imaginar lo que puedo escribir. Pero, escribir, nunca. Y sé, sin embargo, que a muchísimos les gusta escribir. Y los admiro. La poesía no tiene absolutamente nada que ver con eso, con escribir; y apenas tiene que ver (si algo) con eso otro que llaman literatura. Pero el caso es que he tenido que escribir mucho a lo largo de mi vida (quizá no en términos absolutos, pero sí si tenemos en cuenta que no me gusta escribir). Pensando que era un problema sólo de pereza, durante unos siete u ocho años, en los que viví primero en Túnez y luego en Tel Aviv, fui escribiendo, por primera vez en mi vida, textos en prosa que nadie me había pedido que escribiera. Al final, me di cuenta de que la pereza no tenía nada que ver: sí, la tengo, y mucha, pero sé que, cuando quiero, también la puedo vencer.

En Tel Aviv, hay una calle llamada Esther HaMalka, y en una de sus esquinas me paraba en invierno para ver si aparecía de nuevo un maravilloso pajarito blanco y gris (supe luego que se trataba de una lavandera o pajarita de las nieves), que casi siempre aparecía, trayendo mi felicidad. Y en esa misma esquina, también le di vueltas a veces a un texto sobre la reina Ester que, de haberlo terminado, sería uno más de los que componen este libro; el último, tal vez, en ser escrito, porque, con ese que finalmente no terminé, puse fin a mi primera y (puede que) última experiencia como escritor de textos en prosa que nadie me había solicitado. La hermosa reina Ester ha tenido y tendrá quien la cante y sobre el libro al que da nombre muchos han escrito y escribirán cosas de mayor importancia e interés. Ella fue la hermosura; después, una más del harén, y, después, otra vez la hermosura. De ahí, de esa doble y, en el amor, milagrosa epifanía, nacieron las preguntas que nunca llegué a responder.

POÉTICA

LENGUAJE Y REALIDAD

Robert Parker dice que el término *miasma*, omnipresente en los trágicos, no aparece en Heródoto, Tucídides o Jenofonte y añade que «esto debería tomarse como prueba de que el nivel estilístico de esa palabra es demasiado elevado para la prosa y no de que los asuntos de la tragedia son irreales» (*Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, 1983). El *miasma* griego casi siempre es menos físico y biológico que nuestro «miasma», aunque en los griegos la frontera entre lo espiritual y lo biológico no esté tan clara, y las manchas del cuerpo sean a menudo las manchas del alma, y viceversa. En cualquier caso, si la contaminación es espiritual, la purificación es siempre física. Pero lo que interesa resaltar de la cita de Parker es la afirmación, llena de sentido común, de que el uso de cierto lenguaje (elevado, en este caso) no convierte en irreales los asuntos de que trata un género. En la tradición de las lenguas románicas, por ejemplo, no creo que el léxico de la poesía sea especialmente difícil o que se aleje más que el de la prosa del lenguaje común y corriente. La mayoría de las palabras y acepciones que los diccionarios recogen como poéticas no son necesariamente elevadas y, además, muy rara vez se utilizan, se han utilizado o se deberían utilizar; sin embargo, el público tiene la impresión de que los asuntos de que trata la poesía no tienen que ver con el dominio de lo real; incluso muchos desorientados afirman que esos asuntos ayudan a evadirse de la realidad.

EL SENTIDO Y LA MEDIDA

«Tous les beaux vers sont réguliers. Non que le sens se plie à la règle; mais toujours est-il que la règle n'a point cédé; et par cette obstination même, le sens s'est montré. C'est qu'il faut deux vérités, en quelque sorte, pour en faire une, vérité de la chose, et vérité de l'homme; et il faut que ces deux vérités n'en fassent qu'une. La règle est la vérité de l'homme. Oublier la règle, c'est s'oublier soi, et aussitôt oublier tout. Vainement vous frappez selon la chose; la chose n'a point besoin de vous; elle n'est point à refaire; au lieu que l'homme a grand besoin de lui-même. Il se donne donc, par serment, ce temps mesuré, cet avenir réel, encore vide et déjà divisé, qui est comme le calendrier de sa pensée. Mais cela est encore abstrait; cela danse; cela ne chante point. Comment faire

chanter ce qui n'est pas encore? Ici la rime, qui est le plus beau et le plus puissant dans ce jeu. Un écho, une sonorité d'avance; d'avance une forme de la bouche; d'avance une forme de l'étonnement, vêtement de l'idée neuve, si neuve qu'elle n'est rien encore que cet étonnement. Cette parure ne s'use point. Tout homme comprend cela par les effets; presque aucun homme ne voudra croire qu'il nous faut cet écho d'avance, jeu du corps, pour savoir que nous pensons. Il fallait une telle ruse pour obtenir de l'auditeur cette attention redoublée, qui est l'attention. L'allitération fut vraisemblablement la première pensée. Méthode encore pour tous, et signe oraculaire. D'où cet empire du vrai poète. Mais je crois aussi qu'il ne peut jamais se permettre, si dure que soit la loi, si agréable que soit la tentation, d'abandonner une rime par désespoir d'y trouver écho. Ces infidélités sont senties. Il n'y a rien au monde que nous sentions aussi précisément et délicatement que le courage et son contraire; et peut-être, en toutes les nuances du sentiment, ne sentons-nous jamais que cela.» (Alain, *Propos de littérature*, 1934)

En algunos de sus *propos*, Alain (Émile Chartier, 1868-1951) defendió la poesía con medida y rima (o, al menos, con medida) frente al verso libre. En las razones que da en las líneas precedentes se pone de manifiesto la sutileza, el rigor y el sentido moral que recorren la obra del pensador francés. Parte del sano convencimiento de que todos los versos hermosos son regulares, es decir, tienen medida: lo que no deja de ser una afirmación valiente para su época y para la nuestra. Dice que el sentido se muestra, precisamente, porque existe la regla y porque ésta se obstina en no ceder (¡qué lejos de las afirmaciones de los primeros ilustrados, que arremetieron contra la poesía porque, según ellos, a la Razón no se la podía encerrar en la cárcel de las reglas!). Y dice más, que la regla es la verdad del hombre y que olvidar la regla es olvidarse de sí mismo (ahí, la moral, que concierne siempre al hombre y no permite territorios sin ley, ni siquiera los estéticos). Habla de la rima con una perspicacia inhabitual en todos los que tratan este asunto (¿cómo hacer cantar lo que aún no es?) y, más adelante, dice que la aliteración fue el primer pensamiento (sin duda, porque el primer pensamiento fue aliterativo). En fin, la exhortación final que hace a los poetas para que no cedan a la tentación de abandonar el reto, por muy agradable que sea la tentación y por muy dura que sea la ley, me parece también profundamente moral. Además, esas infidelidades se notan; el valor y la falta de valor no pasan desapercibidos (ni siquiera en poesía).

RETRACTACIONES 2

Durante los ochenta y los noventa, algunos poetas defendimos que la poesía tenía que ser clara. Reconozco que yo fui uno de los que se condujo con mayor vehemencia durante esa época de polémicas y enfrentamientos. Es cierto que la poesía se había convertido en un género difícil de leer y que, quizá, actuásemos por reacción. No sé si dábamos por descontado que la poesía, además de ser clara, tenía que ser antes otras cosas; sobre todo, eso, poesía. El caso es que enfatizábamos la claridad, que la situábamos en un lugar de privilegio dentro de nuestras poéticas; y ahí estaba el error, porque la claridad no se encuentra en el origen de la poesía, no se hace poesía partiendo de la idea de que uno

quiere ser claro; la claridad es solamente una característica de ciertos poetas o de ciertos poemas. Además, puede verse modificada; puede ser, por ejemplo, una claridad difícil o una claridad inefable, y esto, precisamente, vuelve peligrosa la pregunta «¿qué es poesía clara?» Si respondiéramos, sin más, «la que se entiende», estaríamos, por desgracia, en el mismo punto en que nos encontrábamos en los ochenta y los noventa. Porque eso es lo que veníamos a decir, que la poesía tenía que entenderse, y, por la forma de decirlo, que eso era lo necesario e importante, que ése era su principal objetivo. ¿Qué trajo el error de situar lo que sólo es una característica en el puesto esencial que no le correspondía? Trajo océanos de trivialidad. Trivialidad que también estaba presente en lo que llamábamos poesía oscura y trivialidad que siempre había estado presente en la historia de la poesía. Pero, ahora, se trataba de una trivialidad consciente e impúdica, de una trivialidad descarada. La defensa a ultranza de la claridad no inventó ni mucho menos la trivialidad, pero la justificó y, en cierta medida, la volvió jactanciosa. Sin duda, los poetas triviales habrían seguido siendo triviales sin esa especie de victoria de la claridad, y a los no triviales es algo que no les afectó ni para bien ni para mal. Entonces, ¿qué importancia tiene ese error? Toda, porque los argumentos ilegítimos no son honrados, y el de la falta de claridad fue un argumento que se empleó hasta la caricatura contra los que llamábamos poetas oscuros, sin pararnos mucho a pensar, sin procurar *entender*.

UNA COSA RARA

La poesía es un género excéntrico. Si por virtud del poema y por la completa suspensión de nuestra incredulidad, llegamos a la emoción a través de su excentricidad, la poesía existe. Si no suspendemos la incredulidad o si la excentricidad se pone demasiado a la vista, convirtiéndose en ridiculez, la comicidad le gana la batalla a la poesía. Es un juego peligroso, porque siempre se parte de eso, de una excentricidad, aunque esa excentricidad, en los buenos poemas, nos parezca la cosa más normal del mundo. Se parte de un lenguaje que, aunque sea el de todos los días, e incluso más natural, contiene siempre, como poco, algún toque pintoresco en el léxico o en la ordenación sintáctica. Se parte declarando sentimientos la mayoría de las veces habituales y comunes a todos los hombres, pero haciendo ver, inevitablemente, que el yo del poeta es distinto y que su sentimiento tiene algo de especial. Se parte de una forma que, aun en el verso libre, tiene mucho de cerrada y, por tanto, no se parece a ninguna otra cosa, ni al soliloquio ni al diálogo ni a la conversación. Después de estos primeros pasos, comunes a la poesía y a esa otra cosa que definiré como poner en líneas regulares la primera trivialidad que a uno se le ocurre, entramos en el terreno más peligroso, el de la pura excentricidad. Éste es el terreno de la prueba, el terreno donde se juega la partida que importa. A él sólo están invitados los poetas, los buenos poetas y los malos poetas, los excéntricos puros, que, por otra parte, pueden ser personas de lo más normal. Los tibios no tienen cabida en él, porque los tibios no son poetas: tienen muy poquito de excéntricos, aunque algunos de ellos piensen de sí mismos lo contrario, porque su excentricidad visible no forma parte, en el fondo, de su naturaleza; es fingida o la han leído en otros, y un buen lector

descubre al instante ese tipo de imposturas. Una vez situados en el terreno decisivo, los buenos poetas nos emocionarán y los otros, al menos, nos harán pasar un buen rato con sus muy serias y cómicas ocurrencias. Lo que tenemos claro es por qué éstos nos hacen reír. Lo que no está nada claro es el motivo por el que los otros nos emocionan. Pero unos y otros, los mejores y los peores, como decía al principio, dependen de nosotros, de los lectores; dependen de que suspendamos nuestra incredulidad, porque la poesía es un género en el que se suelen decir cosas bastante raras y de una manera muy extraña.

EL SENTIDO DEL ORDEN

De por y para qué nace un poema, tal vez sepamos algo. Pero, ¿dónde y cuándo nace? ¿Qué es ese dónde en el que tiene lugar el cuándo? Siento que es un dónde moral, en el que se cruzan el desorden máximo, que no admite ni genera más desorden, y la anhelada geometría, que no soporta ni merece más esperas.

GEOMETRÍA Y MISTERIO

«Poètes, ils ne l'étaient pas. Leurs oreilles étaient fermées à l'éclat, à la douceur des mots, et leur âme avait perdu le sens du mystère. Ils inondaient tout le réel d'une lumière implacable, et ils voulaient que leurs effusions même fussent ordonnées et claires. Si la poésie est une prière, ils ne priaient pas; si elle est tentative pour arriver à l'ineffable, ils niaient l'ineffable; si elle est hésitation entre la musique et le sens, ils n'hésitaient jamais. Ils ne voulaient que démonstrations et théorèmes; quand ils faisaient des vers, c'était pour y enfermer leur esprit géométrique.» Paul Hazard, en *La crise de la conscience européenne* (1935), caracteriza así a los hombres que, entre 1680 y 1715 más o menos, preparaban los caminos de la Ilustración. «No eran poetas. Sus oídos estaban cerrados al resplandor y a la dulzura de las palabras, y su alma había perdido el sentido del misterio. Inundaban con una luz implacable toda la realidad e incluso pretendían que sus efusiones fueran claras y ordenadas.» Tal vez Hazard proyecte aquí una idea exclusivamente contemporánea de la poesía o, tal vez, una idea idealizada en exceso. Sea como fuere, le acompañamos. «Si la poesía es una plegaria, un rezo, ellos no rezaban; si es un intento de alcanzar lo inefable, ellos negaban lo inefable; si es duda, vacilación entre la música y el sentido, ellos no dudaban jamás.» Enérgica defensa de un género y, a la vez, despiadado ajuste de cuentas con unos hombres de espíritu geométrico, que sólo tenían ojos y oídos para demostraciones y teoremas.

STEINER Y LA DIFICULTAD

Ernst Gombrich, no recuerdo ya dónde, pone a George Steiner como ejemplo de lo que no deben ser la actitud ni la prosa del crítico a la hora de tratar asuntos artísticos y literarios. Para mí, la actitud de ambos, la de Gombrich y la de Steiner, es ejemplar, y, por distintos motivos, su prosa me ha deparado horas y horas de inestimable gozo; su prosa y su sabiduría. Y si Gombrich es de una claridad y exactitud popperianas; a veces,

Steiner (que ése era el sentido último del reproche de Gombrich, la falta de claridad) no le va a la zaga. Por ejemplo, cuando define y analiza las cuatro maneras de dificultad que, a su juicio, puede presentar un poema. Habla Steiner de una dificultad *contingente*, la que se deriva de la presencia de una palabra o de una tradición encubierta que obliga a una tarea de desciframiento; esta dificultad, una vez desveladas las fuentes lingüísticas, literarias o históricas, es superable. A otra, la llama *modal*, tomándole prestado el término a C.S. Lewis. Esta segunda, sin embargo, resulta insuperable, porque, una vez descifrados el léxico y las intenciones, vemos que la dificultad permanece, seguramente porque ahí, en ese poema, no había «respuestas que buscar»; incluso puede que se trate de un poema que, nuestra sensibilidad, educada en una determinada tradición, no reconozca como tal; en este caso, el problema estaría en el lector. La tercera es la dificultad *táctica*: «el poeta puede elegir ser oscuro para lograr ciertos efectos estilísticos específicos» o puede tener, por motivos políticos, amorosos o de otra índole, la necesidad de ser oscuro. La cuarta es la dificultad *ontológica*, la de la tradición mallarmeana, que culmina en Paul Celan: ontológica, porque, heideggerianamente, «no es tanto el poeta quien habla, sino el lenguaje mismo». Éste es el tipo de dificultad propio de buena parte de la poesía de las últimas décadas. Para mí, se trata de una dificultad radicalmente sincera a veces y, otras, radicalmente impostada, pero dejaré que concluya Steiner al respecto: «En ciertos niveles, no se espera que entendamos *en absoluto*, y nuestra interpretación, ciertamente nuestra propia lectura, es una intrusión (el mismo Celan expresó con frecuencia una sensación de violación con respecto a la labor exegética que empezó a reunirse alrededor de sus poemas). Pero, entonces, ¿para quién escribe el poeta? (...) Sabemos que no estamos ante un disparate o ante una ofuscación planeada... ¿Cómo tenemos esta seguridad? ¿Qué nos permite distinguir, incluso dentro de la clase de dificultades ontológicas, entre lo necesario y lo artificial?»

POESÍA Y VERDAD 1

No creo que sea cierto aquello de Coleridge de que la poesía nos vuelve sensibles hacia los sentimientos artificiales y nos endurece ante los verdaderos; sobre todo, no creo que sea cierto esto último. Tampoco creo que la poesía y la frecuentación de las diversas artes nos mejoren moralmente. De lo que no tengo duda es de que la poesía ha modificado la forma y la intensidad de los sentimientos de muchísimas personas a lo largo de los siglos. Puede que, después de la elegía latina, de la poesía provenzal y del petrarquismo, el amor, en lo sustancial, no haya cambiado, pero sí lo ha hecho la manera que muchos tenemos de sentirlo y representármolo. La poesía, en este caso, nos ha enseñado a poner orden en los escenarios del alma y también a gozar especialmente con nuestra propia desgracia. Quizá también haya dirigido nuestra mirada, con más frecuencia de la recomendable, hacia el yo, hacia ese yo que necesita sentir continuamente que siente; pero en esto, sea bueno o malo, no hay nada de artificial.

VERSOS E IDEAS

No sé si en la poesía es necesario que haya ideas. Sé que, en muchos casos, en los poetas de verso fácil no hay ninguna. Tampoco las hay en aquellos que no tienen el mínimo sentido de la forma, ni, a veces, el mínimo sentido de la prosa. Si todo viene de una vez, para qué pensar. El poeta, si en algo cree, es en eso, en que es poeta y, por tanto, cualquier cosa que haga se la legitima a sí mismo por esa condición de poeta que él mismo se concede. Entre los que no son de verso fácil, hay de todo. Por ejemplo, poetas aseados y fastidiosos, que tampoco tienen ninguna idea, y poetas cómicos, que, forzados por la forma, acaban diciendo cualquier cosa menos su idea. Y hay también poetas que, por ese milagro multiplicador que es el encuentro entre las ideas que lo son y el verso que las obliga, no sólo nos dicen lo que querían decir en un principio, sino mucho más; no sólo nos muestran la dirección correcta de esas ideas, sino la infinidad de inesperadas y extrañas sendas que, aparentemente, se desvían de ella, se entrecruzan o dan rodeos; sendas que, llevados por su lucha con el verso, se ven obligados a transitar; caminos altos de montaña, que, en otras circunstancias, no habrían frecuentado y que se abren a desconocidas perspectivas. Al final, estos poetas nos ofrecen un mapa rico y complejo de sus almas, de la orografía y de los caminos de sus almas. A mí me gustan esos mapas, los mapas detallados; por eso gozo con los poemas de Ausiàs March.

¿DE QUÉ ESTÁ HECHA?

¿De qué está hecha la poesía que se puede leer? De obsesiones, sin duda. Y de pasión. Si no se cree con obstinada pasión en algo muy concreto o si no duele no creer en nada, no hay poesía. Si sólo se cree en vaguedades, como la belleza ideal, la Humanidad (con mayúscula y sin rostro) o la bondad de la naturaleza, no hay poesía. Menos aún, si se manejan con maniqueísmo esas abstracciones. ¿De qué está hecha? De inconsecuencia, sin duda. De fe y de pasión traicionadas. De conciencia de la propia traición. No vale estar satisfechos. Creer y estar satisfechos de creer: eso no sirve, porque ahí no hay obstinación ni pasión, sino un estado amorfo del alma, sin historia, sin sangre, sin sacrificio. Y lo que menos sirve es que la Poesía (así, abstracta y también con mayúscula) obsesione más que cualquier otra cosa. La obstinada pasión por la Poesía está detrás de toda la poesía que no se puede leer.

VATIBUS HIC MOS EST

Leer muy bien los poemas ajenos y pésimamente los propios, apreciar y distinguir lo excelso en los demás y no ver que en ellos mismos no hay nada de excelso; o, lo que es peor, ver que no hay nada bueno en lo que escriben y ofenderse de que los demás opinen lo mismo.

POESÍA Y VERDAD 2

Desde Hesíodo (*Teogonía*, 26-28) a los *Disticha Catonis* (III,19), por citar dos ejemplos muy alejados uno de otro en el tiempo, la Antigüedad tenía clara una cosa: los poetas

mienten. Cuando quieren, saben decir la verdad, pero, sobre todo, mienten. Nosotros, de un tiempo a esta parte, desde nuestra estúpida e infantil revuelta contra Atenas y Jerusalén, creemos que los mentirosos nos cuentan una verdad, la suya, pero una verdad.

POESÍA Y TRISTEZA

A partir de cierta época (pongamos finales del XVIII) el poema es, predominantemente, triste o melancólico. El poeta puede no serlo ni estarlo en el momento de escribir; pero el poema y el lector en el momento de leer lo son de forma mayoritaria. Puede ocurrir incluso que un poema sin rastro de tristeza ni de melancolía sea transformado en algo muy triste y melancólico por el lector. Antes, la tristeza era un tema como cualquier otro, o un elemento más, que podía aparecer o no en el poema, porque la vida no siempre es triste. Ahora, si no media la tristeza, puede que la hermosura no le diga nada a nadie.

DADOS Y POESÍA

Según la conocida teoría de Paolo Canettieri, Arnaut Daniel inventó la sextina inspirado por la disposición de los números en las seis caras de los dados. Aunque sólo fuera por eso, la de los dados sería una gran invención. Me atrevería a decir además que la relación de Arnaut Daniel con los dados no sólo se advierte detrás de la sextina, sino de todos y cada uno de sus versos. La mente que percibe la infinita capacidad de representación a la que da lugar la combinación de esas seis caras es la misma que encuentra el espacio justo para la palabra exacta dentro de una estructura exigente y cerrada; la misma, pero dedicada a una complejidad distinta. Arnaut Daniel amaba el juego y escribía poesía, pero no mezclaba ambas cosas, porque la poesía no es ningún juego. Quizá sea un juego para aquellos que no están familiarizados con la complejidad combinatoria y no poseen esa obsesiva capacidad de exigirse a sí mismos; es decir, para aquellos que no conocen de verdad el juego.

THE HOLY LIFE OF MUSIC AND OF VERSE

En la versión de 1805 de *The Prelude*, dice Wordsworth: «... 'Tis a power / That does not come unrecognized, a storm / Which, breaking up a long-continued frost, / Brings with it vernal promises, the hope / Of active days, of dignity and thought, / Of prowess in an honourable field, / Pure passions, virtue, knowledge, and delight, / The holy life of music and of verse» (I, 47-54). En la de 1850: «... the hope / Of active days urged on by flying hours,— / Days of sweet leisure, taxed with patient thought / Abstruse, nor wanting punctual service high, / Matins and vespers of harmonious verse!» (I, 41-45). Lo que en la primera versión son días de dignidad y de pensamiento, de pasiones puras, de virtud, conocimiento y placer, en la segunda, de ocio y cargados de perseverante, de paciente pensamiento abstruso. Finalmente, lo que en la primera versión es la santa vida de (la) música y (del) verso, en la segunda se convierte en maitines y vísperas de verso armonioso. Prefiero, sobre todo en lo que se refiere a este último verso, la primera

versión. Maitines y vísperas, aunque ayuden a la santificación, no tienen la fuerza de esa «santa vida». Y «verso», así, sin adjetivos, y con esa «música» que le precede, es más evocador que «armonioso verso» y habla más de una actividad que del producto conjeturado de esa actividad. Quizá la primera versión sea más abstracta, pero, pese a todo, también es más poética, por la sencilla razón de que no tiene elementos manifiestamente poéticos. Centrémonos en ella. ¿Hay una vida de (la) música y (del) verso? Si la hay, ¿es o puede ser santa esa vida y en qué sentido lo es, si lo es? ¿Es santa porque es buena y hace el bien? Si hace el bien, ¿se lo hace sólo a sí misma o también a los demás? ¿Procede sólo del orden esa vida? ¿Sólo es posible como consecuencia de esos días activos? ¿Hay una relación necesaria entre la santa vida de música y verso y los días de dignidad y pensamiento? ¿Son, sin más, esos días activos de dignidad y pensamiento la santa vida de la música y el verso? ¿A qué se oponen esos días de dignidad y pensamiento? ¿A qué, la santa vida de la música y el verso? ¿A las pasiones impuras y al desconocimiento? En la vida dedicada al pensamiento hay dignidad. ¿Hay una dignidad especial en dedicarse a hacer versos? ¿Hay algo que realmente pueda llamarse, en un sentido restringido, pensamiento en esa vida? ¿Hay dignidad fuera de esos días? ¿Puede existir el verso fuera de esos días y de esa vida?

UNA RESPUESTA

Escribo poemas porque, muy de vez en cuando, unas ideas, unas imágenes y un ritmo específico deciden presentármese juntos, lo que me provoca cierto estado de ansiedad, durante el cual me obligo a dar una forma más o menos acabada a la inexplicable unión de esas ideas, esas imágenes y ese ritmo, aprovechando la exaltación que dicha ansiedad proporciona y esperando a la vez liberarme de ella.

EL GÉNERO CHICO

Un buen aforismo estimula. Dos o tres seguidos, deleitan. Cuatro o cinco, confunden (sobre todo, si saltan de un tema a otro). El quinto y el sexto ya cansan. Al séptimo, dejas el libro, para volver a él mañana y repetir la secuencia. Así, la lectura de un buen libro de aforismos de unas trescientas páginas tendría que llevarnos casi un año. Con los haikus (o lo que llaman haikus) ocurre lo mismo.

POESÍA PURA

Samuel Boyse (1708-1749) fue, como su amigo Samuel Johnson, uno de los colaboradores del *Gentleman's Magazine* y, como éste, escribía, en primer lugar, para cubrir sus necesidades básicas, para poder pagar su ropa y su sopa; sólo que, a diferencia de la de Johnson, su trayectoria fue descendente, y acabó hundiéndose en la pobreza absoluta. Había llegado a empeñar hasta la última camisa y redactaba poemas religiosos para diferentes revistas envuelto en una manta a la que había practicado un agujero para poder sacar el brazo y escribir en el papel que sostenía sobre sus rodillas. Leyendo estas

cosas y otras semejantes sobre Boyle y otros contemporáneos suyos en *Samuel Johnson: A Personal History*, de Christopher Hibbert (1971), me decía a mí mismo que la poesía ha sido muchas cosas, pero pocas veces esa actividad absolutamente pura que la mayoría de los poetas han reivindicado desde el Romanticismo. En el alba de la poesía occidental están presentes ya los certámenes (se decía que Hesíodo había derrotado a Homero en uno de ellos y se sabe que la poesía homérica le debe mucho a la rivalidad y emulación a que daban lugar los concursos poéticos) y también existían ya los encargos (Píndaro vivía bastante bien con lo que recibía por celebrar los triunfos de la aristocracia en las pruebas de los cuatro grandes Juegos). Cuando, en otros momentos de la historia, el ansia de fama o la necesidad de dinero no han intervenido, otros factores han ocupado su lugar para terminar arruinando esa pretendida pureza: la lucha ideológica, el odio personal, el alarde de inteligencia, la originalidad a todo trance, el resentimiento. Pero sólo en un mar así, de carencias económicas y de excesivo orgullo, de buenas intenciones y de bellaquería, tan sin sentido a veces, tan humano siempre, encontraremos las islas deslumbrantes y los puertos amables, no sé si puros o no, pero muy humanos también y repletos siempre de sentido.

LOS BLANCOS PRADOS

«Se pareba Boves
alba pratàlia aràba
et albo versòrio teneba,
et negro sèmen seminaba.»

(*Indovinello veronese*, finales del siglo VIII o principios del IX)

«O mon âme! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier.»

(Paul Claudel, *Cinq grandes odes*, 1910-1913)

El amanuense altomedieval siembra sus negras letras en un campo blanco. Es una siembra de significado. El poeta moderno dice que el poema no está hecho de esas letras, sino del blanco que queda en el papel. El significado, pues (si lo indescifrable tiene algún significado), estaría en lo que ha quedado fuera del alcance del significado. No habría que cosechar las espigas, sino el vacío que hay entre unas espigas y otras. Esto me parece tan inútil como extraño.

MUCHOS POETAS

Sólo leen poesía, casi siempre traducida o de poetas que sólo leen poesía, casi siempre traducida o de poetas que sólo leen poesía... etc. Y se nota.

LO IMPOSIBLE

Todos los géneros (y empleo la palabra en un sentido muy amplio, que va mucho más allá de lo literario) son traducibles. En unos, se pierde más; en otros, menos, e incluso

prácticamente nada. Todos los géneros son traducibles, menos uno, en el que el resultado, por espléndido que sea, deja de pertenecer a ese género. Los prospectos y las instrucciones de uso serían los géneros en los que la traducción es muy difícil que no sea fiel. En los escritos puramente tecnológicos, si el traductor está bien formado, es también muy difícil que su texto varíe en lo esencial del texto de partida. Con la literatura científica hay que llevar más cuidado, pero, lo mismo: si el traductor conoce un poco las reglas del lenguaje específico que está traduciendo, el lector no echará de menos leer ese texto en el idioma en que fue escrito. En el cuento, la novela y el teatro en prosa, el lector, sean cuales fueren las cualidades del traductor, tendría que recriminarse no saber lo suficiente del idioma en que esos textos han sido escritos para poder disfrutarlos sin intermediarios (un inciso: muchos buenos lectores de, digamos, novelas traducidas del inglés, podrían, utilizando el tiempo que dedican durante dos o tres años a la lectura de varias obras de setecientas o mil páginas, aprender lo suficiente de ese idioma para leerlo directamente). Pero, por intraducible que sea el estilo del autor, y muy personales sus características, una novela se puede traducir con garantías, y el lector puede estar seguro de que no se ha perdido demasiado del original. Una novela traducida sigue siendo una novela. Aunque a algunos les pueda resultar paradójico, la historia, cuando está escrita por un verdadero historiador y no por un ordenador de datos, pierde más que la novela a la hora de ser traducida. En la novela, hay algo que pertenece a la épica, pero en la historia, no hay algo, sino mucho. Y la épica tiene una piel que se deja traducir dócilmente, pero un corazón que consiente con muchas dificultades. Sólo el Tolstoi de *Guerra y paz* y el Dickens de *Historia de dos ciudades*, y otros pocos más, pueden emocionar cuando tratan asuntos de historia como lo hacen Tucídides, Tácito o Victor Davis Hanson (para no jugar con la ventaja que ofrecen los clásicos), y, a mayor grado de emoción, mayores dificultades y más probabilidades de fracaso para el traductor. Seguimos avanzando por esta escala y nos encontramos con la filosofía. Seguramente, no es lo mismo traducir a Aristóteles que a Platón; a Hegel que a Kierkegaard. En la filosofía, el lenguaje es concreto cuando se quiere y esquivo e intraducible, si no damos excesivos rodeos, cuando no queremos decir la cosa sino nuestra aproximación a ella. Y en la filosofía, además, sobre todo si vamos a los presocráticos o a alguien como Heidegger, que querría haberlo sido, hay un mundo de metáforas que sólo funcionan naturalmente dentro del lenguaje en que fueron concebidas. Este paso nos llevaría también a cierto tipo de ensayo que concede una gran importancia a la reflexión sobre las etimologías o sobre los significados adheridos al significado primero de las palabras. Hasta aquí los géneros que se pueden traducir con más o menos garantías. Hemos visto, en cualquier caso, que, en algunos de ellos, hay elementos que se resistirán siempre, por mucha pericia que tenga el traductor.

La poesía es, quizá, el menos artificial de los géneros literarios (entendiendo por artificial el alejamiento del léxico y de la sintaxis del habla común). La *Epístola a Arias Montano* se lee, cuatro siglos y medio después, con menos dificultad que la *Guía de pecadores*, y los poemas de Fray Luis de León (un arriesgado y espléndido traductor también) más fácilmente que su prosa (por mucho que constituya siempre una delicia

sumergirse en ella). Esto debería ser una ventaja a la hora de traducirla. También debería serlo su estructura aparente, su fachada, que se puede imitar, con más o menos trabajo, cuando se la quiere pasar de una lengua a otra. La acentuación de los versos, las rimas, las estrofas: repetir todo eso en la lengua de llegada, incluso conservando el sentido, es algo al alcance de cualquier traductor familiarizado con la cara visible de la poesía. Es una tarea que pertenece más a la vista que al oído, aunque éste ayude a que el resultado final se pueda leer con algún agrado. Y las metáforas y las demás figuras, y los símbolos, se pueden conservar casi siempre en su integridad o con mínimas variaciones aceptables. E incluso se pueden imitar en la traducción las aliteraciones (aunque ahí comencemos a adentrarnos en el terreno de lo imposible). ¿Por qué, entonces, la poesía es el único género que deja de serlo, que pierde su alma, cuando pasa a otro idioma? ¿Por qué existe ese abismo entre la poesía y la poesía traducida, y no, por ejemplo, entre la novela y la novela traducida? Para mí, hay una razón que puede explicarlo y otra que, sin duda, lo explica. Puede explicarlo el hecho de que todas esas cosas que hemos citado (lenguaje natural, estructura métrica, metáforas y demás) conviven en equilibrio inestable; se necesitan entre ellas y el poema las necesita en el lugar y en el tiempo precisos; sólo tienen sentido ahí, y cualquier desplazamiento o ausencia de una de ellas provoca que el edificio se venga abajo. Ésta es, digamos, la razón, la explicación clásica de por qué es imposible traducir poesía sin que ésta se nos muera por el camino. Pero, como decía, hay otra que, para mí, lo explica mejor: la poesía no viene o no viene solamente de todas esas cosas (lenguaje natural, estructura métrica, metáforas y demás) ni de la lograda y compleja armonía entre todas ellas. El alma última de la poesía no pertenece a la literatura, sino a una tierra de nadie situada entre la literatura y la música. La poesía está en cada sonido del poema en relación con todos los demás sonidos y en una determinada andadura de la sintaxis, y ésta es una materia intraducible, pues pertenece exclusivamente a la lengua de partida y al modo exacto e insustituible en que aparece en el poema original. El resultado, como decía al principio, puede ser espléndido, pero no será nunca poesía: será poesía traducida, es decir, otro género, pues es prácticamente imposible que esa especie de música (que ya es otra) vuelva a estar indisolublemente unida al sentido, pues no ha nacido con él.

Y, entonces, ¿qué pasa con todas esas traducciones que nos han hecho descubrir la poesía de otras edades y otras lenguas, que nos han acercado, aunque sea imperfectamente, al corazón de otros poetas y otras culturas? Pues que siguen siendo imprescindibles, porque, a través de ellas, aunque ya no se las pueda llamar poesía, sobrevive algo de su superabundancia, de su extraña razón de ser.

POESÍA

ELLA

El rapto de la hija. La madre inconsolable que recorre la tierra en su búsqueda, sin encontrarla, porque la hija está en los infiernos. La madre que envejece de dolor y, con ella, el mundo, avasallado por un interminable invierno. La madre que se oculta tras la apariencia de una anciana y, aun con ese aspecto, sigue siendo la más hermosa, porque es ella, sí, pero, sobre todo, una madre que sufre. Y ella, que manifiesta de repente lo que también es. Su deslumbrante epifanía. Esos cabellos rubios sueltos sobre sus hombros y la juventud y la altura de una diosa. Las otras, incluso las dedicadas a los juegos de la seducción, incluso las consideradas muy hermosas, no pueden seducir de esa forma. Las otras juegan, no son hermosas y, si lo son, aburren. Ella sufre y es la hermosura. Cuando pienso en la belleza y en el amor que no merecemos, vuelve siempre a mi memoria. Ella, Deméter, la del segundo himno homérico.

HESÍODO

El ruiseñor gime entre las garras del gavilán, y éste le dice que ahora está en su poder, que puede matarlo o devolverle la libertad. A partir de aquí, de este caso extremo, la llamada a la justicia que hace Hesíodo puede confundirse con una apelación a la buena voluntad del más fuerte. La justicia de los hombres nacería con la respuesta positiva a una petición de clemencia y contaminada irremediabilmente por la arbitrariedad. Hesíodo enumera a continuación los bienes que dispensa la justicia a los justos y los males que la iniquidad depara a los inicuos; expresa también su confianza en la justicia divina, pero a sus hermosas palabras les cuesta disipar el profundo escepticismo que transmite el ejemplo del ruiseñor y el gavilán, luchar contra su fuerza y hacer creíble la esperanza.

LAS DOS ÍTACAS

Hay dos Ítacas. A la primera, la de la *Odisea*, se vuelve. De la segunda, la del canto XXVI del Infierno, se parte para no volver. La primera, punto en que se cierra un círculo, es completamente griega; la segunda, principio de una línea indefinida,

radicalmente contemporánea. La primera explica la resistente fidelidad: el perro envejecido reconoce a su dueño y, ahí, se sella el anillo, la alianza. Cuando el viajero parte de la segunda, le espera justamente lo que tiene a sus espaldas en el momento en que está mirando de frente la fidelidad. Le espera, según las palabras del propio Ulises en la *Commedia*, el conocimiento; es decir, lo que no se conoce. Y, si parte, es porque en su interior ha dejado de ser fiel a la fidelidad y porque la fidelidad ha dejado de tener consistencia y pesa menos que el conocimiento; es decir, menos de lo que aún no se conoce, menos que una sombra. La primera Ítaca participa tímidamente de la segunda, porque el viajero, mientras completa el círculo, ha ido *conociendo*. Pero sólo la segunda propone orientarse a través de lo no conocido para conocer. El itinerario que parte de la primera es de cabotaje, de pequeñas escalas, hecho a la medida del hombre. El que se inicia en la segunda presupone la navegación de altura. El viajero que se despidió de la primera no pierde pie. El que deja atrás la segunda da un enorme salto en el vacío.

ESTRELLAS

Cuando la luz lo permite, me gusta tratar de descubrir, por su forma y situación, sobre qué isla de las Cícladas estamos volando y cuál es esa otra que aparece a lo lejos y cuál la que está más allá de esa otra. No conozco todos los motivos que me han llevado de nuevo al estudio de las cosas griegas; aunque, desde luego, las Cícladas son uno de ellos: las Cícladas vistas desde la ventanilla de un avión. Hace unos años, Columela me regaló unas flores; es decir, unas estrellas de la tierra. Después de mucho y mucho caminar durante los últimos meses y de haber transitado (siendo muy optimista) sólo una milmillonésima parte de los caminos de Grecia, Píndaro me ha regalado hoy una isla; es decir, una estrella en el mar.

LAS PUERTAS DE TEBAS

Si hacemos caso de Aristófanes (*Las ranas*), para Esquilo, *Los siete contra Tebas* era una tragedia llena del espíritu de Ares. Esquilo, en la comedia de Aristófanes, se jacta frente a Eurípides de haber contribuido a la valentía de los griegos, de haberles hecho amar las lanzas, las espadas, los cascos de blancas cimeras, las corazas y las grebas; es decir, el equipo completo del hoplita, del ciudadano que combate. Ciertamente, el espíritu de Ares respira en *Los siete contra Tebas*. La polvareda que levanta un ejército en marcha. El ruido de los carros. La marea de los numerosos hombres y el oleaje de las lanzas, que es la metáfora de ese ejército en marcha. La nave de la ciudad asediada, que completa la metáfora. Hay algo de exagerado y de, quizá, deliberadamente irónico en la descripción de algunos de los jefes que cercan la ciudad; sobre todo, en la de ese Tideo, furioso y descontrolado, que se agita desafiante frente a la puerta de Preto. Hay, también quizá, una oposición entre el orden y la mesura ciudadana a la hora del combate, representados por Eteocles, el defensor, y la brutalidad y el heroísmo homérico e irracional, representados por algunos de esos siete que se lanzan contra Tebas. El hoplita Esquilo sabía muy bien de lo que hablaba.

TRAGEDIA

«Cuando un productor moderno de una tragedia griega nos explica, con insufrible condescendencia, que ha hecho la acción más verosímil eliminando a los dioses, no tenemos ninguna razón para estarle agradecidos» (Hugh Lloyd-Jones, en su introducción a la *Orestíada*). Yo diría aún más: quien piense que un texto de Esquilo es como un texto de, pongamos por caso, Tennessee Williams, escrito para representarse cuantas más veces mejor y bajo cualquier circunstancia, es que no ha entendido absolutamente nada. La modernidad no tiene formas ni géneros. Cuando quiere ser ella misma, actúa a partir del capricho o del caos; cuando quiere utilizar las formas y los géneros de la tradición, para parecer que tiene algunos, ignora el origen de éstos, que suele ser sagrado, y los emplea despojándolos, precisamente, de su función original. El resultado es que sólo ofrece vacío: poesía sin metro, tragedia sin dioses ni sacrificio, mística sin Dios.

DE GUARDIA

- Todos alguna vez han velado.
- Pero no por caridad o por ley.
- Por pura desolación.
- Ésos no esperan el alba.

ECHAR TIERRA

Antígona sabe que pertenece más a los muertos que a los vivos. Es con los muertos con quienes, viva mucho o poco, acabará pasando la mayor parte de su tiempo. Además, sabe también que pertenece a un linaje trágico; ha ocupado parte de su corta vida reviviendo la muerte de los muertos en su memoria y en las palabras de los demás. También ha visto la muerte muy de cerca. Su crimen y su aceptado *contrapasso* civil buscan lo mismo: honrar la memoria y, a la vez, clausurar toda memoria. Echar tierra. Olvidar. Que todo acabe. Enterrar y enterrarse.

NADA QUE OCULTAR

Incluir en la obra de arte unas claves crípticas, que sólo unos cuantos iniciados pueden descifrar, al objeto de difundir mensajes de contenido político, religioso o sectario, o con el ánimo de decir a esos iniciados: *yo soy uno de vosotros*, es algo que se ha hecho y se hace, pero sería ridículo pensar que la causa principal que ha impulsado la creación de esas obras sea la de albergar un verso (o una firma en la piedra o un motivo simbólico en el rincón de un cuadro) que aclare la filiación de su autor o llame a cualquier tipo de sedición, resistencia o revuelta. Si la clave sólo puede ser descifrada por muy pocos, y eso con suerte, ¿en qué queda el pretendido efecto subversivo de la obra? ¿quién perdería tanto tiempo y tantas energías para poner en circulación mensajes que, con total seguridad, pasarán desapercibidos? Algunos filólogos e historiadores, con la misma

pasión y con los mismos esquemas intelectuales de que hacen gala los buscadores de huellas extraterrestres en todo monumento habido y por haber, han ido más allá y se han dedicado a investigar las claves que no están y las claves que no lo son, para descifrarlas a la luz de su propio programa ideológico. A veces, no una obra, sino un género entero, puede ser la víctima de estos exploradores infatigables. Hugh Lloyd-Jones lo dice mucho mejor que yo, y con más sentido del humor, en su introducción (1970) a la *Orestíada* de Esquilo (el subrayado es mío): «We must also be on our guard against the kind of writer who tries desperately to show that many Greek tragedies were really tracts for the times, designed to advocate particular causes, policies or philosophies. The absence of any tangible evidence has forced such people to assume that the advocacy in question was cryptic; *if so, the disguise was so successful that we have to had wait till modern times before it could be penetrated*».

LAS NOCHES PERFECTAS

Releyendo lo que queda de Ennio, me di cuenta de que es mucho más de lo que creía, porque nos ha dejado todo el cielo, toda la noche y todas las estrellas; la inmensa bóveda de las limpias noches de verano, con toda su extrañeza y todas sus preguntas: «O magna templa caelitum commixta stellis splendidis!»; «...noctis iter»; «Lumine sic tremulo terra et caua caerulea candent»; «...caeli ingentes fornices»; «Quae caua corpore caeruleo cortina receptat»; «Caelum suspexit stellis fulgentibus aptum»; «Vertitur interea caelum cum ingentibus signis»; «Hinc nox processit stellis ardentibus apta»; «Nox quando mediis signis praecincta uolabit».

LUCRECIO 1

Un niño da vueltas frenéticamente sobre sí mismo hasta marearse y, cuando se detiene, cree que las columnas y el atrio siguen girando y que los edificios que lo rodean se le van a caer encima (IV 400-403). Estas cosas sólo se pueden decir así si se han experimentado. Lucrecio fue una vez ese niño que da vueltas sobre sí mismo. También, y quizá en la infancia, hay que haberse parado mucho tiempo delante de los charcos que se forman entre las losas de la calle para imaginar que en ellos se oculta un cielo subterráneo (IV 415-419). Y no basta con que nos lo cuenten, hay que haber tenido el típico sueño en el que caemos al vacío para conocer verdaderamente la agitación y el terror que causa (IV 1020-1023). Lucrecio, pues, como otros muchos, soñó una vez que caía desde muy arriba y, ya despierto, tardó en recuperarse del pánico. ¿Llamó también a gritos a un compañero perdido en un lugar desierto y oyó cómo las rocas le devolvían el eco de sus gritos? (IV 572-577). Es muy probable. Y, luego, hay que mirar las cosas, incluso las cosas que no le dicen nada a los otros, como esa ropa tendida, que al sol se seca y se humedece junto al mar (I 305-306; VI 471-472; VI 617-618).

LUCRECIO 2

La poesía (o su exposición de la doctrina de Epicuro) era para Lucrecio un trabajo que le obligaba a pasar las noches en vela (I 142-143), una dulce fatiga (II 730). ¿Cómo llevar, si no, tantos *corpora*, tantos átomos a sus hexámetros? ¿Cómo hacer para que todo encaje? Cantos, versos luminosos (I 933-934), *lucida carmina* contra la superstición (IV 8-9): ése es su programa. Hay que iluminar, ilustrar. Para ello, no basta con decir las cosas: hay que decirlas con una persuasión que no viene de la tradición literaria, sino de su propia y clara experiencia de los fenómenos: ésas son sus fuentes vírgenes (I 927): están a la vista de todos, son cosas que cualquiera puede ver en el momento en que se presentan, pero sólo una mirada no distraída puede convertirlas en ejemplo, en imagen, es decir, estar a la altura de su epifanía. Lucrecio contaba con una ventaja natural. Si se puede decir algo así, él era *naturalmente* epicúreo, epicúreo por naturaleza. Creo que su confianza en los sentidos no es consecuencia de la doctrina, que hace de ellos la fuente primera de la verdad, sino de su capacidad congénita para mirar intensamente las cosas y conservar intacto su recuerdo.

LUCRECIO 3

Esa eclosión primaveral de niños en las felices ciudades (I 255); ese anillo que mengua con el paso imperceptible del tiempo (I 312); las zarzas en las que han quedado prendidas las camisas de las serpientes (IV 62); la parte sumergida de los remos, que parece curvarse hacia la superficie (IV 437-442); esas nubes que se estremecen con un sonido semejante al de las velas que flotan sobre los grandes teatros (VI 109-110); el sonido del hierro candente cuando es sumergido en el agua (VI 148-149). Lucrecio nos ofrece numerosos argumentos para demostrar que el alma no es inmortal, y sólo uno, inconsciente y definitivo, que demuestra lo contrario: su propia obra.

LUCRECIO 4

La lectura de los textos de Leo Strauss sobre los clásicos es una de las experiencias intelectuales más recomendables: Platón (*El banquete*, especialmente), Aristófanes, Jenofonte... No sólo aprendemos en general, aprendemos también, y esto es quizá lo más importante, a leer de una determinada manera, que consiste en dejar que el autor se explique a sí mismo, evitando las interferencias y los juicios, intentando salvar, en lo posible, la distancia que el tiempo ha interpuesto entre él y nosotros, tomando en serio su pensamiento, y no como un simple objeto de investigación arqueológica. Pocas veces llegamos a saber cuál es el juicio ideológico de Leo Strauss sobre un autor determinado o sobre un asunto tratado por ese autor; pocas veces también llegamos a saber qué opina en realidad de algunas cosas. Lee y piensa. La filosofía es eso, pensar, y no el sistema de lo que se piensa, como equivocadamente se ha llegado a creer. De todas formas, a veces le descubrimos juzgando, y también es un placer: «Lucrecio habla con especial énfasis del temor religioso de los criminales. Así, hace que nos preguntemos nuevamente si, al intentar quitar este temor, no está debilitando una restricción saludable. Él responde más adelante a esta objeción como buenamente puede. Llega casi a sugerir que el fenómeno

principal no es el temor al infierno, sino el temor a la muerte, y que los crímenes que parecen ser una causa del temor al infierno son en realidad una consecuencia del temor a la muerte (III 59-86). Es decir, liberando a los hombres del temor a la muerte, no se emancipa al crimen de una restricción poderosa, sino que, más bien, se contribuye a la abolición del crimen. Nos queda la sospecha de que antes de Epicuro, e incluso antes de Lucrecio en Roma, la religión servía a un buen propósito. Dado el hecho de que muchos hombres, o mejor, que prácticamente todos los hombres siempre se negarán a escuchar la enseñanza epicúrea, la religión servirá siempre a un buen propósito» («Notes on Lucretius», en *Liberalism Ancient and Modern*, 1995).

TIBULO

Es arrastrado a la guerra: «Nunc ad bella trahor, et iam quis forsitan hostis / Haesura in nostro tela gerit latere» (I 10 13-14). Y quizá un enemigo lleva ya el dardo que acabará clavándose en su costado. Tibulo prefiere que vayan otros y se lo cuenten después, por ejemplo, en una taberna: «Ut mihi potanti possit sua dicere facta / Miles et in mensa pingere castra mero» (I 10 31-32). Así, oyendo al soldado que se jacta de sus hazañas y dibuja con vino el campamento en la mesa. Tibulo, como muchos, odia la guerra, pero es de los pocos que no esconden su miedo.

INQUE MEUM SEMPER STENT TUA REGNA CAPUT

Los amantes viven sin sentido. El amor es un vicio y, como vicio, no ama a quien puede librarle de su enfermedad. Aunque ella, si alguna vez estuvo enferma, ya se ha curado. Él, no. ¿Qué es ella para él? Su casa, la poderosa hermosura y las palabras que mienten. ¿Y él para ella? Creo que ni él mismo lo sabe. Ella ha nacido sólo para que él se duela y pase las noches en blanco. ¿Por qué la quiere sin adornos? ¿Por qué dice que la pura forma se basta a sí misma? Seguramente, no porque así la vea más hermosa, sino para que otros hombres no se fijen en ella. Pero resulta un empeño imposible: quien la ve, sólo con verla, peca; para no desearla, tendrían que estar ciegos. Recela hasta de lo que nada es, hasta de su misma sombra. Los celos son insoportables. Es capaz de irrumpir en casa de ella al alba y de buscar señales en el lecho para ver si no ha dormido sola. El amor tiene efectos (metafísicamente) devastadores: el amante ve en sí mismo la nada. Siente la imposibilidad de amar a otra, y de necesidad hace virtud: cuando se convence de que ella ya no le hace caso, obstinado, se propone servir a un largo amor; vivo, será de ella; muerto, lo seguirá siendo. Su fe última será la misma que su fe primera. Ésa será su gloria. La seguirá amando, incluso cuando, muerto ya, sus huesos ardan en la pira funeraria. A veces, cree sentirse libre o, al menos, con ánimo para buscar el olvido a través del estudio o poniendo entre él y ella el tiempo y la distancia, el paso de los años y el inmenso espacio de los mares. O le dice a ella, diciéndoselo a sí mismo, que no era tan hermosa, que fue él quien, con sus versos, le dio la hermosura. O se complace imaginándosela vieja, con los senos caídos y con las arrugas desfigurándole el rostro. Pero es otro empeño imposible. Los reinos de Cintia estarán siempre sobre su cabeza.

POESÍA DE LA EXPERIENCIA

«... fugio densumque relinquo / litus et in molli nequiquam lassor harena.» (*Met.* II 576-77). Dice Coronis: «Huyo y dejo atrás la densa orilla y me agoto vanamente en la blanda arena». Una sensación experimentada por muchos, una sensación común hoy, pero quizá no tan común hace más de veinte siglos. Para escribir estos versos, Ovidio tuvo que correr un día por la parte densa, húmeda, dura de la playa, y experimentar después la dificultad y el cansancio al hacerlo por la parte interior, la arenosa.

EL PRESTIGIO DEL VERSO

«Saepe pater dixit: ‘Studium quid inutile temptas? / Maeonides nullas ipse reliquit opes’. / Motus eram dictis, totoque Helicone relicto / scribere temptabam verba soluta modis. / Sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos, / et quod temptabam dicere versus erat» (*Trist.* IV, 10, 21-26). A menudo, su padre le decía que el estudio de la poesía es inútil y que ni el mismísimo Homero dejó ninguna riqueza. Afectado por estas palabras, Ovidio, abandonando por entero el Helicón, intentaba escribir «verba soluta modis», es decir, prosa; pero el canto, espontáneamente, venía ajustado a los números, al ritmo, y ya era verso lo que intentaba decir. El ritmo, los *números*: ésa es la primera frontera entre la poesía y la prosa, no entre la buena y la mala poesía, sino entre lo que es o quiere ser poesía y lo que no es poesía en absoluto. Con el tiempo, ha sucedido al revés: alguien intenta escribir versos *sin los números* y, lógicamente, lo que le sale es prosa. Pero el verso debe de tener algún prestigio incluso entre quienes desprecian su sentido original y sus reglas, porque éstos no presentan sus prosas como lo que son, sino en líneas cortitas que conservan la apariencia de lo que esos autores o no comprenden o se han propuesto destruir.

TERRESTRIA SIDERA

Quienes, con amor y paciencia, cultivan, verán el fruto de su trabajo: «pingite tunc varios, terrestria sidera, flores» (*Res rustica*, X, 96). Esas flores son como los astros, como las estrellas de la tierra. ¿Lo había pensado ya Columela antes de escribir ese verso, mientras admiraba las flores de su finca, o fue el poema, su necesidad poética o simplemente rítmica, lo que le llevó a esas flores como estrellas?

OLAS

El mar ladra. Así, en Plauto, en Virgilio y en Avieno, que sabía de mares.

MEDIOLANUM

Et Mediolani mira omnia, copia rerum,
innumerae cultaeque domus, facunda virorum
ingenia et mores laeti, tum duplice muro
amplificata loci species populique voluptas,

circus, et inclusi moles cuneata theatri, templa
Palatinaeque arces opulensque moneta
et regio Herculei celebris sub honore lavacri;
cunctaque marmoreis ornata peristyla signis
moeniaque in valli formam circumdata limbo.
Omnia quae magnis operum velut aemula formis
excellunt nec iuncta premit vicinia Romae.

(Decimus Magnus Ausonius, *Ordo urbium nobilium*)

Se trata, naturalmente, de una hipérbole, porque, en Milán, no todo eran ni todo son maravillas, pero las hay, y muchas; sobre todo, de esas que renuncian a manifestarse con grandilocuencia, e incluso a insinuarse levemente, de esas que sin querer encontramos cuando no se buscan maravillas. Pueden esperarnos en el patio de un palacio del diecisiete, en una casa de *ringhiera*, en un ascensor de noventa años. A veces, no sé el motivo, la maravilla son los raíles del tranvía trazando una inesperada curva. Tal vez sean los dones de la geometría. Hay abundancia de bienes, en efecto. Sobre todo, diría yo, de bienes para el alma, porque, además, hay niebla. Había y hay innumerables casas elegantes. Muchas, ahora, tienen geranios en sus balcones. Hombres elocuentes, ingeniosos y de plácidas costumbres. Sigue siendo así. Ausonio no habla de mujeres, pero allí encontraréis las más hermosas, discretas como su ciudad. El doble muro ya no está, tampoco el circo ni el teatro, ni ese palacio con sus defensas, ni los baños. Queda, eso sí, frente a San Lorenzo, un pórtico de columnas corintias y una estatua de Constantino. No busquéis tampoco los peristilos. Sin embargo, las desaparecidas murallas y los fosos que la circundaban han dado su forma permanente a Milán, que está hecha de círculos y gira quieta en medio de la llanura. Por eso, cuando se abre ante nuestros ojos la larga perspectiva de una calle recta, experimentamos intensamente el horizonte, ese símbolo de la ansiedad. No creo que haya querido rivalizar nunca con Roma, porque, en materia de hermosura, ¿qué necesidad tiene el alma de emular el cuerpo?

CABALLOS

Digenes Akritas se jacta de haber cortado en dos con su espada el caballo de la amazona Maximo (VI 760-763). Una mitad cayó con ella y la otra para el otro lado. Lo hizo como demostración de fuerza, para evitarle males mayores a su contrincante, que, por hábil y peligrosa que fuera combatiendo, no dejaba de ser una mujer («pues es vergonzoso para un hombre no sólo dar muerte a una mujer, sino incluso combatir con ella»). Con el caballo, desde luego, Digenes Akritas y el poeta que recuerda sus hazañas tuvieron menos delicadeza. Cae partido en dos, y ya está. Como si fuera un objeto que nunca ha vivido. Un objeto inanimado antes y después de la herida. En la *Tebaida* de Estacio, cuando Eteocles aparta la rodilla para evitar la jabalina que le lanza Polinices, ésta va a clavarse en el flanco de su caballo, el cual, al momento, no siente la mano que lo guía, y, ya sin control, traza un círculo de sangre en la resplandeciente arena («aruaque

sanguineo scribit rutilantia gyro», XI 514). Piadoso verso. Puede que esa piedad también le ayudara a Estacio a alcanzar el *Paradiso*.

TE SOLO ASPETTO

«In questa spera / sarai ancor meco, se 'l desir non erra: / i' so' colei che ti diè tanta guerra / e compie' mia giornata inanzi sera. // Mio ben non cape in intelletto umano: / te solo aspetto, e quel che tanto amasti / e là giuso e rimaso, il mio bel velo.» (*Rerum vulgarium fragmenta*, CCCII). Verano de 1351. Regreso a Valchiusa. Cuenta Ernest Hatch Wilkins, en su *Life of Petrarch*, que, nada más llegar allí, el poeta se encuentra con un perro abandonado que le ladra amenazante. Él le habla con dulzura. Al final, el perro se rinde y, moviendo la cola, va hacia Petrarca, alegre y confiado. Petrarca y ese perro «más negro que la pez, más veloz que el viento, más fiel que ningún otro perro» (*Familiars*, XIII, 11, 1), se hicieron grandes amigos. En Valchiusa le esperan los manuscritos dejados a medias. Le esperan sus paseos solitarios y sus cabalgadas con Raymond Monet, el granjero que cuidaba de sus tierras y de sus libros. Raymond no sabía leer, pero amaba esos libros y había aprendido a reconocerlos por sus títulos. A veces, estrechaba uno de ellos contra el pecho y se ponía a hablar en voz baja con su autor. Durante ese verano, Petrarca escribió mucho y sintió también, de manera más punzante aún, la ausencia definitiva de Laura. Un día, su pensamiento le lleva hasta el lugar donde ahora está aquella que busca y ya no encuentra en la tierra; hasta el tercer cielo le lleva, y allí la ve, más bella y menos orgullosa (¿por qué siempre el orgullo enredando con el amor?). Laura le coge de la mano y le dice que en esa esfera, si el deseo no se equivoca, volverán a encontrarse algún día (Dante ya pasó por allí cerca, pero ni se las prometía ni se las prometieron tan felices); le dice que es aquella que le dio tanta guerra y que murió antes del anochecer, que le hizo sufrir y murió antes de tiempo (y tendría que decirle que le seguirá dando guerra, porque, si no, si hay un término para el sufrimiento, ¿qué es el amor?); le dice que el intelecto no puede entender el bien que ahora goza, y le dice que le espera, que le espera sólo a él (¿puede un alma beata, un alma salvada, decir que espera a uno sólo?). Le dice que allá abajo, en el mundo, ha quedado lo que tanto amó Petrarca, su hermoso velo, la hermosura mortal (¿amó eso más que ninguna otra cosa? ¿Amó sólo eso?).

EXCESIVO

Algunos dramas de Shakespeare son una espiral de juramentos, provocaciones y jactancias. Creo que, a veces, es muy consciente de esa verborrea y, cuando uno de sus personajes manda callar a otro, es como si el propio Shakespeare se mandase callar a sí mismo. A veces, sólo a veces, le mandaríamos callar de la misma manera:

There end thy brave, and turn thy face in peace;
We grant thou canst outscold us: fare thee well;
We hold our time too precious to be spent
With such a brabber.

(The Life and Death of King John, V, II)

(Pon fin a tus bravatas y date la vuelta en paz. Admitimos que puedes excedernos en injurias: que te vaya bien. Nuestro tiempo es demasiado precioso para malgastarlo con un pendenciero como tú)

(La vida y la muerte del rey Juan, V, II)

MATEO, 25, 14-30

«... and seek repose
In indolence from vain perplexity,
Unprofitably travelling towards the grave,
Like a false steward who hath much received
And renders nothing back...»

(William Wordsworth, *The Prelude*, I, 267-271)

Cuando la indolencia le acomete, así se ve Wordsworth, viajando sin provecho hacia la tumba, como un falso administrador que ha recibido mucho y no devuelve nada. No hay una manera mejor de decirlo.

HOPKINS

La nieve cae delicadamente, con mucho cuidado. La muerte imita a la nieve, y la frialdad de ambas se vuelve dulzura: «When sick men turn, and lights are low / And death falls gently as the snow.» Una ligera enfermedad en el aire, porque la primavera es excesiva: «A little sickness in the air / From too much fragrance everywhere.» Y el brillo matinal de las guadañas: «Their harness beams like scythes in morning grass.»

LAS LÁGRIMAS DE MARÍA

Leía cosas de Péguy, del socialista Péguy, que era y no era socialista porque era Péguy; del peregrino Péguy, del incansable Péguy, del anárquico Péguy, del cristiano Péguy, que era cristiano porque era Péguy; del patriota Péguy, del soldado Péguy, del enamorado Péguy, que renunció a su único amor porque era Péguy; del sincero, del apasionado, del laberíntico Péguy, que se sentía indigno de los sacramentos porque era Péguy; del teniente Péguy, que ordena a sus soldados echarse cuerpo a tierra, porque era Péguy, mientras él permanece erguido, porque era Péguy, desafiando a las balas, porque era Péguy, hasta que una de ellas acaba con su vida, con la vida de Péguy. Leía *Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, de Charles Péguy, allí donde llora la Virgen de Péguy, y yo lloraba con ella, con Nuestra Señora de Péguy. Sólo con Lope y Dostoyevski me había pasado, mi querido Péguy.

CHRIST IS LITERALLY IN NO MAN'S LAND

Charles Péguy no tuvo tiempo de ver todos los horrores de la guerra. Cayó en combate el 4 de septiembre de 1914, dos días antes de la batalla del Marne. Se alistó de los primeros; entre otras cosas, porque pensaba que no hay que pedirle a Dios la victoria y,

luego, quedarse de manos cruzadas. Murió también de los primeros. Wilfred Owen (1893) no había cumplido los veinticuatro cuando también se alistó voluntario. Murió de los últimos, el 4 de noviembre de 1918, una semana antes del Armisticio, y le dio tiempo a ver todos los horrores. Nunca sabremos lo que habría escrito Péguy de haber sobrevivido aunque sólo fuera unos meses y si habría llegado a pensar, como Owen, que «Christ is literally in no man's land», pero, por su carácter y su obra, me atrevo a sugerir que su respuesta habría sido parecida a la del poeta inglés, es decir, habría hablado desde la piedad del espíritu profundamente conmovido. En Wilfred Owen hay invectivas contra la guerra («The old lie: dulce et decorum est / Pro patria mori.»), pero, sobre todo, una mirada piadosa. Él mismo dijo que los temas de su poesía eran la guerra y la piedad de la guerra. En el poema que sigue, y que parafraseo en presente de indicativo, Abraham prepara el sacrificio de Isaac, que pregunta a su padre dónde está el cordero para la ofrenda. Abraham, como toda respuesta, ata a su hijo con los correajes de un soldado, levanta parapetos alrededor y excava trincheras. Cuando alza el cuchillo para matar a Isaac, un ángel le dice que no lo haga y que, en su lugar, sacrifique un carnero, el Carnero del Orgullo... Pero el viejo no le hace caso y mata a su hijo y a la mitad de los hijos de Europa, uno a uno.

So Abram rose, and clave the wood, and went,
 And took the fire with him, and a knife.
 And as they sojourned both of them together,
 Isaac the first-born spake and said, My Father,
 Behold the preparations, fire and iron,
 But where the lamb for this burnt-offering?
 Then Abram bound the youth with belts and straps,
 And builded parapets and trenches there,
 And stretched forth the knife to slay his son.
 When lo! an Angel called him out of heaven,
 Saying, Lay not thy hand upon the lad,
 Neither do anything to him, thy son.
 Behold! Caught in a thicket by its horns,
 A Ram. Offer the Ram of Pride instead.

But the old man would not so, but slew his son,
 And half the seed of Europe, one by one.

(Wilfred Owen, *The parable of the old man and the young*, julio 1918)

TRAKL

dice: «...*O grollende Schwermut / Des Heers...*» («Oh, rencorosa melancolía / Del ejército...», traduce Marco Antonio Campos). ¿Colectiva? ¿Del ejército como algo dotado de alma propia? ¿De cada uno de los hombres que componen el ejército? ¿De Trakl solamente? ¿Contra el mundo? ¿Contra el otro ejército? ¿Sólo después de las pérdidas? ¿Siempre? ¿Contra los que viven fuera del ejército? ¿Contra quienes no están obligados a la vida de campaña? ¿Por estar donde no se quiere? ¿Sin objeto definido? Si supiéramos con certeza que se trata sólo y exactamente de una de estas cosas, o de alguna otra sobre la que, igualmente, podríamos preguntarnos, las palabras de Trakl

dejarían de decirnos la desolación que nos dicen. No es el poder de la ambigüedad deliberada, que, por lo demás, no suele tener ningún poder. Es algo que hemos sentido nosotros sin saber lo que era y que, de haber podido, habríamos dicho con esas mismas palabras.

LA ESPERA

Dall'immagine tesa
vigilo l'istante
con imminenza di attesa —
e non aspetto nessuno:
nell'ombra accesa
spio il campanello
che impercettibile spande
un polline di suono —
e non aspetto nessuno:
fra quattro mura
stupefatte di spazio
più che un deserto
non aspetto nessuno:
ma deve venire;
verrà, se resisto,
a sbocciare non visto,
verrà d'improvviso,
quando meno l'avverto:
verrà quasi perdono
di quanto fa morire,
verrà a farmi certo
del suo e mio tesoro,
verrà come ristoro
delle mie e sue pene,
verrà, forse già viene
il suo bisbiglio.

(Clemente Rebora, de *Canti anonimi*, 1922)

Tesa («tensa») rimaría con attesa («espera») aunque sus tres últimos fonemas no coincidiesen. El poeta dice que no espera a nadie. Con expresión tensa vigila el instante. En la encendida sombra, espía la campanilla, que, imperceptible, difunde un polen de sonido. Y no espera a nadie. Entre cuatro paredes, atónitas de espacio más que un desierto, no espera a nadie. Pero ese nadie, ese alguien, debe venir. Vendrá, si quien espera resiste en su espera. Vendrá. Se asomará sin ser visto, de improviso, cuando el poeta no se dé ni cuenta. Vendrá como perdón de cuanto hace morir; vendrá a dar certidumbre de su tesoro y como alivio de sus penas y de las penas de quien espera; vendrá; quizá viene ya su murmullo. Y ese «murmulo» rima con «polen de sonido», aunque sus últimos fonemas no coincidan. Clemente Rebora (Milán, 1885-Stresa, 1957) lo escribió en 1920, cuando aún no creía: nueve años antes de su conversión y dieciséis antes de su ordenación sacerdotal. ¿Qué o a quién esperaba? ¿A la amada que le había abandonado? El propio Rebora, ya anciano y enfermo, nos lo aclarará: «no sólo un anuncio mucho tiempo anhelado, sino tal vez (confusamente) al Dulcis Hospes animae».

CEREZA

En un poema temprano de Paul Celan hay un caballero que lleva pintada en el escudo una sonrisa crepuscular. Un caballero que duerme durante la batalla y el estío. *Die Kirsche blutet für ihn*. La cereza sangra para él.

VARIACIONES EN EL CANON

A los veinte: Eurípides, Ennio, Virgilio, Dante, Petrarca, Quevedo.

A los treinta: Esquilo, Virgilio, Lucano, Juvenal, Dante, Lope.

A los cuarenta: Esquilo, Virgilio, Dante, Fray Luis, Aldana, Lope.

A los cincuenta: Homero, Esquilo, Lucrecio, Dante, Aldana, Lope.

DANTE

RÁVENA

Cesare fui e son Iustiniano,
che, per voler del primo amor ch'i' sento,
d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano.

(Par. 6, 10-12)

Lo excesivo y lo superfluo de las leyes. Su maraña y su número. Cuando Dante escribió el canto sexto del Paraíso, ese que narra el magnífico vuelo del águila romana a través de los siglos y por encima de los siglos, es muy probable que aún no hubiese pisado Rávena. No conocía, pues, los mosaicos de San Vital, no había estado frente a la imagen de Justiniano, pero hay una majestad que comparten el oro de aquellos muros y sus endecasílabos. Comparten también una rara dignidad, un *no sé qué* extraño a este mundo.

LA GARISENDA

Dante vio por vez primera la Garisenda a los veintidós años. Ese encuentro con la torre inclinada de Bolonia dio lugar a su primer soneto conocido, pero, sobre todo, veinte años después, a una de las más famosas imágenes de la *Commedia* (Inf. XXXI, 136-141). Su capacidad de observación, su memoria y esa inigualable manera de dar vida y movimiento, por medio de la comparación, a los seres animados e inanimados, aparecen aquí con toda su fuerza:

Qual pare a riguardar la Garisenda
sotto 'l chinato, quando un nuvol vada
sovr'essa sì, che ella incontro penda;
tal parve Anteo a me che stava a bada
di vederlo chinare, e fu tal ora
ch'i' avrei voluto ir per altra strada.

(Igual que la Garisenda, a quien la ve desde la parte inclinada, parece que se le va a caer encima cuando una nube pasa sobre ella; así me pareció que Anteo se inclinaba sobre mí mientras me observaba, de suerte, que habría preferido ir por otro camino.)

¡Esa nube que permanecía en la memoria de Dante y que le hizo sentir el vértigo inverso de las torres y los cielos que se nos vienen encima! ¡Esa torre entre las más de cien torres de Bolonia! Quinientos años después, ni uno más ni uno menos, fue Goethe quien se detuvo frente a la vieja Garisenda, a la que, para entonces, le habían quitado ya trece metros. Anotó: «La torre inclinada es un espectáculo que disgusta y, sin embargo, es muy probable que haya sido construida así a propósito». Mucho y, en este caso, equivocado sentido común y ninguna nube ese día sobre las torres de Bolonia.

INFIERNO 1

No hay que tener miedo. Los sinónimos, si hablamos de poesía, casi nunca lo son. A las cosas hay que llamarlas por su nombre, sin tener en cuenta esa extraña ley que ordena no repetirse. Hasta cinco veces en menos de cincuenta versos, Dante repite la palabra *paura* y, en una ocasión, después de sólo cuatro versos. Esa repetida *paura* se manifiesta en el único momento de la *Commedia* en que Dante no está acompañado, en esos únicos versos en los que el viajero carece de un guía. Cuando dice que ese miedo se apacigua en el «lago del cor» (19-20), Dante, sin citarlos explícitamente, nos pone ante los ojos una tormenta y un oleaje de sangre, los efectos de la adrenalina. Sin embargo, más adelante (90), cuando dice que la «bestia» le «fa tremar le vene e i polsi», habla directamente de esos efectos. Hay que avanzar y decir todo lo que se tiene que decir. Un poema se hace con alusiones inolvidables y con pasos necesarios y humildes. A éstos tampoco hay que tenerles miedo.

INFIERNO 2

Cuando Dante sabe, porque así se lo dice Virgilio, que hay tres *donne benedette* en el cielo (la Madre de Dios, santa Lucía y Beatriz) que se preocupan por él, que cuidan de él, recupera el coraje, el *ardire*, que le había abandonado. ¿Cómo nos explica este reencuentro con el valor, que es también un reencuentro con la esperanza? Con una imagen física y moral. Con una imagen que, en cada dato físico, manifiesta un dato moral. Recobra su cansada fuerza como esas flores que, inclinadas, replegadas sobre sí mismas, cerradas a causa del nocturno hielo, se alzan, se enderezan sobre su tallo y se abren por completo cuando el sol las ilumina: «Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca / si drizzan tutti aperti in loro stelo, / tal mi fec' io di mia virtude stanca» (127-130). Boccaccio, en sus *Esposizioni sopra la Comedia*, dice que las flores, cuando desaparece el sol, «si richiudono (*se pliegan sobre sí mismas*) per tema del freddo (*por temor al frío*)»; es decir, no es el hielo quien las pliega y cierra, sino el temor al hielo. Se trata de una reacción, de una actitud defensiva, no del efecto físico de ese hielo. Leemos que esas flores son plegadas y cerradas por el hielo (*dal gelo*), pero es el temor a la empresa, no la empresa que no ha iniciado todavía, lo que hace que Dante esté *chinato* y *chiuso*, inclinado, replegado y cerrado sobre sí mismo, como si fuera un cobarde, con esa actitud propia de quien desconfía. ¿Cuándo desaparecen la desconfianza y la cobardía? ¿Cuándo se alzan sobre su tallo, erguidas,

valerosas, esas flores? Cuando el sol las *imbianca*: literalmente, cuando el sol las blanquea. Pero, aquí, habría que leer un *blanco* más cercano a su origen («blanch», del antiguo altoalemán), un blanco que es el nombre de lo que refulge y deslumbra y el adjetivo que conviene al sol y al día, a todo lo que proclama la luz y la vida (así, el «blanco día» quevediano).

INFIERNO 3

¿Cómo es la primera atmósfera del infierno? Es un «aere sanza stelle» (23), un «aura sanza tempo tinta» (29). La mayoría de los comentaristas transforman «sanza tempo» en «eternamente» y leen: «aire eternamente oscuro». Sin embargo, si leemos «aura sanza tempo» igual que «aere sanza stelle», es decir, como espacio en el que no se da la sucesión del día y de la noche, diríamos: «aire sin tiempo, oscuro». La primera cualidad de ese espacio sería, pues, su inmutabilidad, su insumisión a los ritmos que dan lugar a nuestra percepción del tiempo; la segunda, que es oscuro. De la otra manera, sólo tendría una cualidad, la de ser eternamente oscuro, y eso empobrece, o suprime del todo, la sensación de extrañeza que experimentamos ante esa «aura sanza tempo» en una lectura inmediata, literal y con cierta predisposición hacia la poesía.

INFIERNO 4

«... sospiri / che l' aura eterna facevan tremare» (28-29). Boccaccio, en su *Comento*, dice que «*aura* es un suave movimiento de aire». Por esta razón, no cree que «el texto quiera decir *aura*, porque en el infierno no hay ninguna suavidad», siendo los movimientos que allí se producen «impetuosos» y «desagradables». «Así, pues», continúa Boccaccio, «creo que quiere decir 'aire eterno' (*aere eterno*)». «*Aura*» resonaba con prestigio en los oídos de Dante (el *miglior fabbro* había escrito: «Ieu sui Arnaut qu'amas l'aura», y también «aura amara»). Además, estamos en el limbo (ese «paréntesis de nobleza dentro del infierno», que dijo Momigliano). Estas sombras sin bautismo y sin esperanza que, sin embargo, no han pecado gravemente, ¿no merecerían el mínimo consuelo de esa *aura*, de ese suave movimiento de aire?

INFIERNO 5

«O animal grazioso e benigno / che visitando vai per l'aere perso / noi che tignemmo il mondo di sanguigno» (88-90). Para Dante, «il perso è un colore misto di purpureo e di nero, ma vinci il nero, e da lui si dinomina» (*Convivio* IV, XX); «Dunque verrà, come dal nero il perso» (*Convivio* IV, Canzone Terza, «Le dolci rime d'amor ch'i' solia», v.109) y «L'acqua era buia assai più che persa» (Inf., VII, 103). Para Boccaccio (*Esposizioni sopra la Comedia*), «perso» es «oscuro», sin más. A tener en cuenta la posible semejanza del color de ese aire con el de la sangre que se ha secado.

INFIERNO 6

El *terzo cerchio*, el de la lluvia eterna, maldita y fría, que hace que las almas aúllen como perros; el de la nieve, el granizo y el agua sucia y maloliente; el de Cerbero, que araña, despelleja y descuartiza a los espíritus, es todo menos un lugar diáfano y tranquilo. Ciaccio se presenta a Dante diciéndole que «la tua città... seco mi tenne in la vita serena» (49-51). Ese *serena* sólo puede leerse desde el contraste. ¿Es serena, realmente, nuestra vida en este valle de lágrimas? Sólo, a primera vista, si la comparamos con la del infierno y, en especial, con la de ese agitado y tenebroso *terzo cerchio*. «Serena» nos habla de tranquilidad, pero, antes, etimológica y necesariamente, de claridad. La claridad es necesaria para la calma, la precede. En la oscuridad hay agitación. Si el cielo no está sereno, claro, despejado, si amenaza tormenta, adiós tranquilidad. La *vita serena* es, pues, y antes que nada, la vida clara, iluminada, la del dominio de la gracia. Otra cosa es que las almas aprovechen o no su paso por esa claridad y que alcancen o no la serenidad. En un lugar más profundo del infierno (XV, 45), Dante recuerda la lección y es él quien le dice ahora a Brunetto Latini: «Là sù di sopra, in la vita serena».

INFIERNO 7

El diablo Pluto, que vigila la entrada al *quarto cerchio*, el de los pródigos y los avaros, ha sido definido al concluir el canto anterior como «il gran nemico» (VI, 115) y, justo al comienzo del séptimo, da muestras de su ferocidad, gritando con voz ronca: «Papé Satàn, papé Satàn aleppe!» (1). Lo único claro aquí es ese *Satàn* y, aunque Dante no entienda qué quieren decir las otras palabras (nosotros tampoco, por más que nos las hayan intentado explicar mil veces), la invocación a Satán en boca de esa bestia airada y amenazante es suficiente para que demos un paso atrás. ¿Podremos pasar? Dante tiene miedo, pero Virgilio conoce el santo y señala: «Taci, maladetto lupo!» (8), calla, lobo maldito, porque este viaje nuestro hacia la profundidad de la tiniebla es querido «ne l'alto, là dove Michele / fé la vendetta...» (11-12). Virgilio no dice «en el cielo», sino «donde el arcángel Miguel». El nombre de Miguel es la clave. Era el santo que tenía que ser invocado aquí y los efectos sobre Pluto son devastadores: «Quali dal vento le gonfiate vele / caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca, / tal cadde a terra la fiera crudele» (13-15). Pluto se desmorona y cae a tierra, replegado sobre sí mismo, como las infladas velas cuando el viento rompe el mástil. Estas poderosas imágenes suelen tener su origen en cosas que Dante ha visto con sus propios ojos y le han causado una honda impresión. ¿Vio Dante alguna vez cómo se rompía un mástil por la fuerza del viento contra las velas? No creo. ¿Lo leyó en algún sitio? Hasta donde se puede saber, tampoco. Se lo pudieron contar tal vez. En cualquier caso, sólo nos queda la imaginación, la imaginación y la voluntad de ser exacto.

INFIERNO 8

«Corda non pinse mai da sé saetta / che si corresse via per l'aere snella, / com'io vidi una nave piccioletta / venir per l'acqua verso noi in quella» (13-16). La crítica ha puesto siempre en relación estos versos de Dante con estos otros de Virgilio: «fugit illa per

undas / ocior et iaculo et uentos aequante sagitta» (*Aen.* X, 247-248). Pero, aparte de la comparación entre la velocidad de la nave y la de la flecha, las imágenes que contienen son de naturaleza muy distinta. Es muy probable que Dante tenga presente a Virgilio al concebir esos versos, pero imposible del todo que Dante deje de ser Dante en ningún momento. La flecha de Dante es una flecha vista; la de Virgilio, que también vería cómo vuelan las flechas, pertenece a la tradición literaria, que ha asignado siempre un prestigio excesivo al viento a la hora de expresar la velocidad. Dante prescinde del viento y su flecha vuela limpiamente, estableciendo con claridad la comparación, mientras que la velocidad de la nave de Virgilio se ve entorpecida por una doble duplicación: la de *iaculo* y *sagitta* (cuando, además, el dardo o la jabalina o el venablo no son tan rápidos) y la de *sagitta* y *uentos* (cuando, sólo si fueran más que huracanados, podrían emular la velocidad de una flecha). En el *Paraíso*, hay otras dos alusiones memorables a las flechas que dejan claro que la fuerza de la poesía de Dante tiene casi siempre su origen en lo vivido y rara vez en lo leído: «e sì come saetta che nel segno / percuote pria che sia la corda queta» (V, 91-92) y «ché saetta previsa vien più lenta» (XVII, 27).

POESÍA ESPAÑOLA

MIO CID

De los sos ojos tan fuertemiente llorando,
tornava la cabeça e estávalos catando.
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazías, sin pieles e sin mantos,
e sin falcones e sin adtores mudados.
Sospiró mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados,
fabló mio Cid bien e tan mesurado:
—¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto!
¡Esto me an buelto mios enemigos malos!—
Allí piensan de aguijar, allí sueltan las riendas.
A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra
e entrando a Burgos oviéronla siniestra.
Meció mio Cid los ombros e engrameó la tiesta:
—¡Albricia, Álbar Fáñez, ca echados somos de tierra!—

No hay mirada que sepa detenerse así en las cosas. Ni que, de improvisó, nos ofrezca la totalidad del espacio y el movimiento que lo cruza, ese vacío y esos hombres de cuyo contraste nace la pura desolación. No hay mirada que sepa situarnos así en la vida, en el tiempo en marcha. Se buscaría inútilmente en el cine o en la novela moderna. ¿Qué nos piden estos versos? Fidelidad. Fidelidad a las palabras, porque las palabras, digan lo que digan quienes hablan de su fracaso, saben cumplir con su deber y llevarnos a las cosas. Fidelidad, por tanto, a la poesía y fidelidad a nuestra lengua.

SANTA ORIA 10CD

los días son non grandes, anochezrá privado,
escribir en tiniebra es un mester pesado.

¿Tópico de la retórica medieval? ¿Alusión simbólica a la vejez del poeta? ¿Nota realista sin más? Más allá de las polémicas a que han dado lugar, me quedo con el extraordinario poder de evocación de estos versos. Aunque aún es de día, el sol se ha ocultado porque hay una montañita a poniente de Suso; el bosque, la oscuridad callada y el intenso frío, porque los *días son non grandes*. Y *venit nox, quando nemo potest operari* (Juan 9,4). Hay un doble cansancio cuando se escribe en tinieblas: el de los ojos, que se ven

engañados por las oscilaciones de la llama, y el que se arrastra del día, que hace más difícil el hallazgo de la rima justa. Y cada uno de esos cansancios acrecienta el otro.

DESDICHA MALA

La palabra «desdicha» no dejaba de resonar dentro de mí. Ese eco trajo a mi memoria las conocidas endechas a la muerte de Guillén Peraza, que quedó en La Palma allá por 1443 ó 1444 (que ahora no recuerdo). La flor marchita, la retama (la «odorata ginestra / contenta dei deserti», de Leopardi), el ciprés, esos volcanes como puertas abiertas al infierno, los arenales, la lanza inservible, el inútil escudo, la malandanza.

¡Llorad las damas, sí Dios os vala!
Guillén Peraza quedó en La Palma,
la flor marchita de la su cara.

No eres palma, eres retama,
eres ciprés de triste rama,
eres desdicha, desdicha mala.

Tus campos rompan tristes volcanes;
no vean placeres, sino pesares;
cubran tus flores los arenales.

Guillén Peraza, Guillén Peraza,
¿dó está tu escudo? ¿dó está tu lanza?
¡Todo lo puede la malandanza!

EL ROBADO DÍA

Quienes han vivido la guerra, quienes han leído a los clásicos o quienes, sin más, se ponen a imaginarla, saben que los ejércitos en marcha levantan una gran polvareda y que las batallas son también una gran polvareda («con la grande polvareda / perdimos a don Beltrán...»). En «Profecía del Tajo», fray Luis de León nos da una idea de la magnitud del ejército norteafricano diciendo: «el polvo roba el día y le oscurece» (v. 45). En su edición de las *Poesías completas* de fray Luis, Cristóbal Cuevas cita el antecedente de Virgilio: «eripiunt subito nubes caelumque diumque» (*En* I, 88). El robo del día y su oscurecerse me parece más eficaz en la versión de fray Luis, porque en Virgilio resulta casi natural que las nubes, empujadas por los enloquecidos vientos y por los dioses que dan sus nombres a esos vientos, oculten el cielo y el día. En fray Luis son los hombres los artífices del prodigio. Es un oscurecerse de abajo arriba. Un desafío.

SIN DIOS

Cuatro sonetos de Francisco de Figueroa (c. 1535-1588) terminan con este mismo terceto: «Más dura sois, señora, que un diamante / y muy más brava sois que una leona, / y más hermosa sois que brava y dura». Insistir en esas características sirve para subrayar una realidad y hacernos ir más allá del tópico. Hermosa y dura debía ser la amada del poeta, hermosa y anonadante, porque, en otro soneto, y a partir del mote *Yo sin vos, sin*

mí, sin Dios, cuya fortuna estudió R. Lapesa, Figueroa dibuja un cuadro desolador del influjo que ella ejerce sobre su alma. Hay poetas en los que la tradición es un pretexto para jugar a los enamorados; otros, como Figueroa, están realmente enamorados y son realmente poetas, y nos lo hacen saber (no me preguntéis cómo) aunque empleen palabras y situaciones mil veces utilizadas. Partiendo de ese mismo mote, Jorge Manrique dice estar «sin Dios, porqu'en vos adoro», que es otra forma, sincera también y dramática, de declarar que, tratándose de amor, el alma se enfrenta a un peligro mortal.

Perdido ando, señora, entre la gente
sin vos, sin mí, sin ser, sin Dios, sin vida;
sin vos, porque no sois de mí servida,
sin mí, porque no estoy con vos presente;

sin ser, porque de vos estando ausente,
no hay cosa que del ser no me despida,
sin Dios, porque mi alma a Dios olvida
por contemplar en vos continuamente;

sin vida, porque ya que haya vivido,
cien mil veces mejor morir me fuera
que no un dolor tan grave y tan extraño.

¡Que preso yo por vos, por vos herido,
y muerto yo por vos desta manera,
estéis tan descuidada de mi daño!

(Francisco de Figueroa)

EL DEBER

¿Cómo se presenta Francisco de Aldana a su amigo Arias Montano? ¿Qué es lo primero que dice de sí mismo? «Yo soy un hombre desvalido y solo». Lo es porque profesa el oficio militar. Más que un hombre sin el amparo de otro, es un hombre expuesto al peligro, pues ha dado a la locura la sangre y los huesos que la naturaleza le dio para vivir. La paradoja resulta dramática: es un hombre desvalido a causa de su valor y del valimiento que ha ganado con ese valor (habría que pararse a pensar por qué los significados de estas y otras palabras que se cruzan con ellas, p.e., «valía» y «valer», sirven en muchos casos para quien obliga, para quien se obliga y para quien es obligado, y en cómo se estrechan más así los vínculos, llegando casi a hacer de dos uno, y, también, en su naturaleza de *do ut das*). Todo conduce al sentido del deber (otra palabra con dos direcciones), a sus luces, que proceden de lo mejor de la voluntad de cada cual, y a sus sombras, que se derivan del uso que el sentido del deber de uno puede hacer del sentido del deber de otro que no puede decir *no*, porque, si lo hiciera, éste dejaría de valer para sí mismo. Ése es el desvalimiento de Aldana, quedar atrapado en su propio mérito y en la angustia de no poder decir nunca *no*, porque, si consiguiera decir *no*, no tendría ningún mérito.

LOPE

«C'est à Lope de Véga que l'espagnol doit sa noblesse et sa pompe» (*Discours de M. de Voltaire a sa réception a l'Académie Française*, 1746). El español, no sé, pero yo le debo muchas cosas. Lope es verdad. Incluso cuando hace literatura, es verdad. Otros juegan a parecer verdad, pero son sólo literatura. Los modernos no admiran a Lope, y se entiende, porque los modernos tienen un problema con la verdad.

DICIEMBRE

Ese «Vísteme tembrando, / desnudo al yelo: / no me oviestes duelo» (en Valdivielso) y ese «no te abrí» de Lope.

QUE NADIE LO SEPA

La gloria de Góngora no es una «gloria al revés», como dijo Cernuda, aludiendo a que sí, se habla mucho de él, pero mal; es gloria al derecho y muy merecida, pero no está donde creía Cernuda, sino donde Menéndez Pelayo no la quiso ver.

EL SOL Y LA LUNA

No sé por qué, esa luna suburbana de Homero Manzi en *Sur* («Sur, paredón y después, / sur, una luz de almacén...»), donde ese después parece no tener después); no sé por qué, esa luna me ha llevado a los soles y atardeceres de Borges en *Fervor de Buenos Aires* y, en concreto, a ese sol abstracto del poema «Ausencia» («un sol terrible, sin ocaso»). Quizá haya sido el deseo de mirar lo interminable, allí donde acaba una ciudad que no conozco.

BRONWYN

La amada redime: «Te vi para saber que soy eterno. / No importa que esté muerto junto al mar.» Pero es también un abismo: «Siempre está junto a mí ese precipicio, / la carencia absoluta de tu ser.» Tenía quince años, y de forma casual, leí unos pocos versos de Bronwyn. Era verano; creo que julio, como ahora. Desde entonces, de una manera que yo mismo ni me sé explicar, esos versos han seguido resonando en mis oídos y, con el paso del tiempo, a éstos se han ido uniendo otros de Cirlot, que han ejercido sobre mí el mismo poder, la misma fascinación, que aquellos que leí de adolescente. Será porque se trata de una poesía sin tiempo, de una poesía que nos devuelve al alba de la poesía, de una poesía que nos quiere eternamente jóvenes. Escribe Cirlot a propósito de *La quête de Bronwyn*: «Nunca ocultaría que mi interés por la aliteración (sea estricta o no) deriva de influencias medievales (literaturas céltica galesa e irlandesa, altogermánica y escandinava-islandesa), pues en estas obras —cuyo sentido he penetrado en traducción inglesa, pero cuyo sistema he visto directamente en los originales— he encontrado una inmensa belleza sonora que no sé si, en mi castellano, he podido evocar». Yo tampoco sé si Cirlot logró evocar justamente esa belleza sonora, pero no creo que importe

demasiado. Sé, eso sí, que difícilmente el castellano volverá a ser tan sonoro en ningún otro poeta; tan sonoro e inasible y, a la vez, tan abierto al sentido.

Brillante Bronwyn, Bronwyn del abismo
del abismo absoluto de mí mismo.
Brabante es el instante más distante.
Nunca lo encontraré porque en lo nunca
voy errante.

La nada junto a mí como lo nunca,
sangre como de sangre sólo sangre.

Eran las escaleras, pero no eras.

El cielo se celaba sobre el cieno
y las encinas ciegas de ceniza
alzaban en su alzar lo que soñaban,
lo que soñara el cielo sobre el cieno.

Eran las eras grises, mensajeras,
eran las mensajeras de las eras,
eran las mensajeras de las horas,
eran ya sin mensaje las auroras.

(Juan Eduardo Cirlot, *La quête de Bronwyn*, 1971)

CARTAGO

«Ese soberbio monte y levantada / Cumbre». Así comienza un soneto de Juan de Arguijo dedicado a Cartago. Pero Byrsa, ese *soberbio monte* al que los romanos quitaron algunos metros, no pasaba de ser una modesta colina, más baja que la Acrópolis y, a primera vista, poco más alta que el Palatino. Arguijo nunca vio Cartago y deja volar su imaginación o, mejor dicho, no imagina, sino que repite la idea que tenía de Byrsa la literatura clásica. Flaubert, sin embargo, estuvo en Cartago. Me llama la atención que, en sus notas de viaje, se limite a decir que tal día ha visto los puertos púnicos, así, sin ningún añadido, cuando esos puertos, sobre todo el militar, son para mí lo que dice de sí misma la indecible Cartago, es decir, la única presencia que recuerda su ausencia, la constatación de un vacío. Cirlot tampoco estuvo en Cartago, pero sintió Cartago. No sé si lo convierte en símbolo al imaginarlo intensamente o si ya era para él un símbolo antes de imaginarlo: «Cartago es la existencia que perdura / sólo por la paciencia de ese nunca / que espera entre los signos del futuro...».

LITERATURA

LEER

Ese deber.

ESCRIBIR

Ese extraño deber.

HORTUS CONCLUSUS

El jardín rodeado de altos muros, que no puede verse desde afuera, es una solución de compromiso. Equivocada, como toda solución y como los compromisos que ocultan la derrota. Equivocada, como toda rendición. El afuera que no puede verse desde el jardín excluye la mirada, pero tendríamos que tapar nuestros oídos para que no nos llegara su eco, para que ese afuera no existiese. Tendríamos también que oponer al desorden exterior un laberinto de piedra, no una ordenada sucesión de parterres. Tendríamos que escuchar sólo el eco del pozo insondable, el eco del agua en el fondo o el eco del insondable fondo seco.

CONSTANTE EN LA INCONSTANCIA

Benjamin Constant fue, como es sabido, uno de los primeros pensadores, si no el primero, que vio con claridad que, detrás del concepto de soberanía de Rousseau, se esconde el germen del totalitarismo. Esta sencilla y profunda observación le otorga un lugar destacadísimo en la historia del pensamiento político europeo. Benjamin Constant tiene toda mi simpatía, y no sólo desde un punto de vista intelectual. Pocos hombres de letras han llevado una vida tan disparatada y ninguno, desde san Agustín, ha sido capaz de analizarse y juzgarse como él lo hizo, con esa increíble lucidez. No deja de maravillarme que el joven del *Cahier rouge* haya escrito, en su madurez, *De la liberté des anciens comparée à celle des modernes* y que el protagonista de *Adolphe*, que es el propio Constant con ligeros cambios, tenga que ver con el autor de los *Principes de politique*. Él, jugando con el significado de su apellido, se definía inconstante. Y lo era, y

mucho. Abandonaba proyectos sentimentales, literarios o políticos a poco de embarcarse en ellos con todo el entusiasmo del mundo. Casi nunca sabía muy bien lo que quería o incluso si quería algo. Que una personalidad así se encuentre detrás de unas cuantas obras maestras, no deja tampoco de sorprender. Está claro que el espíritu sopla donde quiere y que un verdadero genio puede sobrevivir a la más radical dispersión. Émile Faguet, dueño de una prosa extraordinaria, ha trazado uno de los retratos intelectuales más convincentes de Benjamin Constant. Suyas son estas líneas: «Il y avait en lui une intelligence claire, droite et vigoureuse, et rigoureuse, en face de passions désordonnées, une pensée froide témoin d'une âme trouble, et un homme qui regardait un enfant».

LITERATURA FANTÁSTICA

Iba a decir que la literatura fantástica no me interesa, salvo poquísimas excepciones. Pero no es sólo que no me interese; me produce también rechazo. Los gustos son los gustos, pero voy a tratar de explicarme los motivos de ese desinterés y de ese rechazo. La intervención de elementos sobrenaturales en este tipo de literatura me parece abusiva para la razón y contraria a la fe. Además, estas intervenciones suelen tener un carácter demoníaco y lo demoníaco resulta inseparable de lo grotesco; por lo que la sensibilidad estética, junto a la razón y la fe, también se ve atacada. En el mismo sentido, su típica inclinación por la monstruosidad me parece de muy mal gusto. El monstruo mitológico es algo que tiene o ha tenido su razón de ser. El monstruo de la literatura fantástica es un capricho. Del mismo modo, la aparición extraordinaria del monstruo ejerce una fuerza simbólica sobre la realidad. Sin embargo, su proliferación devalúa el símbolo y nos introduce en una irrealidad de guardarropía. Es decir, Kafka es Kafka, y la literatura fantástica no tiene nada de kafkiano, es pura exterioridad. Si a esto añadimos su deshumanización, su tendencia a desfigurar y ofender el cuerpo humano, tan propia de la caricatura, tendremos casi completo el cuadro. En fin: si veo aparecer unas orejas puntiagudas en una cabeza presumiblemente humana, paso a otra cosa.

LA MISA EN LA GALERA

Chateaubriand, en *El genio del cristianismo*, recoge una carta del jesuita Jacques Cachod a propósito del riesgo de contagio que corrían los misioneros en los baños y galeras de Estambul a principios del XVIII. Dice el padre Cachod: «El mayor peligro de toda mi vida lo pasé en la cala de una sultana de ochenta y dos cañones. Los esclavos, de acuerdo con los guardianes, me habían hecho entrar allí para que los confesase durante toda la noche y celebrase la misa al amanecer. Nos encerraron con dobles candados, como es costumbre. De cincuenta y dos esclavos que confesé, doce estaban enfermos y tres murieron antes de mi partida. ¡Juzgad el aire que podía respirar en ese lugar cerrado y sin la menor abertura! Dios, que por su bondad me salvó en esta ocasión, me salvará en otras muchas.» Leí este pasaje hace unos treinta años y, durante mucho tiempo, le di vueltas y más vueltas obsesionado con la idea de escribir un poema inspirado en él. No tardé en decidir que ese poema tendría dos partes fundamentales: la confesión de uno de esos

cautivos y la celebración de la misa. El cuadro ofrecía la posibilidad de trabajar con muchos símbolos. Una galera anclada después de una navegación; el recuento de una vida, que es otra navegación; la esclavitud física como reflejo de la esclavitud moral; la oscuridad y la esperanza; la Sagrada Forma como un sol en ese amanecer sólo imaginado desde la sentina... Dediqué mucho tiempo al poema y escribí algunos versos sueltos, pero, poco a poco, me fui dando cuenta de que nunca podría hacer lo que me había propuesto y lo acabé dejando. Ya sé que las intenciones sin más no sirven, pero hoy lo recuerdo aquí para salvar un poco de aquel entusiasmo y aquella derrota.

LA IRONÍA

En según qué reuniones de amigos, un mucho de humor e ironía nunca viene mal. En una obra literaria ni satírica ni humorística, un poco de ironía aquí y allá es suficiente, aunque no siempre necesario. Hay, en algunos autores que abusan de la ironía, un no sé qué de condescendencia, de amabilidad convencional y fingida, que quiere subrayar una imaginaria distancia, una diferencia de valor intelectual entre el escritor y el lector. Otros se entregan a una exhibición permanente de sus habilidades lingüísticas o de su capacidad para decir siempre lo contrario de lo que piensan; y esto, pasado el deslumbramiento de los fuegos de artificio y agotada la fórmula, no lleva a ninguna parte. Cuando leo un libro, no quiero que su autor me esté diciendo a cada momento, y de mil maneras, que es muy inteligente. Supongo de antemano que lo es y sólo le pido que sea serio.

LA ORACIÓN NOCTURNA

«L'homme qui fait sa prière, le soir, est un capitaine qui pose des sentinelles. Il peut dormir.» (Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu: journal intime*). La oración antes del sueño, antes de quedar inermes. ¿Qué vigilan y protegen esos centinelas? ¿El alma o el cuerpo? ¿El alma, que no tendría otra oportunidad, o el cuerpo, que, sólo despierto, desafía a la Providencia? ¿Es confesión y confianza o supersticioso escudo y petición de tregua?

HEROÍSMO PREMEDITADO

En el capítulo que dedica a Tolstoi en *Intellectuals* (1988), Paul Johnson reproduce estas palabras de Aylmer Maude a propósito del comportamiento del escritor ruso cuando era un joven oficial del ejército zarista: «Solía evitar las dificultades y privaciones típicas de la guerra. Recorre los lugares como si fuese un turista, pero, en cuanto oye disparos, aparece en el campo de batalla. Cuando termina el combate, vuelve a marcharse por su cuenta adonde le apetece» (*The Life of Tolstoy*, 1908). Para Johnson, «Tolstoi estaba ansioso por representar un papel, aunque no tanto por servir. No le interesaban las rutinarias incomodidades y privaciones, los aspectos de la vida militar que no gozaban de un potencial valor para otorgarle celebridad y que pasaban desapercibidos». Y

concluye: «Así fue durante toda su vida: su heroísmo, su virtud, su santidad estaban dirigidos al ámbito público, no a la aburrida e insustancial rutina de la vida cotidiana». Heroísmo como espectáculo. Heroísmo premeditado. Para reflexionar: los héroes que desean serlo y los que, a su pesar, lo son. La épica clásica está llena de héroes que desean serlo, de heroísmo premeditado. La medieval también. ¿O se trata sólo de una cuestión de aburrimiento y diversión? Entonces tendríamos a un héroe no premeditado, pero no a un héroe a su pesar.

PÉGUY Y BLOY

Cuando leo en Remy de Gourmont que «el genio de Léon Bloy es teológico y rabelesiano» y que «sus libros parecen redactados por santo Tomás de Aquino en colaboración con Gargantúa» (*Le livre des masques*, 1896-1898), sonrío por la opinión brillante y superficial de un crítico que, en ese momento, no se resiste a la tentación de ser ingenioso. Sin embargo, la respuesta de Charles Péguy a un jovencísimo Stanislas Fumet, cuando éste le pregunta qué piensa de Léon Bloy, no me parece en absoluto banal: «Léon Bloy, Huysmans y el otro, Barbey d'Aurevilly, me resultan antipáticos. Para mí son unos pornógrafos.»

LIBROS

Dice el Gozo a la Razón: «Guardo muchos libros excelentes.» La Razón responde: «Tienes muchos prisioneros. Si pudiesen liberarse y hablar, te llevarían a juicio por haber construido una cárcel privada. Pero, así, callados, lloran por muchas cosas, y especialmente por el hecho de que un avariento indolente posea en tanta abundancia aquello de lo que carecen muchos esforzados estudiosos.» (Petrarca, *De remediis utriusque fortune*. Trad. de José María Micó).

A Petrarca se le conoce un gesto de generosidad que subraya la sinceridad de estas líneas. En 1333, el agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro le regaló en Aviñón una copia de las *Confesiones* de San Agustín. Ernest Hatch Wilkins, en su admirable *Life of Petrarch* (1961), señala de manera expresiva que ese libro, difícil de leer por sus caracteres minúsculos, llegó a convertirse en «una parte de su mano». Siempre lo llevaba consigo y, al descender del Mont Ventoux, lo abrió al azar, justo por donde san Agustín dice que los hombres se dedican a admirar las cimas de los montes y las enormes olas del mar, las grandes corrientes de los ríos, la inmensidad del océano y la rotación de los astros, mientras se olvidan de sí mismos. Cuarenta años después, Petrarca se lo regalará a Luigi Marsili, otro agustino, que se lo había pedido prestado. Esas *Confesiones* habían sido determinantes en su vida y, ahora, se separaba voluntariamente de ellas. Hermosa manera de pagar una deuda y de dejar que los libros, incluso los más queridos, no cumplan cadena perpetua.

SPENGLER

La Decadencia de Occidente era para su autor un libro de metafísica, no de historia. Para mí es, más bien, una obra literaria, o, al menos, así es como permanece en mi recuerdo después de casi cuatro décadas. En sus páginas, el poeta que quiso ser Spengler encuentra el tema y el tono adecuados a su carácter. Creo que todo su contenido teórico e ideológico es perfectamente desechable, su organicismo, su historicismo, su fondo nacionalista, sus profecías; en cambio, no lo son sus innumerables pasajes de espléndida literatura, sus metáforas, su pasión, la forma que tiene de presentar ideas que, expuestas de otro modo, no nos dirían nada. A Spengler le aburría muchísimo escribir, quizá por eso escribía muy bien. Ese rechazo aparece a menudo en las notas autobiográficas redactadas entre 1911 y 1919 (*Eis heauton*). Alumno desordenado que iba a clase y no escuchaba; lector caótico, mentiroso confeso, se inventó desde niño una geografía y una historia para su uso privado. Dibujaba mapas de reinos imaginarios y escribía las crónicas de esos reinos. Hay algo de romanticismo solipsista en todo ello, de yo autosuficiente y obsesivo. Y esa obsesión, que considera real la fantasía interior, es la que, más o menos articulada, desemboca en *La Decadencia de Occidente*, que, al cabo, es eso, una obra de la imaginación y no un tratado histórico o filosófico. En línea también con el romanticismo, Spengler se consideraba un gran hombre, un genio; aunque también era capaz de juzgarse con mucha dureza, sobre todo cuando se refería a su timidez enfermiza, a su incapacidad para amar, a su tendencia a la mentira. En esas notas autobiográficas, encontramos de todo; por ejemplo, recuerdos de infancia: «Cuando lloraba de niño por la noche, escondido para que nadie se diese cuenta, y, al final, no tenía ya fuerzas para seguir llorando, había una palabra que me repetía siempre, porque sonaba como un último sollozo: *Morgenröte*, aurora. Entonces me parecía sorprendente, pero ahora comprendo su sentido. La luz clara y fría de una mañana de la que no se puede gozar. En la noche, al menos, se puede soñar». Y reflexiones ideológicas: «Infierno. Quien no puede creer y, sin embargo, lo desea ardientemente, quien conoce las miserias a las que llega el racionalismo y, sin embargo, no se libera de ellas, ése sabe también qué es el infierno: estar conscientemente exiliado en la incredulidad». Crítica del modernismo: «Por eso, todos estos muebles, jarrones y fachadas me resultan tan insoportables. En todo objeto *diseñado* habla la vanidad de un cretino que quiere afirmarse y aparentar.» Y crítica literaria: «No entiendo cómo Baudelaire se dejó engañar por Poe». Yo tampoco.

CONTRA LA LITERATURA

¿Cómo puede alguien decir que le gusta la literatura? En todo caso, prescindiendo del amor que pueda tener ese alguien por la historia y la arqueología, le gustará sólo lo que cree que es literatura y realmente es no-literatura. ¿Qué entiendes, entonces, por literatura? Entiendo por literatura todo aquello que quiere ser literatura, es decir, prácticamente todo lo que se considera buena, mala y regular literatura. ¿Incluimos la filosofía? ¿Incluimos la poesía y la historia? La mala filosofía y la mala poesía son también literatura, pero eso merece un capítulo aparte. ¿Y no crees que la literatura es un

horror necesario? ¿Puede existir la no-literatura fuera de ese río de la literatura, de ese río hecho de reflexiones poco serias, de cosas tan bonitas y banales, de originalidad y estilo, de etcétera y etcétera? No sé. Puede que sea al revés y que la no-literatura haya dado lugar a ese río de esnobismo y emotividad barata de la literatura, es decir, que la literatura sea también todo lo que quiere ser o parecer no-literatura; o, dicho de otra forma, que sólo valga la pena lo que no quiere ser nada, ni literatura ni no-literatura. ¿Y qué entiendes por no-literatura?

VIENTO CONTRARIO

Cuando María Gavrílovna huye de casa de sus padres en *La tempestad de nieve* (1830), de Pushkin, tiene que luchar contra el fortísimo viento que sopla de frente, como si quisiera impedir su fuga. No hay un viento más real ni más fuerte. No es un viento romántico. Es un viento moral.

ESCRITURA

La palabra *escritura*, referida a cosas como el contenido y el estilo (o al resultado de relatar, poetizar o filosofar), resulta (a veces) antipática e incierta. La literatura (como la lengua) es siempre oral, aunque se nos presente escrita. Es siempre algo que se dice y se oye, aunque sea a través de la lectura. Es probable que el abaratamiento del papel y la mejora de los instrumentos de escritura (de la estilográfica a la pantalla táctil) hayan modificado la manera de decir, y más que probable que hayan multiplicado el número de borradores; pero todo ello no justifica que la actividad secundaria acabe avasallando y nombrando por segunda vez a la primaria (por si *literatura* no fuera suficiente). Aceptamos *escritor* (porque, pese a su inexactitud, parece libre de carga ideológica y está tan asentada, que ya no hay opción) y *letras* (en el sentido de Filosofía y Letras o de Letras y Ciencias, por lo mismo) y aceptamos *Sagradas Escrituras* (porque no sólo se refiere a lo dicho, sino también a lo físico, a la letras y a los volúmenes); pero la palabra *escritura*, tal como la maneja cierta crítica, tiene una profunda carga ideológica (de la que hablaremos en otro momento). En cualquier caso, y ya en un plano distinto, sería interesante estudiar la otra cara de la moneda de la escritura (en sentido estricto esta vez): la página en blanco, que, ya que tiene que ser llenada, lo será con cualquier cosa; el verso libre, que no habría existido jamás sin la complicidad criminal de la escritura; la ridícula disposición de las líneas en ciertos poemas (carente de significado, por mucho que digan); la poesía visual, ese oxímoron. Y la posibilidad de *escribir* textos tan desafortunados como éste.

L'ULTIMO TRADIMENTO DEL TRADUTTORE

«Byron prefería el Papa a Shakespeare». Un momento de sorpresa. Lo cazas. Te ríes. Y cierras el libro para siempre.

GÉNEROS INTEMPESTIVOS

«Retórica» es, según el diccionario de la RAE, el «arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover», pero, también, el «uso impropio o intempestivo de ese arte». La «matemática», por ejemplo, nunca podría ser la ciencia que es y, a la vez, el *uso impropio o intempestivo* de esa ciencia. ¿Qué ha ocurrido con «retórica» para significar lo que propiamente es y lo que no es? ¿Qué ha ocurrido también con «filosofía», «literatura» e incluso «historia»? No me vengas con filosofías. Déjate de literatura. No me cuentes historias.

EL ALMA EN JUEGO

El juego, las matemáticas, la poesía, el sentimiento religioso... Todas estas cosas, de distinta importancia y naturaleza, tienen algo que ver entre sí; al menos, la inclinación a la mayoría de ellas, e incluso a las cuatro, se da a menudo en una misma persona. El juego y las matemáticas, evidentemente, están emparentados; la poesía y el sentimiento religioso, también. Hay un nexo entre las matemáticas y la poesía y, aunque más difícil de explicar, creo que hay otro entre el juego y el sentimiento religioso. Dos de los espíritus más apasionadamente religiosos de todos los tiempos han amado el juego; uno, Pascal, con cierta distancia; otro, Dostoyevski, hasta la enfermedad.

JOHNSONIANA

DESTRUIR EL TIEMPO

Aquellos a quienes su fortuna les permite seguir su propia conducta, «not being chained down by their condition to a regular and stated allotment of their hours, are obliged to find themselves business or diversion, and having nothing within that can entertain or employ them, are compelled to try *all the arts of destroying time*» (*The Rambler*, No. 6. Saturday, 7 April 1750). Samuel Johnson pone luego el ejemplo de los miembros de una familia que ven, con sombría resignación, que tienen que pasar la tarde conversando entre ellos, después de haberles fallado todos los planes previstos y todos los improvisados. De repente (así son las revoluciones en el mundo), un visitante inesperado, con su sola presencia, aliviará su aburrimiento, y, como los víveres que llegan a una ciudad hambrienta, esto les permitirá aguantar hasta el día siguiente. Yo creo que el caso es más grave: la gente, en general, no sabe estar consigo misma, tenga o no medios de fortuna y tenga o no unos horarios obligados y regulares. El problema para muchos es cómo destruir el tiempo, sea éste mucho o poco. Johnson escribe a continuación sobre otra de las formas fracasadas de la huida de uno mismo, la de cambiar de lugar, pero de esto hablaremos en otro momento.

KNOWING HUMAN NATURE

«What men allow themselves to wish they will soon believe, and will be at last incited to execute what they please themselves with contriving. For this reason the casuists of the Roman church, who gain, by confession, great opportunities of knowing human nature, have generally determined that what it is a crime to do, it is a crime to think» (*The Rambler*, No.8. Saturday, 14 April 1750). Samuel Johnson parte explícitamente de Mateo 5:28. No creo que, según sugiere en nota uno de los editores de sus obras, se apoye también en santo Tomás de Aquino (*Summa* I-II, q.74, a.8) y en su parecer, frente al de san Agustín, de que el consentimiento en la delectación es pecado mortal y no venial. Lo que le interesa poner de manifiesto a Johnson no es la calificación que pueda tener dicho pecado, sino la fácil continuidad que existe entre el hecho de permitir que nuestra imaginación sea invadida por un deseo ilegítimo, las posteriores mentiras que

nos decimos para justificar la acción a la que nos arrastra ese deseo y, finalmente, la ejecución de lo que, desde el primer momento, deseábamos hacer.

HAY DE TODO

Si el azar nos las trae, sean bienvenidas la compañía, la conversación y la amistad de aquellos cuyos libros admiramos (bienvenidas, se entiende, si no se trata de personas intratables). Digo *si el azar*, porque, dejando a un lado mi indolencia al respecto (creo que no habría dado ni un paso para conocer en persona a Dante), en un encuentro buscado se alimentan demasiadas expectativas y, por lo tanto, la decepción dispara sus probabilidades (se disparan las probabilidades de una decepción). Por lo que he oído o leído, la mayoría opina también así, y Samuel Johnson no es una excepción (*The Rambler*, No.14. Saturday, 5 May 1750): podemos encontrarnos con alguien muy tímido, porque conoce bien sus propios defectos, o con alguien, de naturaleza feroz, que, consciente de sus méritos, se muestre arrogante; con alguien intimidado e incapaz de desplegar los argumentos que desarrolla en sus escritos o con alguien dogmático, rápido en oponerse a todo, y traicionado por la prisa que se da en obtener el triunfo. Un escritor da mucho más de sí en la soledad de su estudio: allí puede sopesar tranquilamente sus argumentos y encontrar la palabra exacta. Y concluye Johnson: «A transition from an author's book to his conversation, is too often like an entrance into a large city, after a distant prospect. Remotely, we see nothing but spires of temples and turrets of palaces, and imagine it the residence of splendour, grandeur and magnificence; but when we have passed the gates, we find it perplexed with narrow passages, disgraced with despicable cottages, embarrassed with obstructions, and clouded with smoke».

JUECES DE NOSOTROS MISMOS

«Hay innumerables prejuicios que nos ciegan a la hora de valorar nuestras obras» («We are blinded in examining our own labours by innumerable prejudices», *The Rambler*, No. 21. Tuesday, 29 May 1750). Yo diría que esos prejuicios pueden ser naturales o patológicos; es decir, que pueden tener su origen en las debilidades propias de los hombres o ser la consecuencia de una enfermedad del carácter. A este segundo apartado pertenecerían todos aquellos prejuicios que se derivan del orgullo excesivo; por ejemplo, los propios de esas personas muy inteligentes y muy cultas, que son capaces de admirar y descubrir la excelencia allá donde se encuentre e incapaces de ver que lo que ellas mismas escriben son tonterías. Familiarizadas con lo admirable, no pueden admitir bajo ningún concepto que no forman parte de lo que admiran y que han sido llamadas a esa representación sólo en calidad de espectadores, lo que, para cualquiera de nosotros, constituiría un privilegio y un honor. Lo tienen todo: inteligencia, cultura, capacidad de trabajo, pero les falta *el no sé qué* (algo que sí tienen, a veces, algunos que son más tontos, más incultos y más perezosos). Los prejuicios que Samuel Johnson enumera después en su artículo no pueden, sin embargo, considerarse patológicos, y los que ya hemos cumplido cierta edad los comprendemos muy bien, e incluso podemos confesar

que no estamos libres de algunos de ellos: «Our juvenile compositions please us, because they bring to our minds the remembrance of youth; our later performances we are ready to esteem, because we are unwilling to think that we have made no improvement; what flows easily from the pen charms us, because we read with pleasure that which flatters our opinion of our own powers; what was composed with great struggles of the mind we do not easily reject, because we cannot bear that so much labour should be fruitless».

ACABAR O NO LOS LIBROS

Sin duda, Samuel Johnson dedicó muchísimo tiempo a la lectura, pero confesaba que había leído pocos libros: «Son, generalmente, tan repulsivos, que no puedo leerlos», le dijo cierta vez a William Bowles (Christopher Hibbert, *Samuel Johnson. A personal History*, 1971). Pero, para que la frase haga honor a la verdad, le falta un «hasta el final». Johnson, como otros, no terminaba casi nunca los muchísimos libros que empezaba a leer o ni siquiera los leía desde el principio: los abría por aquí o por allá y, por hábito, descubría lo que de verdad le interesaba en ellos, sin perder más tiempo, porque siempre esperaban otros. Incluso hacía lo mismo con los poemas: por cortos que fueran, a menudo los dejaba a medias. Seguramente, su conocida pereza y la ansiedad de encontrar otras cosas que también valieran la pena andan aquí mezcladas. Ni que decir tiene que comparto la actitud de Johnson. No tengo su memoria ni su entendimiento, pero sí esa pereza y esa ansiedad. He dejado a medias muchísimos más libros de los que he conseguido terminar. Y no siempre porque no me gustaran lo suficiente. Algunos los he dejado (y no sé si volveré a encontrarme con ellos) porque me daban demasiado, porque, a cada línea, me proponían un combate espiritual que no podía sostener por mucho tiempo con mis armas. Sea como fuere, a mí también me parece estúpido, como a Johnson, ese consejo de que hay que terminar los libros que se empiezan. Y no sólo porque la vida sea breve.

LÍMITES

Con muchos más matices, naturalmente, el contexto en que se inscribe el siguiente párrafo de Samuel Johnson se podría resumir así: a la hora de emprender un proyecto artístico, científico o literario, tenemos que ser conscientes, por un lado, de que la vida tiene un límite y, por otro, de nuestras propias limitaciones: «¿Quién no ha tenido ocasión de arrepentirse por haber disipado sus capacidades en una infinita multiplicidad de objetivos, o de lamentar el súbito abandono de proyectos que eran excelentes porque se le presentaron otros que le atrajeron por su novedad, o de observar la imprecisión y deficiencias de obras que han quedado inacabadas por la excesiva ambición de su planteamiento?» (*The Rambler*, No. 17. Tuesday, 15 May 1750). Es decir, variedad de objetivos, cambio de objetivos y objetivos inadecuados. Según el carácter de cada cual, una de estas tres inclinaciones será la que conduzca al fracaso (o dos de ellas, o las tres a un tiempo, porque creo que, en algunas personas, pueden aparecer mezcladas en diferentes proporciones). Y, luego, ¿qué papel juegan nuestras virtudes y nuestros

defectos? La ambición y la pereza pueden ir de la mano, y la ambición y el desorden también. Y una inmensa capacidad de trabajo puede ir acompañada de falta de objetivos claros y también de desorden. Y el orden y la pereza no siempre aparecen por separado.

TENTACIONES

Su manera de pronunciar, el énfasis equivocado en las sentencias, la acentuación errónea de los versos: Samuel Johnson no tenía una opinión muy favorable sobre las cualidades artísticas de los actores; tampoco sobre sus cualidades morales. Sin embargo, hubo una época en la que el exigente crítico y moralista pasaba mucho tiempo «entre bastidores para aliviar su melancolía, participando con deleite en la alegre cháchara de los variopintos personajes que se encontraban allí. Mr. David Hume me refirió que Johnson, finalmente, renunció a este pasatiempo por consideraciones de rígida virtud y que le dijo a Mr. Garrick: *No volveré nunca más a los bastidores de tu teatro, David, porque las medias de seda de tus actrices y sus blancos senos excitan mi pasión*» (James Boswell, *The Life*). Johnson conocía muy bien sus inclinaciones y adoptaba medidas drásticas para poner un muro entre la tentación y su flaqueza. Así con el alcohol y así, antes de casado y mientras lo estuvo, con las mujeres, que le gustaban demasiado y a las que también gustaba bastante, pese a su aspecto mastodóntico y poco agraciado, las cicatrices de las escrófulas y de la viruela y su imprevisible baile de San Vito. La amenidad de su charla y la ternura que desplegaba con ellas le bastaban para vencer esa serie de desventajas físicas, a las que habría que sumar una ligera sordera y una miopía aguda.

EL TALENTO

Detrás de muchas de las grandes obras de la literatura, hay, seguramente, una pereza vencida. La pereza es el pecado capital que se interpone permanentemente entre el deber y el hacer. Los demás se interponen mientras son cometidos o experimentados o mientras duran sus efectos, y se presentan más como temas que como insalvables muros. Sólo la pereza tiene que ser vencida del todo si queremos hacer algo. Es decir, si alguien tiene todos los vicios, incluido el de escribir frenéticamente, escribirá lo que sea, bien o mal, pero escribirá. El perezoso, si no se vence a sí mismo, tenga las virtudes que tenga, desperdiciará los dones. Puede ocurrir también que, si logra sobreponerse a sus hábitos, obtenga, a través de la tensión y la dificultad, una recompensa mayor. En cualquier caso, los indolentes no suelen ocultar su falta y recuerdan siempre Mt 25, 14-30. Samuel Johnson solía levantarse bien pasado el mediodía. Sus diarios están repletos de buenas intenciones: «levantarse a las ocho»; «levantarse a las ocho y, si es posible, antes»; «levantarse a las ocho y, luego, cada día más pronto», etc., etc. Rara vez lo consiguió. Y estas líneas de 3 de abril de 1753, citadas por Boswell, son una oración sincera: «Señor, que hasta ahora me has ayudado, permitiéndome avanzar en esta tarea (se refiere a su *Diccionario*, que le ocupaba y preocupaba mucho por entonces), que, cuando el último

día tenga que dar cuenta del talento que se me entregó, pueda ser perdonado. Por Jesucristo nuestro Señor. Amén».

PEDAGOGÍA

Preguntado cierta vez acerca de cómo había adquirido un conocimiento tan profundo del latín, Samuel Johnson respondió: «Mi maestro me azotó muy bien, señor. Sin eso, yo no habría hecho nada». James Boswell añade que Johnson sostenía lo siguiente: «Prefiero que la férula sea el terror general, a decirle a un niño: si haces esto o aquello, serás más estimado que tu hermano o que tu hermana. La férula produce un efecto que termina en sí mismo. Un niño tiene miedo de ser azotado, hace su tarea y ahí termina todo; mientras que, incitando a la emulación y a la comparación, estás echando los cimientos de un daño duradero y haces que los hermanos y las hermanas se odien mutuamente» (*The Life of Samuel Johnson*). La historia de la pedagogía está llena de buenos propósitos. Desde entonces, se ha pasado del palo a la emulación, de la emulación a la igualdad, de la igualdad al diálogo, del diálogo a la nada y, de la nada, otra vez al palo (pero al profesor).

EL VALOR DEL TIEMPO

«The story of Melanchthon affords a striking lecture on the value of time, by informing us, that when he made an appointment, he expected not only the hour, but the minute to be fixed, that the day might not run out in the idleness of suspense» (Samuel Johnson, *The Rambler*, No. 60. Saturday, 13 October 1750). Cuando Melanchthon tenía una cita quería que se fijase no sólo la hora, sino el minuto exacto, para que el día no transcurriera en la ociosidad de la incertidumbre. Puede sorprender que, doscientos años después, esta actitud pareciera todavía rara (fijar el minuto exacto de la cita), porque, si no, Johnson no hablaría de ella, y, más, que siguiera pareciendo rara durante parte del XIX (por lo que he podido comprobar entre quienes se refieren a este rasgo del carácter de Melanchthon). Pero aquí me interesa, sobre todo, lo que viene después: *para que el día no transcurriese en la ociosidad de la incertidumbre*. Una cita cualquiera, exacta, ya empobrece el tiempo que la precede; una imprecisa («vendré sobre las seis» o «ya me pasaré por la tarde») puede que lo destruya por completo. Las personas puntuales sabemos muy bien que no se pueden emprender tareas de las que se desconoce su duración exacta si hay una cita en el horizonte inmediato, aunque, en apariencia, se disponga del tiempo suficiente; si esa cita, para colmo, es indefinida, ni siquiera las tareas más sencillas y que tienen tasado su tiempo pueden emprenderse, porque, de continuo, pesa sobre ellas la amenaza de que serán interrumpidas. Naturalmente, la ansiedad anda muy mezclada en todo esto.

ARTE

PIETÀ RONDANINI

Todo el peso del mundo y de la muerte en el cuerpo del Hijo. Toda la fuerza de la vida en los brazos de la Madre. El Hijo escapa del dolor de la Madre, que es la vida. Escapa de su abrazo, porque ni siquiera el amor puede retenerlo, porque ni la vida ni el amor son más fuertes.

PIERO

El alma, que no sabe lo que quiere, a veces encuentra espacios en los que demorarse. Espacios en los que ni la luz se refiere al tiempo. Todo allí se ha detenido para ella, para el alma, que no sabe lo que quiere. Allí se siente acogida porque allí nada la distrae. Su único foco es la eternidad. El alma allí sólo puede hacer abstracción, verse naturalmente abstracta, reconocerse.

ANUNCIACIÓN

Entre la *Anunciación* (1428c) del Beato Angelico, que puede verse en el Museo del Prado, y la *Anunciación* (1527c) de Lorenzo Lotto, de la Pinacoteca Comunale de Recanati, no sólo media un siglo. La evidente presencia de la divinidad, que deja traslucir la primera, necesita subrayarse de una manera violenta para ser percibida en la segunda. El ángel es una figura totalmente física. María parece asustada ante su irrupción. Un gato huye despavorido. Ya no basta la fe. Incluso falta la fe. En un mundo sometido poco a poco a la razón, en un mundo cada vez más mecánico, el artista tiene que recurrir a un *efecto sensible* para decirnos que la verdad es verdad, para demostrar lo que no necesita demostración.

CAPPELLA Y CAMERA

¿Por qué los frescos de la Cappella degli Ovetari, en Padua, me conmueven y los de la Camera degli Sposi, de Mantua, sólo me proporcionan un placer, digamos, intelectual? Mantegna pintó los primeros casi de adolescente; los segundos, cuando era un artista

consagrado, que había adquirido ya experiencia de vida y plena sabiduría técnica. Los primeros han llegado hasta nosotros notablemente mutilados después de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial; los segundos, prácticamente intactos. ¿Será, entonces, por ese misterio añadido de lo fragmentario? No niego que, en muchos casos, y como les ocurre a tantas personas, me fascinen los fragmentos, por esa tensión entre el ser que se manifiesta y lo que fue y se ausenta. Pero mi predilección no viene de ahí. ¿Será porque los primeros están en una iglesia, en un espacio sagrado, y los segundos en un palacio, en un espacio civil, y siempre nos conmueven más las iglesias que los palacios? Si no nos hubiésemos acostumbrado a ver en los museos todo tipo de obras que están fuera de lugar y si no nos emocionase su contemplación, ése podría ser un buen motivo. Pero no es el caso. Los frescos de la Cappella narran historias de la vida de Santiago y de san Cristóbal. Mantegna, además, pintó allí una Asunción de la Virgen. En la Camera, se representan escenas de la vida familiar de los Gonzaga. Las figuras de la Cappella tienden a la rigidez majestuosa; mientras que las de la Camera se permiten, a veces, gestos de ternura. Eso, en cuanto a emociones, puede dar cierta ventaja a las segundas, lo que haría aún más incomprensible mi predilección. ¿Por qué, entonces? No por el tema sagrado de los unos ni por el tema profano de los otros, sino porque, en la Cappella, lo sagrado es *aún* sagrado, es decir, no sólo lo representa, sino que, milagrosamente, *aún* participa de lo sagrado; mientras que, en la Camera, lo profano es ya *demasiado* profano. Un paso más, y la Cappella sería profana. Un paso más, y la Camera sería decorado.

PIETÀ Y MADONNA COL BAMBINO

En la *Pietà* de Cosmè Tura, que puede verse en el Museo Correr de Venecia, la Madre mira ensimismada la mano izquierda del Hijo, que mantiene alzada con la suya. Mira la herida que el espectador no ve. Mientras, con la otra mano, sostiene la cabeza de Cristo. Detrás, sobre el Calvario, las altas cruces rozan el cielo. Cristo, en brazos de María, parece dormido. La expresión de su rostro recuerda el dolor del sacrificio, pero no está contaminada por la muerte. En la sala IV de las Gallerie dell'Accademia, un espacio milagroso que contiene obras de los Bellini, de Piero, de Mantegna y de Memling, podemos admirar otro cuadro de Tura, *La Madonna col Bambino* (o *Madonna dello Zodiaco*), que mi memoria, por una evidente analogía, asocia siempre a la *Pietà* del Museo Correr. El Niño duerme feliz en brazos de la Madre, vigilado por una mirada llena de ternura. En la parte inferior del cuadro, la siguiente inscripción: SVIGLIA EL TUO FIGLIO DOLCE MADRE PIA / PER FAR INFIN FELICE L'ALMA MIA. Despiértalo para alegrar nuestras almas; despiértalo para Tu dolor y el Suyo, para que un día vuelva a dormir en tus brazos y mires ensimismada sus heridas.

ICONOS

La misma distancia que existe entre el icono y el arte que ha renunciado a toda trascendencia es la que existe entre la fe en Cristo-Icono de Dios y la ausencia de fe. El espacio y el tiempo irradiados por la luz de ambos iconos participan de la verdad y de la

belleza. Donde se niega esa luz, estamos en el desierto del alma, en el que, continuamente y para alumbrar los simulacros, se encienden fuegos cada vez más fugaces.

ALAIN Y EL GENIO

«J'ai lu les lettres de Michel-Ange, et je conseille de les lire. Vous croirez entrer dans un chantier de maçon. Il est clair que cet homme merveilleux ne pensait jamais au beau. Il entreprenait une œuvre, et puis une autre. Son grand souci était d'avoir des marbres et d'avoir de l'argent pour payer les carriers, les bateliers, les charretiers. Il ne dit jamais: «J'espère que je serai bien inspiré», mais il dit: «J'espère que j'aurai des matériaux et du temps. J'espère qu'un pape nouveau suivra les projets de son prédécesseur.» Il n'est question que de longs et difficiles travaux, mais nulle part de perfection à réaliser, ni de sentiment à exprimer. Le ton est d'un homme dur, qui a des soucis, qui a des maîtres difficiles, qui fait son métier. Sans retour sur soi, sans aucune pensée de gloire; je ne crois pas qu'aucun artiste ait été plus caché à lui-même. Il faudrait aller jusqu'à dire qu'en un tel homme le génie n'était absolument pas autre chose que le savoir faire, et qu'il ne voyait jamais qu'une faute de métier dans une faute de goût. Bach aurait dit de même, d'un mauvais musicien: «Il ne sait pas son métier.» Cette vue est propre au génie.» (Alain, «L'artiste et le métier», *propos* del 20 de agosto de 1926, recogido en *Préliminaires à l'esthétique*, 1939)

Leyendo su correspondencia, resulta claro que Miguel Ángel no pensaba nunca en algo tan abstracto como la belleza. Empezaba un proyecto tras otro. Sólo pedía materiales y tiempo para realizar sus obras y no estaba pendiente de si venía a visitarle o no la inspiración. Largos y difíciles esfuerzos, sin preocuparse de la perfección ni de expresar ningún sentimiento. En él, el genio consiste en saber hacer lo que uno se propone. Seguro que veía el mal gusto como una falta de oficio. Alain piensa, y le damos la razón, que Bach habría dicho lo mismo de un mal músico: «Éste no conoce su oficio». Y es que el genio es genio porque, entre otras cosas y de la forma que sea, conoce su oficio; luego, sólo tiene que ponerse manos a la obra y dar de lado lo accesorio, es decir, esas estupideces de procedimiento que tanto preocupan a los demás mortales.

MAPAS 2

Los mapas, cuanto más detallados y exactos, mejor. ¿Sólo para orientarme fácilmente? No. ¿Porque el alma prefiere las complicaciones? Tampoco; aunque esas dos razones, distintas en apariencia, bastarían. ¿Entonces? Por lo mismo que me gustan más los retratos de Antonello da Messina que los de Pablo Picasso.

FLORENSKI

El alma es, a veces, radicalmente iconoclasta. Otras, no sabe vivir sin las imágenes. En el primer caso, por ansia de luz; porque las imágenes podrían ser indeseadas sombras

interpuestas. En el segundo, por exceso de sombra; porque necesita que la luz perfore y disuelva sus tinieblas. En otro plano, tampoco está a gusto con una temperatura emocional constante. Se querría fría y abstracta, pero no puede dejar de emocionarse con las imágenes; y, cuando se emociona demasiado, busca avergonzada un espacio completamente libre de ellas. El alma, como ya he escrito en otro sitio, no sabe lo que quiere.

Pável Florenski (1882-1937), sacerdote ortodoxo ruso, teólogo, físico, historiador del arte, matemático y tantas cosas más, que padeció martirio en tiempos de Stalin, ha escrito algunas de las páginas más deslumbrantes sobre las imágenes y, en concreto, sobre los iconos, las únicas imágenes que podemos llamar sagradas. Estas líneas pertenecen a su ensayo *Ikonostas*: «... El mundo espiritual, invisible, no está en cualquier lugar lejano, sino que nos rodea; y nosotros estamos como en el fondo del océano, estamos sumergidos en el océano de luz; sin embargo, por el hábito escaso, por la inmadurez del ojo espiritual, no percibimos ese reino de luz y ni siquiera sospechamos su presencia; sólo con el corazón advertimos el carácter general de las corrientes espirituales que se mueven a nuestro alrededor... El icono es idéntico a la visión celeste y no lo es; es la línea que delimita la visión. La visión no es el icono: es real en sí misma. El icono, que coincide en su contorno con la imagen espiritual, es, para nuestra consciencia, esa imagen y, fuera de la imagen, sin ella, aparte de ella, en sí mismo, abstraído de ella, no es ni imagen ni icono, es solamente cuadro. Del mismo modo, una ventana es una ventana porque a través de ella se difunde el dominio de la luz y, entonces, la misma ventana que nos da luz es luz; no es *semejante* a la luz, sino la propia luz en su identidad ontológica... Pero, en sí misma, fuera de la relación con la luz, fuera de su función, la ventana es como si no existiese, es cosa muerta y no una ventana: abstraída de la luz, no es más que vidrio y madera». Florenski no se aparta un milímetro de la doctrina de los Padres respecto de las imágenes sagradas. La suya no es una teología del icono con pretensiones de originalidad. Es profundización en la ortodoxia a través de un lenguaje nuevo y de una brillante capacidad de análisis. «Todo icono que conserve fundamentalmente la forma icónica de los iconos de orden superior (*La Trinidad* de Rubliev, *Nuestra Señora de Vladimir*...) encierra en sí la virtualidad de la revelación espiritual bajo un velo más o menos transparente. Pero llega la hora en que la condición espiritual de quien contempla el icono proporciona la fuerza para acoger su sustancia espiritual incluso a través del velo, a través de su forma difuminada, y el icono revive y lleva a cabo su tarea: dar testimonio del mundo superior». Y, aquí, Florenski cita estos conmovedores versos de Lermontov: «Yo, ahora, Madre de Dios, con la plegaria, / al claro esplendor de tu imagen, / no ruego por la salvación, ni en vísperas de una batalla, / tampoco por obtener perdón o gracia. / No ruego por el alma desolada, / por el alma del peregrino solo en el mundo: / sólo quiero confiar a la doncella intacta, / a la cálida protectora, el mundo gélido...». No en estos versos, sino en su elección por parte de Florenski, veo un puente tendido entre la visión ortodoxa y la visión católica de las imágenes.

ALS ICH CAN

Para poner de manera figurada ese *Als Ich Can* de Van Eyck, ese *como puedo*, al acabar un poema o cualquier otro trabajo, tendría que responder afirmativamente a la pregunta «¿He hecho absolutamente todo lo que podía hacer, todo lo que estaba en mi mano?» Parafraseando a Píndaro, se trata de reclamar el máximo esfuerzo a nuestra alma, de agotar todas las posibilidades, pero sin aspirar por ello a la gloria, a la fama, a la inmortalidad; es decir, sin interferencias del orgullo. Se trata de estar a la altura de los dones recibidos y de no emplear subterfugios con uno mismo, ni siquiera los subterfugios de las buenas o de las sublimes intenciones. Sólo cuando, en conciencia, pueda poner *Als Ich Can*, me sentiré autorizado a poner *Laus Deo*.

YA QUEDA MENOS

La niña tiene sólo tres años. Para alcanzar la puerta del templo, hay que subir quince escalones, que se corresponden con los quince salmos graduales. A ambos lados de la escalera, el vacío. Sus padres la han puesto al pie del primer escalón y la niña ha empezado a subirlos sola, sin la ayuda de un adulto que la guíe o impida su caída. Los escalones son muy altos, pero ella no tropieza y los sube llena de gracia. Tiziano sólo ha pintado trece de los quince. La niña ya está en un rellano que conduce al noveno (o al undécimo, porque puede que los dos primeros los haya enterrado la arena del siglo). Se sujeta el vestido y avanza segura. Es una niña de tres años que sólo mira hacia lo alto, mientras nosotros permanecemos en vilo. Si le quedan por subir cinco escalones, en ese momento está diciendo: «Mi alma espera al Señor más que el centinela la aurora...»

TORRES EN JULIO

Tarde de verano en Madrid. De repente, las torres, las inesperadas torres. Sólo son torres si son inesperadas, si aparecen de repente, sin que las busque. Y sólo son torres si las veo a lo lejos. No hay una imagen de la torre perfecta, sólo el deseo de que aparezca, de que esté en algún sitio, de encontrarla alguna vez, repentina y a lo lejos. Para quienes las construyen y viven en ellas, las torres son la minuciosa perspectiva y la última defensa, los sentidos activos y la ciega coraza, el mundo dominado y el vértigo vencido. A muchos les resultan indiferentes. Otros las asedian. Para mí son el vértigo invertido y el asombro, la renuncia al vértigo y la derrota.

RUSKIN

Dice en *Mornings in Florence*: «Uno de los rasgos de los grandes maestros, un rasgo universal a mi entender, es el que no les importe en absoluto que la gente mire sus cuadros, que se sorprendan por ello y que incluso les fastidie.» Para saber si esto es cierto, habría que preguntárselo a todos esos grandes maestros, y creo que ya es tarde para hacerlo. Si Ruskin dijese que es un rasgo «de algunos grandes maestros», no habría

problema (fuera cierto o no), pero dice que es un «rasgo universal». Creo que detrás de esta afirmación no hay otra cosa que la idea romántica del artista, pero juguemos al juego que nos propone. Yo diría que, entre los grandes maestros antiguos, sólo a unos pocos y raros les pudo fastidiar que sus obras tuviesen espectadores. Entre los modernos, si los hay, la cosa cambia. No sé si les molesta o no de verdad que la gente mire sus cuadros o lo que sea aquello que hacen. Sé que algunos dicen que esa gente no les importa en absoluto. Y decir eso, sobre todo si es mentira, es uno de los rasgos de la genialidad y la genialidad ya sabemos que es romántica.

THE LONG GRAY LINE

Hoy he vuelto a ver *The long gray line* (1955), estrenada en español bajo el título de *Cuna de héroes* (¡qué triste destino para una metáfora tan evocadora!). Me ha ocurrido lo que siempre me ocurre cuando veo una película de John Ford, que no quería que terminase. Justo lo contrario de lo que me pasa cuando veo cualquier otra película, incluso si, por azar, me gusta. No quería que terminase: quería permanecer más y más tiempo frente a esa larga línea gris del deber, el honor y la abnegación; quería seguir viendo a esos hombres y mujeres que, como todos los de Ford, son personas y no personajes; que hablan, ríen y lloran frente a una cámara que los respeta situándose a cierta distancia y a la altura de sus ojos; quería seguir viendo uno de esos raros milagros que nos ha ofrecido el arte del siglo veinte y justo de la mano de alguien que nunca consideró que lo que hacía fuese arte.

LA MELODÍA

Escucho la *Sonata para violín y piano* de César Franck, sus apasionadas repeticiones. Los que no sabemos casi nada de música apreciamos que se nos diga una y otra vez lo mismo, aunque sea con ligeras diferencias. Necesitamos una melodía que se adueñe de nosotros y esperamos esa cosa tan simple: que vuelva, que la melodía sea melodía. Al terminar el concierto, la violinista me dice que esta sonata describe la historia de un amor, desde sus titubeantes inicios hasta la plenitud del cuarto movimiento, pasando por todos los vaivenes, por todas las dificultades que encuentran a su paso los enamorados. Sin embargo, mi oído y mi alma han escuchado otra cosa; han escuchado la historia de la ansiedad infinita, que da vueltas y vueltas sin sentido; han escuchado la ansiedad, su melodía.

DEL 'ALS ICH CAN' AL 'COMO ME DA LA GANA'

La prensa dice que un artista de ahora «ha desmitificado (?) el *Cordero Místico* de Van Eyck», y también que ese artista «lanza un pulso (?) a Van Eyck».

EL OTOÑO DE LA EDAD CONTEMPORÁNEA

Fuimos a Gante por *La adoración del Cordero Místico*. Las plazas, hechas una pena: camiones, escenarios gigantescos, cientos de urinarios portátiles. La catedral, cuando menos, sorprendente: en su interior, un círculo luminoso, como de bar de carretera, con las palabras «amor», «paz», «dolor», etc... A la derecha del altar, un holograma: Shiva se transformaba en Jimmy Hendrix (o algo así); éste, en Buda; Buda en no sé qué dios; éste, en el Niño Jesús; el Niño Jesús en un personaje irreconocible de la mitología (tal vez) oriental; éste, en María (y así sucesivamente). Y, al darnos la vuelta para salir, la foto enorme de una chica rubia desnuda (al menos, de muy buen ver).

EL AMOR

TRATTANDO L'OMBRE COME COSA SALDA

El amor trata las sombras como si fuesen algo sólido, pero también las cosas sólidas como si fuesen sombras. Entre estos dos extremos oscila la vida del alma. Nunca hace lo que debe: tratar lo sólido como sólido y las sombras como sombras.

TODO O NADA

«L'amour à demi fidèle, c'est une aimable plaisanterie, tout comme la demi-sincérité ou la demi-confiance, confiante à moitié, ou la *petite vertu*. Car l'amour ne connaît qu'une mesure: le Maximum; qu'un degré: le Superlatif; qu'une seule loi: le Tout-ou-Rien.» (Vladimir Jankélévitch, *Les vertues et l'amour*, 1970).

El amor medio fiel no deja de ser una broma amable, como la sinceridad a medias, la medio confianza o la pequeña virtud, porque el amor sólo conoce una medida: lo Máximo; sólo un grado: el Superlativo; sólo una ley: Todo o Nada... Yo lo pondría aún más difícil que Jankélévitch: sólo puede haber en la vida un máximo, un superlativo y un todo o nada; es decir, sólo puede haber un amor. Si hay varios, ninguno es amor. El amor excluye el antes y el después. Cuando aparece, nos damos cuenta de que no era amor lo que creíamos amor. Cuando aparece, negamos cualquier epifanía futura del amor.

¿QUÉ ES?

El único lenguaje femenino capaz de intranquilizar nuestra alma no es, desde luego, el explícito; tampoco el deliberadamente alusivo, ni el alusivo sin más, aunque la alusión sea mínima. No tiene que ver con el silencio, ni con el silencio gestual, que es otra forma de lenguaje y de silencio. No es evasión ni negación, pues ambas, la evasión y la negación, le dicen al alma dónde y en relación con qué está, y eso no intranquiliza. ¿Cómo es, entonces, ese lenguaje? ¿Qué es?

LOS PASOS DE ELLA

El *qué es* de ayer me ha traído a la memoria estas palabras de Levinas (*Totalité et infini*): «Esas idas y venidas silenciosas del ser femenino, que hace resonar con sus pasos los espesores secretos del ser, no son el turbio misterio de la presencia animal y felina con la que Baudelaire se complace en evocar la extraña ambigüedad».

MORIR EN CUALQUIER CASO

En su prisión de Toledo, san Juan de la Cruz oyó que un niño cantaba en la calle:

—Muero de amores, carilla,
¿qué haré?
—Que te mueras, a la fe.

El amante está exagerando. ¿Qué otra cosa puede responderle la amada que no le ama? «Muérete y déjame en paz». Pero ¿y si el amante está diciendo la verdad? Entonces, «muérete, porque ¿qué otra le queda a quien ama y no es amado? Morir o estar muerto en vida.» Cabe una tercera posibilidad, menos extraña de lo que parece. Ella le ama también y le está diciendo sí: «amáme, es decir, muérete, porque amar es morir y voy a morir contigo».

EL AMOR

El amante ama la inseguridad. Y la vida se lo pone fácil, porque a la amada le gusta transmitir inseguridad. O la transmite sin darse cuenta. En cualquier caso, es amada para siempre por eso mismo, por transmitir inseguridad. Si alguna vez deja de ser amada es que, en el fondo, nunca lo había sido; es decir, que la inseguridad que ofrecía no era tal y, por lo tanto, no había amante, sino un don juan a quien le encanta vencer las aparentes inseguridades. La inseguridad, para serlo, tiene que tener la misma duración que la vida. La inseguridad es la duración misma del amor. Y si esa duración no es absoluta, el amor es orden o pillaje, pero no amor. La vida insufrible viene de la inseguridad, pero también viene de ella la única vida verdadera del alma, la que permanece alerta. Sin la inseguridad, no hay amantes, sólo filisteos y donjuanes, almas complacidas y complacientes, pero sin amor.

L' AIR D'ÊTRE UN TIERS

«Por otra parte, la ironía nos ofrece un medio para no desencantarnos nunca, por la sencilla razón de que rehúye el encantamiento. Los que escuchan sus consejos tienen siempre prevista una línea de retirada por la que escapar llegado el caso y evitar así que la mala suerte les alcance. Jamás se les atrapa; los queríamos sorprender en flagrante delito de desesperanza, pero ¿cómo hacerlo? Su desolación ha sido consolada de antemano. ¿Dónde está su verdadera persona? Su verdadera persona no está allí, está siempre en otra parte, a no ser que no esté en ninguna...

En tête-à-tête avec la femme

Ils ont toujours l'air d'être un tiers

como dice Jules Laforgue de sus Pierrots...» (Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*). Y todo esto contra la seria pasión, contra la pura pasión, contra esa costumbre que tienen algunos de concentrar todo su sentimiento en un solo punto y de dejar al descubierto los flancos, de despreciar las prudentes retiradas, de jugárselo todo a una carta. Pero es que es muy triste estar allí, frente a una mujer, y parecer un tercero; estar allí, pero, en realidad, no estar en ninguna parte. Defendido e inmune, es cierto; no enajenado, sí, pero completamente ajeno, incluso a uno mismo.

EL ALMA ANDRÓGINA

Esa *una sola carne* (Gen 2,24), consecuencia de la unión del hombre y la mujer, expresa también para el rabino castellano Yosef Ibn Chiquitilla (o Gikatila o Gikatilla) el reencuentro de las dos mitades de un alma única y andrógina escindida al llegar a este mundo (R. Joseph Gikatila, *David et Bethsabée. Le secret du mariage*. Ed. de Charles Mopsik, 1994, y Charles Mopsik, *Le sexe des âmes*, 2003). Aquí hay un eco de la peregrina historia que narra Aristófanes en *El banquete* de Platón, pero sólo eso, un eco. No se trata de la inclinación que sienten el hombre y la mujer, andróginos en origen, por la parte física, femenina o masculina, que les falta, sino del anhelo por esa mitad perdida de la propia alma y del restablecimiento de su unidad original. En el relato platónico, ¿qué importancia podrían tener la equivocación o el fracaso? Poca, ciertamente. En la explicación (no sólo) simbólica de Chiquitilla, es de suponer que toda elección errónea profundiza el sentimiento de carencia de esa alma escindida y que, detrás de esas otras mitades, que no eran las suyas y que equivocadamente ha elegido, se le muestre con más intensidad el drama del destierro. En el primer caso, el éxito lleva al placer físico, es decir, a la recompensa del deseo, que preludia otra época de limitación y de necesidad de recompensa. En el segundo, el éxito, es decir, el reencuentro final con esa mitad de nuestra alma predestinada desde siempre para nosotros, conduce a esa *una sola carne* y a un mayor conocimiento de nosotros mismos, pues ya tenemos acceso a los abismos y resplandores que nuestra otra mitad escondía.

COMO UN PÁJARO HERIDO

«El eros precisa del lenguaje, de un lenguaje hermoso, para comunicar sentimientos y necesidades. Ahora se habla mucho de *relaciones* y de la intrusión de los unos en la vida de los otros, y hay conversaciones parecidas a las que se tienen a propósito de la administración de los recursos hidráulicos...». Leyendo este párrafo de *Love and Friendship* (1993), de Allan Bloom, el discípulo de Leo Strauss, me viene a la memoria la anotación que Tolstoi hace en su diario (1862) cuando se declara a la que luego será su mujer: «Declarado. Ella: sí. Ella, como un pájaro herido. Inútil escribir. Imposible olvidar y anotar esto» (cit. por Tatiana Tolstoi: *Sur la mort de mon père et les causes lointaines de son évasion*, 1928). Quizá es que ahora ni se empieza por el principio.

LA GUERRA

INDIGENTE Y OSCURO

«Après de notre camp indigent et obscur en existait un autre brillant et riche. À l'état-major on ne voyait que fourgons remplis de comestibles; on n'apercevait que cuisiniers, valets, aides de camp». Verano de 1792. El ejército de los monárquicos marcha contra la Revolución. Un campamento indigente y oscuro, y otro brillante y rico, con un estado mayor que nada en la abundancia y tiene a su servicio una legión de criados, cocineros y ayudas de campo. Ese ejército no es sólo un ejército, sino el mismísimo Antiguo Régimen marchando contra la Revolución; no es la imagen de ese Régimen, sino su propio ser. Cuatro adjetivos le bastan a Chateaubriand para mostrarnos el abismo que separa el campamento de los emigrados pobres y el de los ricos cortesanos, compañeros de viaje en una aventura condenada al fracaso. Y dos de esos adjetivos, *indigente* y *oscuro*, quieren decirnos aún más. Hay en ellos una resonancia moral o metafísica, algo que no consigo explicarme, algo que conmueve.

ASÍ ES LA GUERRA

Fríos y, a la vez, apasionados, los partes de guerra de Napoleón son, en sí mismos, un género literario. Desde Piacenza, el 9 de mayo de 1796, en plena marcha triunfal por el norte de Italia, envía al ciudadano Carnot (el gran estratega e insigne matemático, el leibniziano Lazare Carnot, miembro por entonces del Directorio) unas líneas sin desperdicio: disciplina férrea, saqueo de lo necesario para el combate y rapiña de lo innecesario, una tierna declaración de amor y el ciego entusiasmo de quien desprecia las prudentes retiradas porque sólo conoce la ebriedad de la victoria. Todo mezclado, pues así es la guerra: «Hemos pasado el Po. La segunda campaña ha comenzado... La disciplina se restablece... A menudo, tenemos que fusilar, porque hay hombres intratables que no se dejan dirigir... Lo que hemos cogido al enemigo es incalculable. Tenemos efectos hospitalarios para quince mil enfermos, varios almacenes de trigo y harina, etc. Cuantos más hombres me enviéis, más fácilmente los alimentaré... Os hago llegar veinte cuadros de maestros de primera fila, de Correggio y de Miguel Ángel... Os agradezco, en especial, las atenciones que dedicáis a mi esposa. Os la encomiendo. Es una patriota sincera y la amo con locura... Enviadme cuatro mil jinetes desmontados. Yo

les daré aquí un caballo a cada uno... No os escondo que, desde la muerte de Stengel, no tengo un oficial de caballería que sepa batirse. Me gustaría que me enviaseis dos o tres ayudantes que vengan de la caballería, que sean fogosos y tengan la firme resolución de no elegir jamás las prudentes retiradas.»

EL INGENIO

La estrategia puede ser hermosa. También la táctica. Sin embargo, el ingenio pertenece al ámbito de la trampa, de la emboscada. La táctica y la estrategia son más hermosas si el otro es inteligente, si el otro tiene fuerza. El ingenio necesita de la indefensión. Lo que busca son víctimas inermes.

HERIR DE LEJOS

Sin correr ningún riesgo. Las flechas, el arco y el arquero como motivos simbólicos. Desde Apolo, dan para mucho. ¿Y los infantes armados con lanza, escudo y espada? Ésos, no. La distancia salvada, la precisión, la muerte que viene del cielo; el ojo capaz, el pulso que no tiembla; el blanco, el infinito y también la muerte dirigida al cielo; la presunción, la inteligencia, el desafío. Cazador o soldado, el arquero ha gozado siempre de buena reputación. La élite de los arqueros, que nunca se mezclan en el confuso cuerpo a cuerpo al que están destinados los demás combatientes. La forma depurada disparando sobre lo amorfo. Todos esos bultos animados de los que no se ve el rostro, todas esas criaturas convertidas en presa, todo ese *lejos*. El infante, el jinete y el ciervo.

MAPAS

Según un dicho militar británico, el combate sucede siempre en el punto en el que se juntan dos mapas: «Battle is a process which always takes place at the junction of two maps». Es tan realista como escéptico, pero no dice que no se deba tener confianza en los mapas, sólo que el combate tendrá lugar justo donde termina lo que conocemos y empieza lo que no conocemos, es decir, allí donde ya no nos sirven los mapas. El consuelo de ambos contendientes es, también, su desesperación: cada uno de ellos posee el mapa que no posee el otro (y, si uno de ellos poseyera los dos mapas, tampoco sabría hasta qué punto se ha adueñado el enemigo del terreno representado en el siguiente mapa). El avance puede ser guiado; el combate, sin embargo, ocurre a ciegas. La primera línea de lo desconocido es, pues, el combate. O, dicho de otro modo, entrar en lo desconocido es iniciar el combate.

THE OTHER SIDE OF THE HILL

El otro lado de la colina es el título de un libro de B. H. Liddell Hart, inspirado en una cita de Wellington, y también una de las metáforas más sugerentes sobre el conocimiento. Wellington y un compañero de viaje se entretenían en adivinar cómo sería

el paisaje detrás de las colinas que iban encontrando por el camino. Parece ser que el Duque de Hierro acertaba siempre. Interrogado al respecto, Wellington vino a decir que nada más fácil, pues se había pasado toda su vida de general intentando saber qué hay al otro lado de la colina, y que en eso consistía todo el arte militar. Me atrevería a decir que en eso consiste buena parte del conocimiento, de todo conocimiento, sean su objeto las personas o las cosas, en saber qué hay detrás de ellas, a qué tipo de paisaje, a qué nuevos territorios nos llevan o nos pueden llevar. A veces, franqueamos a ciegas las colinas, sin pararnos a pensar qué se esconde al otro lado, cuando lo que al otro lado se esconde es una tierra sólo apta para la derrota. Y puede ocurrir lo contrario, que nos imaginemos equivocadamente que, detrás de una determinada colina, no hay posibilidades de avance, cuando sí las hay, y desperdiciemos para siempre una oportunidad de oro.

A ESTE LADO

La fuente principal de información sobre lo que se encuentra al otro lado de la colina es el terreno en el que estamos ahora. La morfología de este lado puede anunciar la morfología del otro, del que no vemos. Este lado, además, no es simplemente un lado: es el otro lado de otro que dejamos atrás cuando remontamos la última colina, y ése puede parecerse al que ahora mismo tratamos de imaginar. Es más, puede que hayamos estado ya, sin saberlo, en ese otro lado que nos aguarda. El lado en que nos encontramos es también, y lo será siempre, la suma de nuestra experiencia y el escenario de nuestra indecisión. ¿Qué hacer con esa experiencia y qué hacer con esa indecisión? ¿Retroceder? ¿Permanecer donde estamos? ¿Avanzar? Elijo avanzar, pasar *al otro lado*.

AL OTRO LADO

No hacer es un error, quizá el mayor, pero, evidentemente, hacer no nos libra del error. Para el hombre de acción (y, a veces, todos lo somos), el solo acto de hacer, de decidir, ya contiene en sí mismo la justificación. La suya es una oportunidad temporal que puede dejar en suspenso la oportunidad moral de la decisión y volver inútil, en un momento dado, la pregunta sobre las consecuencias, sobre la responsabilidad, es decir, la petición de cuentas. Pero, seamos o no hombres de acción, y se nos pida o no cuentas, el error de nuestra decisión está ahí y fortalecerá la indecisión futura y, con ella, paradójicamente, la irreflexión. La valoración positiva que se suele hacer de la experiencia no está justificada; sobre todo, si no nos pedimos cuentas a nosotros mismos, si no hacemos que esa experiencia tenga, precisamente, un valor. Pero, si hemos madurado en la capacidad de juzgarnos, si hemos afinado nuestro sentido de la responsabilidad, es como consecuencia de haber perseverado en el error. Sólo el reiterado error puede madurar esa capacidad y afinar ese sentido, presentes ya en el natural sentimiento de culpa. Quizá al alma le gustan las equivocaciones porque tiene la permanente necesidad de someterse a juicio y porque experimenta un raro placer al juzgarse. ¿Qué otra explicación tendrían el fracaso de la experiencia y la continua recaída en la culpabilidad? Sólo ésa, o que, lo queramos o no, todo lo que hacemos es error.

ESCENARIOS

Unos ven el conflicto sólo como algo externo y, antes de intervenir o no, han resuelto que son moralmente intachables o incluso nunca se han parado a pensar qué y cómo son. Suelen tener buenos sentimientos; es decir, ningún sentimiento profundo. Otros creen siempre que el conflicto es algo entre el mundo y ellos. Seguramente, éstos no se consideran intachables, pero sí tienen un alto concepto de sí mismos. Sienten el mundo como agresión, y ese sentimiento puede acabar en paranoia. Otros, aun teniendo ojos y oídos para los conflictos externos y aun estando a menudo en conflicto con el mundo, no se quieren lo suficiente para irrumpir como justos en el escenario de la injusticia ni para combatir el mundo que les contradice. Saben que la última y decisiva batalla de ese conflicto se libra dentro de sus almas. El trágico conflicto externo y el tragicómico conflicto con el mundo son para ellos sangrante realidad y metáfora dramática. Suelen tener profundos sentimientos. Tan profundos como una charca en la que todo se pudre. Pero puede que no haya mayor profundidad.

EL ESPACIO Y EL TIEMPO

LA MEDICINA POLÍTICA

Verano de 1793. Barrère de Vieuzac, desde su tribuna, pide que toda la fuerza de la nueva República caiga sobre los rebeldes de la Vendée: «En las heridas gangrenosas la medicina aplica el hierro y el fuego... La *medicina política* debe emplear los mismos remedios». Y se pusieron manos a la obra. Escribe el general Westermann a la Convención el 23 de diciembre de 1793, el mismo día de la derrota del ejército católico en Savenay: «Ya no hay Vendée, ciudadanos republicanos: ha muerto bajo nuestro sable libre, con sus mujeres y sus niños. Vengo de enterrarla en los bosques y en los pantanos de Savenay. Siguiendo vuestras órdenes, he aplastado a los niños bajo los cascos de los caballos y he masacrado a las mujeres, que ya no darán a luz más bandidos. No he hecho prisioneros. Lo he aniquilado todo». La cifra de no combatientes exterminados durante las campañas de la Vendée causa pavor. Quizá doscientos mil, o más. Un ensayo general de las atrocidades de Auschwitz y del goulag. Un ensayo en toda regla: campos de exterminio, mutilación sexual, cremación, iglesias incendiadas con todos sus feligreses dentro... Incluso se crearon talleres para el curtido de piel humana, con la que se adornaban algunos de los vencedores, y para la extracción de la grasa de los vencidos. Parece ser que también se empleó el gas, aunque sin éxito.

MATERIALISMO HISTÓRICO

Las administraciones de Occidente se muestran cada vez más avaras con el patrimonio histórico. La iniciativa privada no puede tocar una sola piedra hasta que no venga el forense arqueológico. No se puede bucear en búsqueda de ánforas. Ni detectar tesoros numismáticos en los campos. Todo tiene que conservarse *in situ* o ir a parar a los museos estatales. No juzgo si esto es positivo o negativo: no importa al caso. Mientras, el latín y el griego pueden desaparecer de la escuela: con los capiteles nos basta; podemos ignorar los viajes de los comerciantes fenicios: con sus pecios nos basta; se puede suprimir la historia de Roma en los planes de estudio: con sus monedas nos basta...

MARIDILLO

La pasión por cosas muy distintas delata, tal vez, cierto desinterés por todas ellas. Aunque espero que no sea así. Tengo varios encargos atrasados y este fin de semana me propuse dedicarlo a escribir. Al final, cambié de opinión y me dije que era preferible dedicarlo a la lectura. Muchas horas libres por delante después de bastantes días me incitaban a ello. No leer lo que me deja el tiempo, como suele suceder, sino leer con tiempo: ésa es una tentación que arruina el propósito de escribir. Después de tantos años, hago sólo una cosa o la otra; es decir, si un día leo, no escribo y, si escribo, no leo. Me propuse no sólo leer, sino leer determinados libros sobre temas muy concretos, porque me conozco... Terminé *Fascisme et communisme*, de François Furet y Ernst Nolte, y seguí avanzando con *Le passé d'une illusion*, también de Furet y también sobre el comunismo. Desde que leí *Penser la Révolution française*, he ido leyendo con provecho todas las cosas de Furet. Sólo me apartaba del plan que me había trazado para hacer alguna consulta bibliográfica; es decir, todo se desarrollaba de manera ordenada y responsable. Pero, no sé cómo, en cierto punto, la cosa empezó a torcerse. Primero fue el *Heidegger* de Steiner, que tenía encima de una mesa. Luego, pasé a releer parte de la *Historia verdadera* y parte del *Diálogo de los muertos*, de Luciano, y no me explico los motivos. No sé tampoco lo que me llevó a las *Homilias sobre el Génesis*, de Orígenes. ¿Por qué se castraría Orígenes, si todo en él es simbólico o neoplatónico, menos su fe? ¿Por qué, si podía haber vivido bien parapetado detrás de los Evangelios y de toda la filosofía griega? Algo vale que Nicea condenó para siempre la autocastración. En ésas estaba cuando abrí, ignoro también por qué, el *Suplemento al Tesoro de la Lengua Española*, de Covarrubias. Ni Furet, ni Steiner, ni Luciano, ni Orígenes... Lo que ahora leía eran definiciones exactas, inexactas, curiosas, peregrinas, como ésta de MARIDILLO: «El braserillo o rejuela que la muger pone debajo de sus faldas con el qual se calienta como lo haría estando en la cama con su marido, de do se tomó la alusión.» Si de lo que se trata es de estar calentitos, me dije, igual que el progreso técnico ha acabado con los maridillos, tarde o temprano acabará también con los maridos. Lo malo es que este fin de semana se ha parecido bastante a otros fines de semana. Así de banales son mis intenciones, que empiezan en el gulag y terminan con un chascarrillo.

MÁS CUESTIONES NATURALES

Los hombres, para sobrevivir y porque son hombres, han ido creando zonas de vacío, zonas inmunes. Unas fortalezas, que son las ciudades, y una tierra de nadie, los campos de cultivo. Éstas son sus dos murallas. Más allá de ellas, la inagotable zona monstruosa, que amenaza siempre, que nunca está lo suficientemente reducida ni apartada. Allí donde los hombres no han trazado bien esas fronteras o allí donde han construido hogares equivocados, la astucia de la vida y el poder geológico acaban por destruirlos. La tensión de la vigilia sólo puede mantenerse durante un tiempo determinado; de ahí la necesidad de que esa zona esterilizada sea cada vez mayor, de que sus límites estén cada vez más lejos de un centro físico o espiritual, que siempre seremos cada uno de nosotros. La

plaga de insectos que arruina las cosechas y la serpiente que penetra en la escuálida choza son metáforas de los peligros que amenazan las últimas fronteras, las fronteras interiores: el campo de cultivo, el campo civilizado que debe separar a un hombre de otro hombre, y la ciudadela última, la del alma, cuya caída supone el triunfo definitivo de la vida sin objeto.

LO QUE FUE Y NO HE VISTO

A propósito de ciudades, campos de cultivo y naturaleza amenazante, me vino a la imaginación la vida en un espacio determinado (éste) y en una época precisa (el siglo IV d. C.); es decir, me puse a pensar en qué percepciones tendría de su entorno un hombre cualquiera del África Romana en las décadas inmediatamente anteriores a la invasión de los vándalos. En seguida, pasé a centrarme, por razones obvias, en un hombre concreto: san Agustín. Hace meses ya me preguntaba, pasando por Dougga, si, en su trayecto hacia Cartago, vería san Agustín esa ciudad deslumbrante; pensé cómo sería entonces Dougga e intenté ponerme en la mirada de aquel adolescente. En ésas estaba mientras hacía la compra en un gran supermercado de las afueras de Túnez. Me acerqué a la sección de libros, siempre poco prometedora en estos sitios, y, como nada es azar, apareció ante mis ojos *La vie de Saint Augustin*, versión francesa del *Augustine of Hippo. A Biography*, el clásico de Peter Brown, uno de esos libros fundamentales cuya lectura hemos postergado y que siempre acaban encontrándonos. Sus primeros capítulos han puesto ante mis ojos aquella África y el alma y la mirada de ese hombre concreto. Han dado muchas respuestas a las vagas preguntas que me hacía, pero también han avivado aún más mi imaginación y el deseo de reconstruir dentro de mí, de la manera más exacta posible, lo que fue y no he visto.

LA NUEVA GEOMETRÍA

«En las grandes fiestas nacionales de la Revolución francesa la monumentalización alcanza incluso a las masas humanas. Alrededor del altar, de forma cúbica, las fuerzas militares y el pueblo forman bloques geométricos rígidos e inanimados. Por primera vez, en la puesta en escena de esta acción nacional, se manifiesta claramente la tendencia a representar el elemento humano como una masa compacta» (Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*). Es decir, que lo que antes sólo se veía, por motivos tácticos y organizativos, en los campos de batalla se convierte ahora en elemento de la vida civil. Después vendrán los desfiles de la Plaza Roja y las demostraciones nazis en Nuremberg, también con sus altares. La parafernalia olímpica se inspira en lo mismo.

LIVIO 34, 9

Te diré que vivimos en una pequeña y estrecha península. Durante la noche, un tercio de nosotros hace guardia sobre el muro, porque, a pocos pasos, hay otra ciudad, la amenazante ciudad de los bárbaros, que son muchos y muy violentos. Dos ciudades

contiguas o la misma ciudad partida en dos, como quieras. La única manera de sobrevivir teniendo en cuenta nuestra inferioridad es convertir en neurosis la disciplina. Cada uno de nosotros sabe lo que tiene que hacer y cuándo, y cada uno repite mecánicamente eso que tiene que hacer. El ritual es la defensa de nuestra libertad. El peligro siempre está ahí, a las puertas, pero la exactitud reiterada de nuestros movimientos parece poner una segunda barrera entre nosotros y los bárbaros. A nuestras espaldas, la confiada ciudad; más allá, el mar y sus inseguros caminos, que son nuestra única vía de escape. Delante de nosotros, los bárbaros y, a sus espaldas, la tierra, la inmensa tierra firme que no podemos pisar.

EN DOS

Creyente sin fe, agnóstico pero con Dios, ese católico, al fin y al cabo como tantos, que fue Tocqueville, vio con claridad que una democracia sin creencias religiosas carece de fundamentos sólidos. Vio también, sobre el terreno, una respuesta al viejo conflicto entre el alma y el mundo, agudizado en la sociedad moderna. Mucho me temo, sin embargo, que la cosa no resulte tan sencilla: «Los sacerdotes católicos de América han dividido el mundo intelectual en dos partes: en una, han dejado los dogmas revelados y se someten a ellos sin discutirlos; en la otra, han situado la verdad política y piensan que Dios la ha abandonado ahí a las libres investigaciones de los hombres. Así, los católicos de Estados Unidos son a la vez los fieles más sumisos y los ciudadanos más independientes.»

TIRRÉNICA

Sólo aprende quien admira.

SAMNÍTICA

Sólo aprende quien se avergüenza.

PÚNICA

Si eres demasiado inteligente, no aprenderás nunca.

TELL

¿Hasta dónde eres capaz de llegar? Si excavas un poco, encontrarás hábitos muy parecidos a los tuyos. Los cimientos de una torre. Esa forma de construir equivocada. Si pasas al siguiente estrato, quizá encuentres restos de la barbarie. Esos ladrillos quemados indican claramente que la ciudad sufrió. ¿Hasta dónde eres capaz de llegar sin destruirlo todo? ¿Prefieres saber o contemplar esta forma casual, hecha de inconsciencia y constancia? Es un trabajo delicado y minucioso. Mira, si excavas un poco más, todo son cántaros rotos en millones de pedazos. ¿Sigues? Más abajo, los restos de una muralla. No es sólo el miedo. Quien hace cosas así es porque piensa que todo irá bien. ¿Y más abajo? Innumerables tumbas, cada una con su pequeña muralla. Al principio, fue una necrópolis. ¿Y más abajo? No hay más abajo.

REFLEXIONES SOBRE LA MENTIRA

En una nota a sus *Réflexions sur le mensonge* (1943), Alexandre Koyré dice algo que, sólo en apariencia, resulta paradójico: «Los miembros de la masa se reclutan muy a

menudo entre las élites sociales». Antes ha dicho que «la masa se define por la incapacidad de pensar y esta incapacidad se manifiesta en el hecho de creer en las doctrinas, en las enseñanzas, en las promesas del Führer, del Duce y de los demás jefes de los regímenes totalitarios». Creo que Koyré, aquí, está caracterizando a un tipo de intelectual o, en general, a los intelectuales, casi siempre crédulos y poco dados a reflexiones que pongan en peligro los fundamentos de su creencia. La élite social a la que se refiere no es la de los sabios ni la de los virtuosos. De todas formas, creo también que la relación entre el líder totalitario y el intelectual es más compleja, aunque no por ello más sutil. El líder es también una persona crédula con capacidad para simplificar y darle un sentido práctico al material ideológico que le proporcionan los intelectuales. Éstos agradecen esa simplificación, porque lo que más desea un espíritu poco crítico es la certeza y toda simplificación ayuda a prescindir de la incertidumbre. A partir de ahí, los intelectuales se convierten en altavoces del líder.

EL CAMPAMENTO

Es símbolo e imagen de la ciudad ideal. O, más que símbolo e imagen, quizá sea la ciudad ideal hecha realidad. Su aparición no es consecuencia de ningún proyecto abstracto, sino de las necesidades reales de un ejército de ciudadanos en campaña. El campamento es el orden, que debe durar al menos un instante, pero que podría también durar para siempre. Es el anhelo de referencias sólidas, de la cruz, cuyos brazos señalan a oriente y a occidente, y al norte exacto, porque otro señala también al exacto sur; es la geometría habitable que defiende; el espacio que mantiene a raya a los enemigos, a todos aquellos que no saben de orden ni de ciudades. Combatir es también construir. Cientos de hombres trabajando para construir un lugar seguro y una noche segura (aunque sólo sea eso, una sola noche segura). Los cuatro lados de la empalizada, el foso, el talud, las cuatro puertas. Y, dentro de ese cuadrado, la ley, los oficios y el mercado. El día es la marcha hacia la ciudad que sólo existe en el deseo y que, a la noche, se hará realidad. El día supone también el adiós a otra ciudad, de la que sólo quedan cuatro cicatrices, los modestos límites del orden en el territorio de la barbarie infinita.

MOSAICOS

Los hombres cazando fieras y las fieras cazando. Los hombres trabajando los campos. Los hombres luchando contra los hombres y las fieras contra las fieras. Y muchos dioses: todos los dioses. Un poco ridículos ya, como los héroes del cómic. Y todos los peces, exactos. Ni en lo real ni en lo irreal: pienso sólo en quien, arrodillado durante toda su vida, va poniendo las teselas. ¿Qué prefiero de toda esta abundancia, de todo este lujo? Los mosaicos en los que no aparece la vida, los puramente geométricos, los laberintos.

LETRA

Ninguna tan hermosa como la capital romana. Una R de cerca, una O, una M, una A... Y esa T y esa Q y esa C... Estas inscripciones, caídas por tierra y partidas, están hechas para ser leídas muy despacio, *letra a letra*, para que la mirada se pierda en la profundidad sombría de cada una de ellas. El sentido viene después (o se ha perdido o ni siquiera importa).

KAIRUÁN

Ya que era la última vez que los veía, quise entretenerme en distinguir, si romana, bizantina o árabe, la procedencia de cada uno de los capiteles de la Gran Mezquita de Kairuán. Los del patio, porque, como soy cristiano, no podría hacer lo mismo con los de la sala de la oración. Al final, me entretuve con unos pocos y el resto lo dejé para otra vez; es decir, para nunca. Miré el patio desde todos los ángulos y bajo un océano de luz. Es el cuadrado más hermoso de África. Y la torre... ¡Cuánto amo las torres!

BENDITOS CABALLOS

A estas horas, se habrá disputado ya *Il Palio* del 16 de agosto en Siena, *Il Palio dell'Assunta*. El otro, *Il Palio di Provenzano*, se corre el 2 de julio. Se trata de algo muy serio. Los dos están dedicados a María. Antes de las carreras, se bendicen caballos y jinetes, como en Bizancio. Después, la *contrada* vencedora lleva al Duomo el *palio* con la imagen de la Virgen. Y se trata de ganar. Lejos de las olímpicas ñoñerías coubertinianas, aquí sólo vale ganar.

MEGALOMANÍA

«I would annex the planets if I could». Hannah Arendt escogió esta frase de Cecil Rhodes como cita inicial de *Imperialismo*, uno de los volúmenes de *Los orígenes del totalitarismo* (1951), y lo cierto es que sirve por sí sola para definir cierto espíritu y toda una época. «Si pudiera, anexionaría los planetas». La tierra se les había vuelto muy pequeña a los megalómanos. «Anexionaría los planetas» pesa más aquí que la reconocida imposibilidad de hacerlo implícita en el «si pudiera». No es una baladronada, porque, seguramente, Rhodes no era un cobarde, pero, por su desmesura, tiene ese aire ridículo de todas las baladronadas. Es un poco la *poesía* de cierto diecinueve. Un infinito contemplado desde la jactancia. Un infinito desafiado a voces.

LO QUE SÍ Y LO QUE NUNCA

En 1946, cuando Paul Johnson tenía sólo diecisiete años, le preguntó a Churchill, que ya pasaba de los setenta: «Señor, ¿a qué atribuye su éxito en la vida?» Sin dudarle un momento, Churchill respondió: «Conservación de energía. Nunca estés de pie si puedes estar sentado y nunca estés sentado si puedes estar recostado» (Paul Johnson, *Churchill*, 2009). Bastantes años antes, Theodore Roosevelt había dicho: «Ese joven Churchill no

es un caballero. No se pone de pie cuando una dama entra en la habitación». «Esto puede ser verdad», dice Johnson, y añade: «Cuando Churchill estaba cómodamente arrellanado en un sillón, se resistía a levantarse; parte de su principio de conservación de la energía».

MALARIA

«The early inhabitants of Greece seem to have chosen deliberately sites which in later times were among the most malarious in the country; this is surely strong evidence that at first they were healthy» (W.H.S. Jones, *Malaria and Greek History*, 1909, p.26). Lo cierto es que, sin esta elegante lección de lógica, no repararíamos en la evidencia. Se nos plantean, sin embargo, algunas preguntas: ¿por qué los hombres continúan viviendo en esos lugares que han dejado de ser saludables? Habría que ver cuáles son las otras ventajas que ofrecen, la fertilidad de sus campos, la situación estratégica o comercial, para saber si verdaderamente, ante la amenaza de las enfermedades, vale la pena abandonarlos o no. Si no existe ninguna de esas ventajas materiales, podríamos buscar la respuesta en la *polis* y en el santuario, que no son transportables. Pero, más cerca de nuestro tiempo, sin *polis* ni santuario, ¿por qué? Y, finalmente, ¿no hemos leído, por ejemplo en Braudel, que las orillas del Mediterráneo han sufrido, desde que los hombres se asentaron en ellas, un proceso ininterrumpido de desecación? Si tenemos en cuenta el brillante razonamiento de W.H.S. Jones, está claro que no siempre ha sido así y que la naturaleza puede ganar en cualquier momento espacios a la civilización.

18 FLORÉAL

Robespierre: «L'athéisme est aristocratique. L'idée d'un grand Être qui veille sur l'innocence opprimée et qui punit le crime triomphant, est toute populaire». En Atenas, durante la democracia, fue también así: los demócratas eran religiosos, es decir, respetaban el culto; el desprecio de la religión era propio de algunos aristócratas (p.e., la profanación de los misterios, la mutilación de los hermes y el papel que pudo jugar Alcibíades en todo ello). La diferencia es que a los revolucionarios franceses tampoco les gustaba la religión y el culto que habían heredado; eran deístas y, para ellos, Dios no era quien dice *Yo soy el que soy*, sino alguien a quien se le dice *Tú eres lo que yo y mi razón quieren que seas*, es decir, cualquier cosa; aunque ellos, muy conservadores en cuanto al léxico, lo llamaron Ser Supremo: «Le peuple français reconnaît l'existence de l'Être suprême et l'immortalité de l'âme» (Décret 18 flóreal an II; para nosotros, 7 de mayo del año del Señor de 1794). Eran las fechas de la *Grande Terreur* y ese reconocimiento de la inmortalidad del alma por parte del Estado (creo que se trata de un caso único) seguro que sirvió de mucho consuelo a más de un ciudadano racional a punto de perder la cabeza.

HOPLITAS

Hace unos doce años leí *The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece* (1989), de Victor Davis Hanson (1953). Ninguna otra lectura lleva al corazón del combate entre hoplitas como ésta. Profesor de clásicas y agricultor, Hanson ha dedicado buena parte de su vida académica al estudio de la guerra (sobre todo, en Grecia) y también a la influencia que la organización agrícola ha tenido en el desarrollo de las técnicas del combate en Occidente (p.e., en *The Other Greeks: The Family Farm and the Agrarian Roots of Western Civilization*, 1995). Hanson es de esos historiadores que nos hacen participar de su entusiasmo (conmigo, a decir verdad, lo tenía fácil) y vivir dentro del escenario que están describiendo. A mí me llevó a los veranos de Grecia, al choque entre las falanges, a la presión que ejercen unas filas sobre otras, y me hizo imaginar, entre otras muchas cosas, lo que debía sentirse llevando encima el peso del equipo completo del hoplita y la pobre visión y audición que permitía un casco corintio. El caso es que, después, he procurado leer cuanto he podido de todo lo que Hanson ha ido publicando acerca de Grecia y acerca de la guerra. Entre las notas que tomé de esas lecturas, ésta, perteneciente a *The Other Greeks*, que ilustra la visión que tiene de la Grecia arcaica (el subrayado es mío): «The original Greek *polis* is best understood as an exclusive and yet egalitarian community of farmers that was now to produce its own food, fight its own wars and make its own laws, a novel institution that was non parasitic on its countryside but instead protective of it. The history of the *polis*, then, should neither be seen primarily as linked to the rise of overseas trade and commerce, nor as a Malthusian race between population and food production, nor ever as a war between the propertied and landless, much less a saga of the intellectual brilliance of the urban few. *All of that is the Greece of the university and the lecture hall, not the Greece that concerns us today.* Rather, the historical background of Greece, especially its democratic background, is best understood as the result of a widespread agrarianism among the rural folk who were the dynamos from which the juice of Hellenic civilization flowed». Entre lo que aún no he leído de Hanson, figura *A War Like No Other* (2005), sobre la del Peloponeso, y, aunque la tentación es mucha, puede que tarde en hacerlo, porque tengo muy reciente una lectura de Donald Kagan (en paralelo con una relectura de Tucídides), y habrá que esperar a que espartanos y atenienses se tranquilicen un poco.

ÉLITE Y RELIGIÓN

En *Society and the Holy in Late Antiquity* (1982), Peter Brown sostiene que el modelo propuesto por David Hume para describir la evolución de los sentimientos religiosos en todas las sociedades, a saber, que las concepciones de la minoría ilustrada (monoteístas, en el caso de occidente) son sometidas a una presión cada vez más fuerte por parte de las creencias del vulgo (fragmentarias, con tendencia al politeísmo y a la idolatría), es el que ha prevalecido a partir del siglo XIX en la tradición de la investigación liberal (anglicana y católica) de la historia eclesiástica de la Antigüedad tardía y de la Edad Media. Para Hume, la composición de ese vulgo estaba muy clara: «¿Cuál es la edad o el período de la vida más favorables para la superstición? El más débil y el más tímido. ¿Y el sexo?

Habría que dar la misma respuesta»; y, citando a Estrabón, dice que «detrás de toda suerte de superstición están las mujeres: son ellas las que incitan a los hombres a la devoción, a las súplicas y a la observancia de las fiestas religiosas» (*The Natural History of Religion*, 1757). Antes, Brown ha dicho que esa falta de simpatía por los procesos mentales del vulgo fue compartida por pensadores «mucho mejor preparados que Hume para aceptar los dogmas heredados del pasado», y, como ejemplo, cita estas líneas de John Henry Newman: «La religión de la multitud es siempre vulgar y sin norma; siempre estará teñida de fanatismo y de superstición, mientras los hombres sigan siendo hombres. Una religión del pueblo será siempre una religión corrompida.» (*Difficulties of Anglicans*, II, 1891). En todo esto, digo yo, hay mucho dieciocho y mucho diecinueve. No en Brown, que se limita a señalar las tendencias de los investigadores, sino en las citas de Hume y del cardenal Newman.

BIBLIA Y PADRES

ZACARÍAS

Después de no creer el anuncio del Ángel, Zacarías enmudece y tiene que valerse de signos y gestos para hacerse entender. Pero los gestos son un remedo de la palabra. La duda, la negación, la incredulidad, nos hacen enmudecer, nos privan de la palabra, nos vuelven gesticulantes.

ELOGIO DEL DESIERTO

De un alma se puede decir que es un desierto, pero, de otra totalmente distinta, no se podrá decir nunca que es un jardín y, menos, un vergel. Al alma le van bien esas referencias a la desolación, aunque me parece que el desierto nunca lo es demasiado, que se queda corto cuando se lo compara con el alma. Seguramente, porque ese desierto físico que vemos no es el verdadero desierto. El verdadero va con nosotros y, cuando nos encontramos en el otro, sus extensiones nos parecen sólo una metáfora mal lograda. El alma es quien decide lo que es o no es desierto y siempre querrá que sea más desierto eso que llamamos desierto. «Ninguna tierra puede gloriarse de su fertilidad tanto como el desierto», decía, allá por el siglo quinto, Euquerio de Lyon en la *Epístola a Hilario de Lérins*, un elogio toda ella de los yermos, las soledades y la vida retirada. Se refería, claro está, a que el desierto proporciona abundantes frutos espirituales a quienes buscan su compañía; pero, para mí, que todos esos padres del desierto ya llevaban dentro de ellos otro desierto, un desierto que esperaba la primera capa de rocío para florecer y dejar de ser desierto. Sea como fuere, bendito sea el desierto.

RETRACTACIONES

Ayer, domingo, África parecía África. No siempre ocurre. Más bien, ocurre muy pocas veces. El consabido azul y un sol sin misterio: África parecía África, y yo paseaba por Cartago. Al fondo, el luminoso mar de las trirremes. ¡Y es tan fácil recordar a Dido en Cartago! ¡Pobre reina Dido! ¡Cómo destruye el amor, si es amor! De ella, me fue sencillo saltar a Lucrecio... ¡El consuntivo, el inasible amor! Y de Lucrecio, a unos versos de Rilke y a una frase de Levinas («La caricia es solicitar lo que sin cesar se

escapa de su forma hacia un porvenir...»). ¡Las hambrientas caricias! Y así sucesivamente. En fin, caóticas e inútiles divagaciones de un paseante ensimismado. Algo vale que, en Cartago, también resulta fácil recordar a san Agustín. Los santos son realistas y prácticos, y se sirven del camino recto. Y san Agustín vino a sacarme de todos esos pensamientos que no conducían a nada. Lo hizo con una sola palabra: *retractaciones*. ¿Por qué no hablar de los errores que has profesado y de las cosas que has defendido y no merecía la pena defender? No me refiero a los errores juveniles, sino a esos otros en los que se insiste cuando ya no hay disculpa. Porque eso, honrar la verdad, siempre será útil.

LA SALVACIÓN Y EL TIEMPO

Desde el punto de vista de la salvación, la acción posterior tiene siempre más peso que la acción anterior. Es lo que, al parecer, creemos. Hasta que llega el momento de la muerte, nada es irreparable. El arrepentimiento puede redimir una vida de pecado y la desesperación arruinar otra entregada al bien. Constatamos que el tiempo lo erosiona todo y, a la vez, le exigimos a nuestra alma que se perfeccione y sane a través de ese tiempo que todo lo enferma. Valoramos, pues, la excepción heroica y no condescendemos con la lógica de la degeneración. Si el mérito existe, sólo podemos encontrarlo a contracorriente. ¿Será verdaderamente así? Pienso en Tertuliano, antes campeón del bien y de la ortodoxia y, luego, obstinado hereje. ¿Qué peso tiene ese duradero *antes* dedicado al bien?

TOBIAS

El poder es terrible. Deja que los cadáveres se pudran sin sepultura al pie de las murallas. Pero en Nínive hay un hombre justo que, poniendo en juego su vida, entierra a los muertos. La mayoría de los hombres justos, tarde o temprano, acaban sufriendo como Job. Debe de ser para que ninguno de ellos crea que la recompensa de las buenas obras tiene que ver con la aritmética de este mundo. Será por eso o por algo que se nos escapa. En cualquier caso, Tobit, como hombre justo, acabará sufriendo. Por un extraño accidente, quedará ciego y se hundirá en la pobreza. Sin embargo, no pierde la esperanza y eleva una plegaria a Dios. Lejos, vive una joven a la que un demonio celoso ha matado ya, sucesivamente y en la noche de bodas, siete maridos. Es como para perder toda esperanza, pero, aun así, la joven eleva también una plegaria. Desde la noche de la ceguera, pues, y desde la desesperanzada evidencia de la desgracia repetida, se elevan dos plegarias, y esas dos plegarias son oídas. He aquí que aparece un ángel y comienza un itinerario milagroso en el que cada paso tiene que darse desde la reiterada confianza de sus beneficiarios para que haya otro paso y el milagro tenga lugar al fin; porque no se trata, ni mucho menos, de un milagro repentino, instantáneo, sino de un milagro laboriosamente construido, que exige cooperación. Ese ángel no dice que es un ángel, oculta su verdadero ser, porque de lo que se trata es de confiar, aunque sea en los hombres, no de dejar que Dios haga todo por nosotros. Si el ángel proclamase que es un

ángel, ¿qué mérito tendría seguirlo y hacer lo que él nos dijera? Un ángel oculto, pues, y, junto a él, Tobías. Los dos viajeros comienzan su aventura acompañados por un perro. Llegan a un río. Allí, el pez terrorífico, que será fuente de remedios. Pienso en las aguas redentoras, en las aguas que limpian el alma, aunque sea por medio de una de sus criaturas. Sigue el viaje. Para entonces, Tobías, oyendo lo que dice de ella el ángel, se ha enamorado de la joven desconocida a la que un demonio celoso ha matado ya siete maridos. Sólo por un momento teme ser el octavo, pero ha creído en las palabras del hombre, no del ángel que le acompaña, porque no sabe que es un ángel. Un extraño y valeroso acto de confianza. Pide la mano de la joven y el padre de ella se la concede. En la noche de bodas, hace lo que le dice su compañero de viaje: quemar las entrañas del pez, para que el humo ahuyente al demonio, y mantenerse casto. Mientras Tobías duerme en el lecho nupcial sin tocar un solo pelo de su esposa, el padre de ella manda cavar una tumba. Cree que será el octavo. Un simple cálculo de probabilidades puede darle la razón. Pienso en la correspondencia dramática entre el lecho nupcial y la tumba. Ese pelo que no toca es lo que separa de la muerte a Tobías. Su vida pende, pues, de un hilo: del mismo del que pende la vista de Tobit. Pero el padre de la joven ha mandado cavar una tumba que quedará vacía, porque había y hay remedios para derrotar ese rotundo y desesperanzador cálculo de probabilidades. De todo lo demás, se encarga el ángel, de encadenar al demonio que, sin saber, Tobías ha derrotado y de traer el tesoro que les envió a recuperar Tobit. Todo perfecto, porque, además, derrotando a ese demonio, Tobías, de alguna forma, ha esquivado también la serpiente del Paraíso. Pero habíamos dejado en Nínive a un padre ciego y a una madre. Ambos temen que a su hijo le haya sucedido una desgracia, pues tarda mucho en volver. El padre ha ido perdiendo la esperanza, porque la noche de la ceguera es interminable. La madre aún confía y no deja de mirar el camino por el que tienen que volver Tobías y su compañero de aventuras, del que sólo Dios y el demonio saben que es un ángel. El perro, con la alegría de quien vuelve a casa anunciando una buena nueva, se adelanta. La madre lo ve y su corazón le dice que, detrás del perro, aparecerá su hijo. Sale a su encuentro y, detrás de ella, el padre ciego, tropezando y levantándose. Al fin, todos juntos. Queda la conclusión del milagro. La hiel del pez lava los ojos de Tobit y elimina su ceguera. Es ya un resucitado, alguien que ve el alba después de las duras pruebas de la noche. Entonces, sólo entonces, el ángel dice que es un ángel. Hasta aquí esta hermosa historia que habla, como pocas, de las tres virtudes. San Jerónimo la tradujo a regañadientes. Judíos y ortodoxos la excluyen de sus libros canónicos. Voltaire hizo bromas a propósito de sus remedios oftalmológicos.

AGUA VIVA

Ya que vuelves a san Agustín, vuelve a Milán. Sube las escaleras del Duomo y recuerda que fue bautizado justo allí, debajo de ellas, en San Giovanni alle Fonti, el baptisterio ambrosiano de la Basilica Maior. No era agua estancada. Era un río incesante. Era agua viva. Luego, ya puedes vagar por las calles, empujado por la ansiedad, como es tu

costumbre. Quizá acabes, como tantas veces, en el atrio de Sant' Ambrogio, la Basilica Martyrum, y, como tantas veces, cuando te decidas a entrar, ya estarán saliendo de misa.

LÁZARO

Entre las interpretaciones de Juan 11, esta de Efrén el Sirio, tan directa, tan realista, tan concreta, que no contiene sólo una oculta y hermosa sinécdoque: «Devolvió la vida a Lázaro y murió en su lugar.» (*Sobre el Diatessaron*, 17,7)

EL DOLOR

Los hombres no soportan ver aquello que les duele. Tampoco quieren hablar de ello. Cierran el sepulcro, intentan olvidar y olvidan. Irían al fin del mundo aunque sólo fuese por eso, por ir al fin del mundo. Se sacrificarían. Sufrirían los tormentos más atroces por amor propio o si en ello les fuera el honor de este mundo o la gloria del otro. Removerían la tierra entera, pero no esa piedra que les separa del misterio del dolor. Evitan cualquier referencia y ahí queda el dolor, en el antes que la memoria salva dando un rodeo. Aunque el dolor sea infinito, las mujeres quieren ver aquello que les duele. Sólo ellas son capaces de asomarse a ese abismo. Y ellas, que sólo van al fin del mundo por piedad y por amor, verán antes que nadie la piedra removida por el ángel y el sepulcro vacío, y escucharán las primeras palabras del resucitado.

LOS RÍOS DEL PARAÍSO

Se ha dicho que el cristianismo occidental no nace en Europa, sino al sur del Mediterráneo (Claude Lepelley). Las *Acta martyrum scillitanorum* son el primer documento cristiano en latín de que se tiene noticia. Speratus, uno de los doce mártires escilitanos, le dice al procónsul Saturninus, que le juzga: «Si tranquillas praebueris aures tuas, dico mysterium simplicitatis». Si me escuchas sin impaciencia, te diré el misterio de la simplicidad. ¡El misterio de la simplicidad! Vestia, otra de las mártires, dice: «Christiana sum». Secunda añade: «Quod sum, ipsud volo esse.» Lo mismo que yo y eso quiero ser. Cuando les preguntan sobre lo que llevan en una caja, Speratus responde: «Libri et epistulae Pauli viri iusti.» Libros y las cartas de Pablo, hombre justo... En los asuntos de mi alma y en esto, en los mártires escilitanos, en Tertuliano, en san Cipriano, en la Massa Candida y en san Agustín pensaba el otro día ante la pila bautismal de Safetula, cuando me dije: «los ríos del paraíso... Se han secado los ríos del paraíso». El cristianismo en la vieja África, la Proconsular, que da su nombre a todo un continente, es una ausencia que duele, una herida. Europa no se entiende sin la Católica africana y, sobre todo, sin un bereber, un nómada, que trazó para nosotros la más exacta y completa cartografía del alma. El cristianismo africano siempre estuvo en primera línea de combate, ideológica y geográficamente. Derrotó las herejías, pero cayó por la espada. Nos lo dio todo y desapareció. Ésa es la grandeza de su sacrificio y su paradoja. Ése es el alto significado de su martirio: fortalecernos en la esperanza y, luego, dejar de ser.

PARA PODER MORIR

En *Teología de los tres días. El misterio pascual*, de Hans Urs von Balthasar, esta cita de san Gregorio de Nisa: «Si le preguntamos al misterio, más bien dirá que su muerte no fue consecuencia de su nacimiento, sino que asumió el nacimiento para poder morir.»

LUZ

San Basilio, que amaba y conocía muy bien la literatura griega, sólo la recomienda a sus discípulos como una preparación para entender verdades más altas, para acostumbrar la mirada a una luz tan viva, que puede deslumbrar, «como nos acostumbramos a contemplar el sol viendo su reflejo en el agua.» (*Discurso a los jóvenes*). Mil seiscientos años después, von Balthasar sigue viendo en ella ese reflejo, que es el reflejo de la gloria, pero ve también algo más, un testimonio de la relación entre Dios y los hombres: «Para entender la belleza en Homero no se debe partir de lo externo del oro y demás alhajas fulgurantes, así como tampoco de sus conceptos abstractos, de lo que brilla a la luz del sol, es decir, de lo aparente; ambas cosas radican en la relación mucho más esencial entre Dios (que es ciertamente brillo y luz en sí mismo) y el hombre, que, elevado en la gratificante luz divina, resulta visible para sí mismo y para los demás, en su propio valor, en su altura y dignidad: luz de la oscuridad, vida en la muerte...» (*Gloria. Edad Antigua*).

LOS ANILLOS DE ORO

Esos tres modios de anillos de oro arrancados por Aníbal a los patricios y caballeros que yacían muertos en el campo de batalla de Cannas: «anulos aureos corporibus occisorum detractos» (Livio, 23,12); «anulos aureos trium modiorum» (Valerio Máximo, 7,12,16). Esos tres modios que, presentados por Magón ante el senado de Cartago, daban a entender la magnitud de la carnicería, la enormidad de la victoria. Si la nobleza romana había sufrido tantas bajas, ¡cuál no sería el número de muertos entre las filas de los sin nombre! Ese oro que reaparece también en un verso de Silio Itálico (8,675), en Floro (1,22), en un fragmento de Dión Casio (92), en Eutropio (3,6), y cuyo trágico resplandor iluminará todavía el *Infierno* de Dante: «la lunga guerra / che de l'anella fé sì alta spoglie, / come Livio scrive, che non erra» (28, 10-12) y su *Convivio*: «E non puose Iddio le mani, quando per la guerra d'Annibale avendo perduto tanti cittadini che tre moggia d'anella in Africa erano portate...?» (4,5,19). Tantos y tantos textos y sólo una referencia piadosa a los innumerables desconocidos. Se lee en san Agustín (*De Civ. Dei*, 3,19): «el resto del ejército, tanto más numeroso cuanto más pobre, que sin anillos yacía (*sine anulis iacebat*)».

JUDIT

No sólo es hermosa, sino que se sabe hermosa. Si no fuera así, ¿cómo podría haber concebido este proyecto? Sabe, además, vestirse de la manera adecuada para realzar y hacer irresistible su hermosura, para sojuzgar la mirada de los hombres (10, 4). Pide sólo lo que le falta: «un lenguaje seductor para herir y para matar» (9, 13), y Dios se lo concede. A partir de ahí y hasta la decapitación, la peligrosa tierra de nadie de la ambigüedad, el juego, la apuesta que hay que llevar al límite, porque, si no, se pierde. Cuanto más adulan las palabras, cuanto más seductor es el lenguaje, más se expone la hermosura, más riesgo corre la verdad. Pero sabe que ha herido. Persevera. Sólo le queda matar.

JERUSALÉN Y ATENAS

«Quienes vivieron conforme al Verbo, son cristianos, aun cuando fuesen tenidos por ateos, como Sócrates y Heráclito» (*Primera Apología*, 46). Muchos siglos después, este sentimiento de Justino sigue vivo (por ejemplo, en *Gloria*, de Hans Urs von Balthasar). «Todo lo bueno que dijeron nos pertenece a los cristianos» (*Segunda Apología*, 13). Justino habla de los filósofos y de su participación en el Verbo, pero lo que dice podría hacerse extensivo a los poetas, a Homero y a Píndaro (como hace von Balthasar). Con reservas, Basilio el Grande lo tendrá ya claro dos siglos después y, antes, Tertuliano, para quien el alma es naturalmente cristiana y ha podido intuir oscuramente la Verdad aunque no conociera la Revelación. Igual que hay un camino que aleja Atenas de Jerusalén, el de la Razón que no se identifica con el Verbo, hay otro que acerca Jerusalén a Atenas, el del amor a la verdad, la diga quien la diga.

RUT

«Tu pueblo será mi pueblo y tu Dios será mi Dios» (1,16). Las palabras que dirige Rut a Noemí son de amor y de lealtad, sin duda, incluso de sumisión, pero también de conversión; por lo tanto, expresan libertad. La conversión es uno de los mayores actos de libertad. Es un no a la propia herencia, a la tradición propia y al dios del lugar o de la época. Sólo nos pertenece, realmente, lo que adquirimos, no lo que heredamos. De igual forma, pertenecemos solamente a lo que hemos adquirido, a lo que hemos dicho sí.

JAFFA

Jope (o Jaffa o Yaffo) era un puerto en el que se podía encontrar un barco que partiese rumbo a cualquier lugar remoto: Tarsis, por ejemplo. Un barco para huir de Dios, de las órdenes de Dios: «Ve a Nínive, la gran ciudad, y diles que sus pecados...» (Jon 1, 1-3). Jope era, pues, el puerto adecuado para encontrar un barco destinado al naufragio. Fue también la puerta por la que entraron los cedros del Líbano utilizados en la construcción del templo de Salomón (2 Cro 2, 15) y en su reconstrucción en época de Ciro (Esd 3, 7). Dicen que, mucho antes, fue en Jope donde Perseo liberó a Andrómeda, que estaba encadenada a una roca batida por el (seguramente) enfurecido mar. Aunque algo así,

como no ocurrió, da igual que (no) ocurriera aquí o en cualquier otra parte. Y en Jope, finalmente, es donde Pedro resucitó a Tabita (Act 9, 36-43). Siempre valdrá la pena releer, por la trascendencia de lo que allí se narra, todo el capítulo siguiente (Act 10), que también tiene que ver con Jope.

JUAN 5:4

En Bethesda, junto a la piscina probática, intentando imaginar cómo sería aquel espacio con sus cinco pórticos intactos y calculando la profundidad de aquellas aguas que, de vez en cuando, se agitaban. El versículo no figura en los manuscritos griegos más antiguos. No figura tampoco en la Vulgata, pero sí en otras versiones también muy antiguas (p.e., en su comentario a Juan, lo cita san Juan Crisóstomo). Algunas traducciones modernas lo recogen y otras no. Los enfermos, los ciegos, los paralíticos están pendientes de que se produzca la más mínima agitación en la superficie. Es el momento de lanzarse rápidamente a la piscina, porque el primero que lo hace se cura por completo de todas sus dolencias. ¿Qué aclara este 5:4, que a veces está y a veces no está? Algo que sabían los contemporáneos del milagro que allí se narra, pero que podía resultar ya un misterio para las generaciones futuras; a saber, que era un ángel del Señor quien agitaba las aguas.

TEN PACIENCIA

Estás en Tierra Santa. Has visitado los lugares santos de Jerusalén, pero, para emocionarte un poco (porque te sentías en la obligación de hacerlo), has tenido que representarte lo que allí había ocurrido, y has tenido que ir a los textos y recurrir mucho a la imaginación. Nada que le alcanzara a tu alma directamente. Paseabas por la Via Dolorosa y te sentías ajeno a esos grupos que la ascienden portando cruces y parándose a rezar en cada estación. La Iglesia del Santo Sepulcro te pareció como cualquier otra iglesia de las muchas que habías visto en Europa; si acaso, más sucia y más abandonada y más caótica. Alguna iglesia más pequeña, al menos, sí te llamó la atención, pero sólo eso. Y te gustaron las cuatro sinagogas sefarditas, pero sólo eso. El Muro Occidental y la Cúpula Dorada aparecían ante ti como ante los ojos del más extraviado de los turistas, que ha venido sólo porque la gente viene a estos sitios. ¿Dónde la santidad en todo ello, la santidad de las iglesias, del Muro, de la Mezquita? Sí, la ciudad tenía el *no sé qué*, pero no precisamente en sus monumentos religiosos. Tenía también mucho de soledad y de tristeza, y de vacío. Quizá era tu culpa, porque el alma debe prepararse un poco para estas cosas, y no decir estoy *aquí* y el *aquí* me lo va a dar todo. Pero un buen día, una de las personas más amables, sensibles y educadas que has conocido te lleva a una azotea de la Universidad Hebrea de Jerusalén, la del Truman Institute. Te ha dicho que vale la pena subir hasta allí. Tú piensas que lo que te espera son unas hermosas vistas; y sí, pero no sólo eso. Abajo, la ladera del Monte de los Olivos. A tus pies, Jerusalén, porque es humilde y la colina que ocupa yace rodeada de colinas más altas. No te des aún la vuelta. Un poco más arriba, a la izquierda, el lugar exacto en el que Abraham despidió a su

séquito y el camino que hizo ya a solas con Isaac, hasta lo que luego será la explanada del Templo. No. No te des aún la vuelta. Mira cómo asciende la Vía Dolorosa. Mira, va de esa puerta hasta la Iglesia del Santo Sepulcro, por esas calles de allá. No te vuelvas; espera un poco... ¿Ves ese punto? Toda la lluvia que cae de ese lado va al Mediterráneo. La que cae del otro, al Jordán. Y miras otra vez Jerusalén, rodeada de verde, porque queda del lado del Mediterráneo. Ya puedes darte la vuelta. Y te vuelves, y aparece ante ti la deslumbrante nada, el desierto de Judea hasta el Mar Muerto y, más allá, la llanura de Moab; aparece la desolación absoluta, una tierra sin nada que descende hacia la nada, y, de repente, entiendes el porqué de todo sin que nadie te diga nada y entiendes que de esa nada haya salido todo, y al fin te sientes en Tierra Santa.

EZEQUIEL 1:28

Ya Abrán (Gen 17:3), justo antes de pasar a llamarse Abraham, había caído de brucees ante la presencia de Shaddai. Ezequiel, en presencia de la gloria del Señor, se lanzará cuatro veces al suelo, con su rostro contra la tierra (1:28, 3:23, 43:3 y 44:4). El poder de la Presencia es irresistible. El hombre podría ser aniquilado si mantiene la mirada fija en ella. Esto se sabe, pero quizá haya más: una imagen espacial, una figura o una metáfora que no se debe leer ni figurada ni metafóricamente. El rostro de Ezequiel contra el suelo mientras escucha la exhortación del Todopoderoso nos habla también de la misión del profeta. Escucha necesariamente de espaldas para, luego, hablar de frente a los hijos de los hombres, que, como él, vienen del barro y serán, tarde o temprano, ceniza, polvo, nada. Les habla no sólo con los pies en la tierra (es decir, sin misticismos), sino, literalmente, después de besar el polvo.

CUERPO Y ALMA

Por unas cosas u otras, en los casi tres años que llevo aquí, aún no había estado en Belén. El domingo, en Getsemaní, un taxista nos propuso llevarnos, y allá que nos fuimos Enrique Andrés Ruiz, Juan Antonio González Iglesias y yo, por esas colinas de Dios, desoladas y no precisamente hermosas, por más que suela parecerme hermosa la desolación. Y Belén se nos apareció también desolada, con muy poca gente en sus calles y con poquísimos peregrinos. Y, allí, la misma sensación que he experimentado durante todo este tiempo en Tierra Santa, y cuyos motivos Enrique supo ver muy bien: «hay demasiadas capas superpuestas, demasiados añadidos, que no te dejan imaginar». Igual que habíamos puesto nuestras manos en el Sepulcro, en la Piedra de la Deposición y en la roca del Calvario, las pusimos en la estrella de plata que marca el punto donde nació Jesús. «Hay que sentirlo en la piel», dijo Juan Antonio: «arrodillarse, tocar la piedra, hacer lo que todos hacen».

DIÁLOGOS

CONTRA UTOPIA

No es la ingenuidad, como se suele decir, sino la estupidez, lo que caracteriza a una utopía y a todo el pensamiento utópico. Y no una estupidez cualquiera, sino la estupidez criminal. El utopista está convencido de que usted y yo no somos libres; o peor aún, de que lo somos y tenemos que dejar de serlo. Y eso, por si sólo, ya es criminal. Poner en circulación una utopía es criminal; adherirse a ella y hacer proselitismo es asociarse con el crimen y para el crimen, como se ha visto sobradamente a lo largo del siglo pasado. Un partido utopista dispuesto a llevar a cabo sus planes se diferencia de una organización mafiosa en que la segunda vive de espaldas a la ley, mientras que el primero quiere ser la única ley. En una sociedad normal, sólo los delincuentes están fuera de la ley; en una sociedad utópica, hay que eliminar a todas las personas normales, a todos los hombres libres, para que se cumpla la ley, la ley de los delincuentes, la ley de los paranoicos y sus esclavos.

LA CRISTIANDAD O EUROPA

Novalis redactó *Die Christenheit oder Europa* diez años antes, por lo menos, de que Joseph de Maistre escribiera *Les Soirées de Saint-Pétersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence*. Ambas obras reivindicaban el Catolicismo en una época de zozobra y ambas polemizan con la Ilustración. La de Novalis es poderosamente poética; la de De Maistre, poderosamente argumentativa. La primera es una pequeña epopeya en prosa; la segunda, un ensayo dialógico y dialéctico. *Die Christenheit* nace a pesar de Voltaire. *Les Soirées* necesitan de Voltaire. Novalis es un poeta católico, y no puede evitarlo. De Maistre, un pensador político, y tampoco puede evitarlo. A Novalis le interesa el alma, y se eleva. A De Maistre, el gobierno del mundo, y no puede escapar de la tierra. Estas líneas son de Novalis. En vano buscaríamos algo siquiera parecido en *Les Soirées*: «... el odio a la religión se hizo extensivo, de forma natural y consecuente, a cualquier cosa que fuese objeto del entusiasmo; declaró herejía la moralidad y el amor por el arte, la fantasía, el sentimiento, el futuro y el pasado... y convirtió la infinita música creadora del universo en el crujido monótono de un enorme molino, accionado por la corriente del azar y a su merced, un molino en sí, sin

constructor y sin molinero, un auténtico *perpetuum mobile*, un molino que se muele a sí mismo...»

UN PARÉNTESIS

L'éternel seul est invulnérable au temps. Pour qu'une oeuvre d'art puisse être admirée toujours, pour qu'un amour, une amitié puissent durer toute une vie (même durer purs toute une journée peut-être), pour qu'une conception de la condition humaine puisse demeurer la même à travers les multiples expériences et les vicissitudes de la fortune — il faut une inspiration qui descende de l'autre côté du ciel.

(Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*)

Que una obra de arte no pueda ser admirada siempre sin la ayuda de la gracia y que, sin esa ayuda, un amor o una amistad no puedan durar toda la vida, es algo que puede constatar el sentido común del alma. La fuerza de este texto está en el paréntesis («incluso permanecer puros durante un solo día...»). «Siempre» y «toda una vida» se reducen a la humilde duración de una sola jornada, poniendo de manifiesto la vulnerabilidad de nuestros más modestos propósitos, nuestra fragilidad. La larga duración parece disculparnos; la corta nos acusa.

EL MURO

Ce monde est la porte fermée. C'est une barrière. Et, en même temps, c'est le passage. Deux prisonniers, dans des cachots voisins, qui communiquent par des coups frappés contre le mur. Le mur est ce qui les sépare, mais aussi ce qui leur permet de communiquer. Ainsi nous et Dieu. Toute séparation est un lien.

(Simone Weil)

Gustave Thibon reunió, bajo el título de *La pesanteur et la grâce*, numerosas notas del diario de Simone Weil escritas entre 1940 y 1942. La que reproduzco aquí es, a mi juicio, una de las más hermosas. «Toda separación es un vínculo». No es una de esas paradojas de aspecto verosímil y sin vida fuera del lenguaje, sino una verdad.

DE CITAS

Celui qui est enclin à la luxure est compatissant et miséricordieux; ceux qui sont enclins à la pureté ne le sont pas.

(Saint Jean Climaque)

Pour dénoncer avec une telle netteté et une telle vigueur, non pas les mensonges, mais l'essence même de la morale chrétienne, et de toute morale, il y fallait un saint, ni plus ni moins.

(Cioran, *De l'inconvénient d'être né*)

No he encontrado en *La escala espiritual* de San Juan Clímaco, llena de referencias a la lujuria, esa frase que cita Cioran. No dudo de su existencia, pero parece un poco traída por los pelos. Resulta extravagante, en cualquier caso, utilizar el nombre y la palabra del santo del Sinaí para «denunciar la esencia misma de la moral cristiana». Puestos a citar, el escritor rumano podría haber elegido este otro fragmento:

No quieras vencer el espíritu de la fornicación disputando con él: porque él sabe muy bien disputar; pues ayudado de la misma naturaleza pelea contra nosotros. El que ayudándose de su propia industria presume por sí de vencer su carne, y edificar la del espíritu, en vano trabaja. Porque si el Señor no destruyere la casa de la carne, y edificare la del espíritu, en vano trabaja el que con solo ayunar y velar sin presidio la quiere edificar. Presenta ante los ojos del Señor la natural enfermedad y flaqueza de su carne, reconociendo humildemente tu miseria; y así recibirás en tus entrañas el don de la castidad.

(San Juan Clímaco, *La escala espiritual*, trad. de Fray Luis de Granada).

Pero la verdad, ay, también tiene que ver con la moral.

ELOGIO DEL CONVERSO

La verdad necesita de la pasión. Sin pasión, la verdad es sólo ley. A veces, para apasionarse por la verdad, hay que llegar a ella desde fuera, incluso desde lejos, no estar desde siempre en ella. Los hombres a quienes conmueve y apasiona la verdad son sus mejores instrumentos. Un converso es pura pasión al servicio de la verdad.

RELIGIÓN Y DESDICHA

Fue Enrique Andrés Ruiz quien llamó mi atención sobre Karl Barth (1886-1968) y *Der Römerbrief* (1919-1922), hablándome de la emoción intelectual y espiritual que le suscitaba cada una de sus páginas. Le parecía extraño (y a mí también me lo parece) que este texto fundamental se hubiese traducido tan tarde al español. Con la confianza nunca defraudada que tengo en Enrique, me sumergí de inmediato en su lectura y, de inmediato, comprendí el entusiasmo de mi amigo y participé de él. A un luterano, la obra de Barth le ofrece la posibilidad de confirmar los argumentos de su fe a través de una exposición exigente y de un lenguaje inspirado y radical; a un católico, como es mi caso, le mantiene siempre alerta y en vilo, mientras le lanza innumerables preguntas al centro del alma. A cualquier cristiano, protestante o católico, le atañen las líneas que siguen

«La realidad de la religión es lucha y escándalo, pecado y muerte, demonio e infierno. En modo alguno saca al hombre de la problemática engastada en los términos culpa y destino; por el contrario, lo sumerge más en ella. No le aporta solución alguna para la cuestión de su vida, sino que convierte al hombre en enigma insoluble para él mismo. Ella ni lo salva ni le descubre la salvación; más bien, hace patente su situación de irredento. La realidad de la religión no pretende ser objeto de disfrute o de celebración; al contrario, quiere que se la lleve como yugo duro, porque no es posible quitárselo de encima. No se puede desear, encarecer o recomendar a nadie la religión: ella es una *desdicha* que irrumpe con necesidad fatal en ciertos hombres y pasa de ellos a otros. Ella es la desdicha cuya presión empujó a Juan el Bautista al desierto para predicar la penitencia y el juicio, cuya presión hace que un suspiro prolongado tan conmovedor como la segunda carta a los corintios quede plasmado en palabras, cuya presión consigue que una fisonomía como la de Calvino llegue a ser lo que fue al final. Ella es la desdicha bajo la que probablemente tiene que suspirar en secreto todo el que se llama hombre.» (Karl Barth, *Carta a los Romanos*, tr. de Abelardo Martínez de la Pera, BAC, Madrid, 1998)

LEY, GRACIA, OBLIGACIÓN

«La ley, en verdad, intervino para que abundara el delito; pero donde abundó el pecado, allí sobreabundó la gracia» (Rm 5,20). Dice Karl Barth: «*Aquí* está la eliminación y catástrofe que convierte a Saulo en Pablo y que, al mismo tiempo, le da derecho, le

obliga a ser, como Pablo, un Saulo recto» (Carta a los Romanos). Y Pascal: «La loi obligeait à ce qu'elle ne donnait pas; la grâce donne ce à quoi elle oblige.» («La ley obligaba a eso que no daba; la gracia da eso a lo que obliga») (Pensées).

RELIGIÓN Y CRÉDITO

Viaje en ferrocarril a lo largo de Estados Unidos (1904). En el mismo compartimento, Max Weber y un representante de inscripciones en metal para tumbas. Sale a relucir el sentimiento religioso del pueblo norteamericano. El viajante de comercio dice: «Señor, yo pienso que cada cual puede creer o no creer lo que le dé la gana. No obstante, si me encuentro con un granjero o un comerciante que no pertenece a ninguna iglesia, no le fío ni cincuenta centavos. ¿Por qué iba a pagarme si no cree en nada? (*Why pay me, if he doesn't believe in anything?*)». No se trataba de una postura personal, sino de algo sólidamente instituido. Por ejemplo, a la caza de posibles desórdenes morales, los baptistas examinaban minuciosamente la biografía de todo candidato a entrar en su iglesia (frecuentación de cabarets, danza, teatro, juegos de azar, retraso en la devolución de préstamos, libertinaje...). Max Weber señala que la admisión en la comunidad garantizaba de manera absoluta las cualidades éticas del candidato y le permitía a éste un fácil acceso a cualquier tipo de crédito. La respuesta del viajante puede tener su aquél y su justificación. El resto nos habla de una religión industrial y estandarizada. Es decir, la fe y la virtud, como movimientos mecánicos. Una religión a la vista de todos. ¿Habría cabarets invisibles en el alma de esta gente, rincones íntimos en los que su conciencia les descubriera pensando en lo que no debían pensar? Creo que no. Bien trabajada, bien mecanizada, como los movimientos del gimnasta, esa exterioridad, esa exhibición virtuosa, anula la vida del alma y, con ella, todo sentimiento de conflicto, toda reflexión sobre el conflicto. Es la religión de los irreprochables, que convierte en Ley el alma y en una leyenda más o menos dramática la Cruz.

ÁNGEL DE LA GUARDA

Los hombres suelen dormir confiados, a excepción de los que temen a los ladrones o tienen el enemigo a las puertas. Bien pensado, podría tratarse de una confianza suicida. Dice Elías Canetti en *Masa y poder*: «El yacente se desarma tanto que no se comprende cómo la humanidad logró sobrevivir al sueño. En su estado más salvaje no siempre vivió en cavernas; e incluso éstas eran peligrosas (...). Es un milagro que aún haya hombres; deberían de haber sido exterminados hace mucho, cuando eran menos, mucho antes de que en cerradas filas marcharan a su autodestrucción. En el mero hecho del sueño inerme, que retorna, que dura, se manifiesta lo vacío de todas las teorías de adaptación, las cuales, para lo que en gran parte es inexplicable, arguyen una y otra vez las mismas pseudoexplicaciones». Como, al parecer, nuestra inconsciencia es milenaria e incorregible, dejemos que el ángel de la guarda haga su trabajo.

LA MÁS DIFÍCIL FACILIDAD

Leo en los escritos póstumos de Simone Weil: «La dirección vertical nos está vedada. Pero, si miramos mucho tiempo el cielo, Dios desciende y nos lleva. Nos lleva fácilmente. Como dice Esquilo, lo divino es sin esfuerzo. Hay en la salvación una facilidad más difícil que todos los esfuerzos». Y, al instante, recuerdo esto otro de Jankélévitch: «Si la ascesis es, a menudo, una gimnasia en el vacío, el estado de gracia es una disposición feliz de toda el alma. (...) Se buscan salientes a los que agarrarse, apoyos para hacer palanca, pesas que levantar y se despliegan todas las fuerzas en vistas de la tarea imaginaria, cuando bastaría ofrecerse con dulzura a la simplicidad del buen movimiento para reencontrar la feliz y tranquila espontaneidad de la inocencia; pero las almas complicadas y tortuosas sólo piensan en ese movimiento al final...»

LAS INFINITAS ROSAS

Cinco rosas menos en el jardín y cinco rosas más en el salón. ¿De dónde saldrán tantas rosas? Bueno, la verdad es que apenas miro el jardín. Habrá más de las que pienso, más de las que se ven a primera vista. Mi culpable desinterés sólo ve unas cuantas, pero, al parecer, su número es infinito. Caen entre mis manos, al azar, un libro de Jünger y, hojeándolo, me encuentro con la célebre cita de Nietzsche: «El desierto crece: ¡ay de quien alberga desiertos!». ¡Qué casualidad! El desierto. Otra vez el desierto, me digo. Esa frase, para Heidegger, definía el nihilismo de Nietzsche; otros tienen sus dudas. El desierto puede ser aniquilador, anonadante, pero compadecer a quienes lo llevan consigo sólo puede ser moral (por el hecho de compadecer, no por la valoración que se haga del desierto, que eso daría para mucho y para más). Es probable, pues, que esas palabras no sirvan como divisa del nihilismo. Reparo en algo que hasta este momento me había pasado inadvertido: «... y el desierto / es ahora tan grande como el alma», escribí allá por el 96, y a mí no me gustaría tener nada de nihilista. Pienso: todo esto se referirá, naturalmente, a otros desiertos y a otras almas... Miro las moribundas rosas y me decido a seguir con Jünger: «Está bien que la Iglesia pueda crear oasis y mejor aún que el hombre no se contente con ello...» Bien. Están bien las dos cosas, ¿por qué no? Sigo con la lectura: «La Iglesia puede ofrecer asistencia, no existencia». ¿Qué será eso de la asistencia? ¿Y la existencia? ¿Qué o quién puede ofrecer existencia? Esa existencia, además, me suena a cosa titánica, excesiva, *existencialista*... En cuanto a la Iglesia, me digo, basta con que ofrezca vida. «Por su aspecto institucional (el de la Iglesia), nos encontramos siempre a bordo de la nave, todavía y siempre en movimiento: la calma, la quietud está en el bosque». El bosque, el claro del bosque, la emboscadura, la huída al bosque, como ésta que predica Jünger para su hombre rebelde... Canetti dice que el símbolo del pueblo alemán es el bosque. Claro, dice también que el símbolo del pueblo español es el «matador», por lo que me temo que el primer símbolo no debe de tener mucho más valor que el segundo. Pero sí, lo cierto es que el bosque aparece mucho en la literatura y la filosofía alemanas. Sigo con Jünger: «El desierto crece; aumentan los anillos estériles y pálidos, mientras van desapareciendo los jardines en los que, confiadamente, recogíamos los frutos ... Las leyes van siendo inciertas... ¡Ay de quien

alberga desiertos! ¡Ay de quien no lleva consigo, aunque sólo sea en una célula, ese poco de sustancia originaria que asegura continuamente la nueva fertilidad!» Esto tiene otro aspecto, pero dejo ahí la lectura. Dando tantas vueltas a unas cosas y otras, sólo he podido avanzar diez líneas. Seguro que es de noche en los bosques de Alemania. Aquí ya lo es, y pienso en las cinco rosas siguientes, que aguardan afuera, en la oscuridad del jardín.

CIORAN Y LA UTOPIA

«Cuando Cristo dice que el reino de Dios no está ni aquí ni allá, sino dentro de nosotros, condena por anticipado las construcciones utópicas, para las que todo reino es necesariamente exterior, sin relación alguna con nuestro yo profundo o nuestra salvación individual». La crítica que hace Cioran de los mecanismos de la utopía está repleta de sugerentes planteamientos y de definiciones llenas de sentido común: «La utopía es una mezcla de racionalismo pueril y de angelismo secularizado». También de acertadas y expresivas descalificaciones: «Recomiendo la descripción del Falansterio como el más eficaz de los vomitivos». Pero, «después de denunciar la ridiculez de la utopía», Cioran le concede un mérito, el de poner de manifiesto los horrores de la propiedad y las calamidades que provoca. Le reconoce, además, una utilidad, la de turbar el sueño de los propietarios, la de alimentar sus pesadillas, porque éstas, las pesadillas, son el inicio de su despertar metafísico. Y añade: «para recuperar su *alma*, es necesario que (el propietario) se arruine y consienta en su ruina». Para Cioran, «toda forma de propiedad degrada y envilece». Para mí, plantear así las cosas es rendirse ya a la utopía.

PASCAL, VOUS ÊTES MALADE

Cuando Voltaire, en sus *Remarques sur les Pensées*, no encuentra otro argumento mejor contra Pascal, le llama «enfermo». Hasta tres veces, por desprecio o pereza, resuelve así el problema («verdadero discurso de enfermo», «Pascal, bien se ve que estáis enfermo», «Pascal habla siempre como enfermo que quiere que el mundo entero sufra»). En otra ocasión, pregunta: «Mi gran hombre, ¿estáis loco?» Estas anotaciones son, como todas las cosas de Voltaire, eruditas, brillantes, juguetonas, muy lógicas y muy cínicas. Alaba el genio de Pascal, pero, a la vez, no deja vivo (o, al menos, eso cree él) ninguno de los *pensées* que somete a examen. Después de leerlas, saco la conclusión de que a Voltaire no le sobraba, precisamente, *esprit de finesse*, y digo para mí: «Pascal, mi bendito enfermo».

EL ALMA INADVERTIDA

Leía en Cioran la enésima comparación entre Bach y Haendel, pero yo no tenía musical la mañana. Por la noche, concierto de piano, pero tampoco era musical mi noche. El alma inadvertida seguro que se entretenía con otras cosas; con sucesiones inconsistentes, sin ritmo y sin alma, y con imágenes apenas esbozadas, sin melodía ni líneas claras. Sólo

la pasión nos devuelve la música y sólo la pasión nos hace evidente el alma; pero no había pasión y pasaba desapercibida el alma.

LA VERDAD Y LA PAZ

«La paix, la paix enfin, que l'on trouble, et qu'on aime, est préférable encore à la vérité même.» Éste es el último ripio de los más de doscientos que contiene el poema *La religion naturelle*. Con razón decía Baudelaire que su autor, Voltaire, era un perezoso. Lógicamente, me ha venido a la memoria aquello de Unamuno, que expresa todo lo contrario: «Primero la verdad que la paz», y me he preguntado por qué aparecen tan a menudo relacionadas, cuando no tienen nada que ver; por qué hay que elegir entre una y otra, cuando la verdad, si lo es de verdad, sobrevive a la guerra y a la paz; cuando la paz, que es paz si es imperturbable, no puede ser perturbada ni por la verdad; por qué se insinúa, en resumidas cuentas, que la guerra puede ser la verdad.

HISTORIA DEL MUNDO

Termino de leer *Historia del mundo y salvación*, de Karl Löwith, y me vienen a la memoria estas palabras de Henri de Lubac: «La gran ciudad construida por Caín a fuerza de crímenes no será jamás arruinada mientras subsista el tiempo». Löwith y Lubac son realistas. Los optimistas hacen de esa ciudad una fortaleza más terrible si cabe. Los optimistas y sus utopías.

ERIZOS Y ZORROS

Según el verso de Arquíloco, recreado por Isaiah Berlin en un célebre ensayo, el zorro conoce muchas cosas y el erizo sólo una, pero definitiva. Serían erizos (en la clasificación que establece Berlin) Platón, Lucrecio, Dante, Pascal, Hegel, Dostoyevski, Nietzsche, Ibsen y Proust; zorros, en cambio, Heródoto, Aristóteles, Montaigne, Erasmo, Shakespeare, Molière, Goethe, Pushkin, Tolstoi, Balzac y Joyce. En resumidas cuentas, los primeros, para Berlin, tenderían a relacionarlo todo con una visión central, «con un sistema más o menos congruente, en función del cual comprenden, piensan y sienten, con un único principio universal, organizador, que por sí solo da significado a todo lo que son y dicen»; mientras que los segundos «perseguirían muchos fines, a menudo inconexos y hasta contradictorios, ligados, si lo están, por alguna razón de hecho, alguna causa psicológica o fisiológica, sin que en ello intervenga ningún principio moral o estético; su pensamiento sería más difuso, aprehendería la esencia misma de una vasta variedad de experiencias y objetos por lo que éstos tienen de propio, sin pretender, consciente ni inconscientemente, integrarlos —o no integrarlos— en una única visión interna, inmutable, globalizadora, a veces contradictoria e incompleta.» Yo siento debilidad por cuatro de esos «erizos»: Lucrecio, Dante, Pascal y Dostoyevski. Algunos «zorros» de los que cita Berlin (Heródoto, Montaigne, Shakespeare, Goethe, Tolstoi) me han deparado momentos de lectura inolvidables, pero sin llegar a despertar en mí esa

pasión que siento por los cuatro erizos. Sin indagar demasiado sobre los hábitos y propósitos de mi alma, me pregunto: ¿tendré más que ver con los erizos que con los zorros? ¿Seré erizo sin más?

MODERNO Y TRÁGICO

Dice Alain Finkielkraut (*Nous autres, modernes*, 2005): «Una venerable tradición ha convertido la palabra *clásico* en antónimo de *moderno*, pero es entre *moderno* y *trágico* donde reside la verdadera alternativa existencial.» Si a *moderno* le oponemos *tradicional*, *conservador* o incluso *antimoderno*, no salimos en el fondo del juego que propone la misma modernidad; seguimos atrapados en su tramposa dialéctica. *Trágico* puede valer, o cualquier otro adjetivo que nos recuerde que aquí se trata de algo muy serio; esto es, de la *conciencia* de vivir y sufrir en un nuevo valle de lágrimas, en el que la despiadada, la irresponsable razón que no llora, ha decidido que la historia tiene un sentido y, si no, habrá que dárselo al precio que sea. Del «don de lágrimas», que pedía para sí san Luis, habla también Finkielkraut.

FELICIDAD O NO

Parafraseando a san Agustín, Hannah Arendt dice que «la felicidad se alcanza cuando lo amado se torna elemento del propio ser» (*El concepto de amor en san Agustín*). ¿Sólo la felicidad? La fuente de la desdicha, gozosa o no, puede ser la misma.

EL PRECIO

En *Le mécontemporain* (1991), de Alain Finkielkraut, esta cita de Péguy: «Todo el envilecimiento del mundo moderno, es decir, toda su pérdida de valor, su depreciación (...) viene de que el mundo moderno ha considerado negociables valores que el mundo antiguo y el mundo cristiano consideraban no negociables. Esa universal negociación ha provocado este universal envilecimiento.» No negociar, no transigir, es una forma de amar al prójimo. Malbaratar es negar a los que han vivido y robar a los que han de nacer.

GNOSIS

Eric Voegelin ha demostrado la continuidad del pensamiento gnóstico a través de los siglos y, sobre todo, ha puesto de manifiesto lo que tienen de radicalmente gnóstico las utopías de toda condición y los sistemas filosófico-políticos de Hegel, Marx y Comte. Ha visto también esa herencia en Nietzsche y, con más motivo aún, en Heidegger. Para que las construcciones teóricas de todos estos pensadores funcionen, hay que dejar de lado alguna característica real del ser o del hombre concreto, tenga ésta la dimensión que tenga, e incluso hay que ir más lejos: «El fin del gnosticismo parusístico es destruir el orden del ser, que se contempla como defectuoso e injusto, y, gracias a la fuerza creadora del hombre, sustituirlo por un orden perfecto y justo. Se entienda como se

entienda el orden del ser (como un mundo dominado por las potencias cósmico-divinas en las civilizaciones del Medio y del Extremo Oriente, o como la creación por parte de un Dios trascendente en el simbolismo judeocristiano, o como un orden esencial en la contemplación filosófica), éste permanece siempre como algo que ha sido dado y que no se encuentra bajo el control del hombre. Así, para que su intento de crear un mundo nuevo no parezca del todo insensato, debe ser anulada esa característica que es propia del orden del ser, la de haber sido dado. El orden del ser se debe interpretar como esencialmente sujeto al control del hombre. Y ese control del ser requiere además que sea anulado su origen trascendente: requiere la decapitación del ser, el asesinato de Dios.» (Eric Voegelin, *Wissenschaft, Politik und Gnosis*, 1959)

MANDAMIENTOS

«La ideología es existencia en rebelión contra Dios y el hombre. Es la violación del primer mandamiento y del décimo, si queremos usar el lenguaje del orden israelita; es el *nosos*, la enfermedad del espíritu, si preferimos usar el lenguaje de Esquilo y Platón» (Eric Voegelin, *Order and History*). Yo añadiría que propicia o justifica también la violación del sexto y del octavo.

EXTRAÑO

Los lenguajes especializados son sentidos como una amenaza cuando desbordan sus límites y el hablante que no los domina tiene que vérselas con ellos. Es decir, cuando esos lenguajes ocupan los lugares que sólo tendrían que pertenecer a la lengua común, la asamblea, los tribunales, el corazón mismo de la polis; los lugares donde se dirimen precisamente las cosas comunes y donde también está en juego lo particular y más importante, la propia vida y la propia muerte. Sócrates declara que es extraño al lenguaje que se habla allí, en el tribunal que le juzga (*Apología*, 17d), y que, como si fuese un extranjero, hablará en la lengua de su país, que (paradójicamente) no es otra que la utilizada a diario en sus conversaciones con los ciudadanos de Atenas.

HERÁCLITO

«La naturaleza ama esconderse.» (123 DK). Da igual que esa *physis* sea el mundo físico o la forma de ser que tienen las cosas, su carácter, su condición. Lo importante aquí es que a *ese sea lo que fuere* le gusta ocultarse (*kryptesthai philei*). ¿Lo consigue? ¿Logra ocultarse la naturaleza? A primera vista, no, porque, si realmente lo lograra, no sabríamos que le gusta esconderse. En realidad, no sabríamos nada de ella. Sólo sabríamos (o ni eso) que hay algo oculto que no conocemos, pero no que ese algo es (la) naturaleza. ¿Y si se refiere a una ocultación intermitente? Sería como decir que la naturaleza ama el juego. En ese caso, la naturaleza desvelaría al menos, y de forma manifiesta, una de sus posibles condiciones, la de hacerse evidente e indescifrable a un tiempo. ¿Y si se nos está señalando una dificultad, es decir, que la naturaleza sólo ofrece

pistas falsas sobre su verdadero carácter, a la vez que se nos incita a hacer el esfuerzo de descubrirla? Esa lectura tal vez sea la más fácil y sólo tal vez la correcta. Alcanzar la verdadera sabiduría resulta imposible o extremadamente difícil, pero eso ya lo sabíamos antes de empezar. ¿En qué o detrás de qué se oculta la naturaleza? Si no es detrás de o en ella misma, ¿dónde y cómo? Le gusta esconderse, pero, aun escondida, se delata; si no, no sabríamos que está o ha estado escondida. Esa delación de sí misma ha de ser física, porque ¿tiene lo físico una forma de ocultarse que no sea a la vez física? La naturaleza se escondería, pues, detrás de la naturaleza; lo natural, en lo natural. Todo lo demás no supondría ocultarse, sino desaparecer. ¿Y cómo podremos asegurar que esos expedientes que utiliza la *physis* para esconderse son disfraces y veladuras, es decir, aspectos físicos engañosos o secundarios? El caso es que la veladura sería tan naturaleza como la naturaleza que se oculta. ¿Se nos está diciendo que una cosa es la apariencia sensible y otra los mecanismos internos de la naturaleza? No creo. Eso podíamos suponerlo también antes de empezar. ¿Esa naturaleza quiere ocultar su ser o manifestar con ello que la ocultación es su forma de ser? Y nosotros ¿qué papel desempeñamos en todo esto? ¿Amamos también la ocultación?

(Debemos a Proclo, que vivió casi mil años después de Heráclito, la supervivencia de este fragmento. Giorgio Colli tituló así, Physis kryptesthai philei-La natura ama nascondersi, el primero de sus libros).

LA CONQUISTA DE LA FELICIDAD

En *The Conquest of Happiness* (1930), ese libro de autoayuda *avant la lettre*, Bertrand Russell (a propósito del sentimiento de culpa y después de decir que la conciencia es algo relativo, pues «ordena actuar de diferente manera en las distintas partes del mundo y viene a coincidir en todas ellas con las costumbres del lugar») recomienda: «Cuando empiece a sentir remordimientos por un acto que su razón le dice que no es malo, examine las causas de esa sensación de remordimiento y convéncese de que es absurdo.» En el póstumo *The Life of the Mind* (1978) y a propósito de su *Eichmann en Jerusalén*, Hannah Arendt dice que la «buena conciencia es, por lo general, propia de la gente auténticamente malvada, mientras que sólo la gente buena es capaz de tener mala conciencia». Si esta afirmación de Arendt es cierta, y creo que lo es, entonces la propuesta que hace Russell *para conquistar la felicidad* es, ni más ni menos, una invitación a que la gente buena deje de ser buena gente.

ROSENZWEIG, LEVINAS, WEIL

Para Rosenzweig, en palabras de Levinas, los judíos no necesitan el cristianismo, pero saben que el mundo sí lo necesita. No creo que el propio Levinas opinase igual que el autor de *La estrella de la redención*. En general, es amable con el cristianismo, pero, en ciertas ocasiones, se muestra beligerante e incluso muy duro. Es el caso de la crítica que dirige a Simone Weil a propósito de la actitud de ésta hacia el Antiguo Testamento. Es

una santa, reconoce, pero no ha entendido la Biblia. Rosenzweig, desde el judaísmo, ve la identidad entre el Dios del Antiguo y el Dios del Nuevo Testamento. Rosenzweig tiende un puente. Weil, no, es cierto; Levinas tampoco. El Dios del Antiguo Testamento y el Dios encarnado del Nuevo no son el mismo para ninguno de los dos. Un cristiano puede considerar natural y lógica la posición de Levinas y audaz y meritoria la de Rosenzweig. Un cristiano debe lamentar también que muchos cristianos vean en el Dios del Antiguo Testamento un Dios que no es el suyo y piensen que su Palabra es sólo literatura.

COSAS Y PALABRAS

«In philosophia (...) ubi res spectatur, non uerba penduntur» (*El orador*, 16, 51). Si le damos crédito a Cicerón, que no es mal testigo, en filosofía se tenía en cuenta lo que se quería decir, el asunto (*res*), y no se pesaban, no se examinaban las palabras. Buena parte de la filosofía posterior, sobre todo de la más reciente, ha hecho de las palabras su asunto. Desvelar el significado arcaico de una palabra a través de la etimología; convertirla en la metáfora primitiva que se supone que fue; hacerla revivir otorgándole un nuevo sentido o usándola de la manera más recta posible, evitando la ambigüedad y la imprecisión, nos enriquece e incluso nos defiende, pero eso no significa que ellas, las palabras, tomadas así, una a una, sean las puertas que conducen al conocimiento del ser o que, sumadas todas, constituyan la impenetrable muralla que lo encierra.

SCHOPENHAUER Y SÓCRATES

Schopenhauer, en *Fragmentos para la historia de la filosofía*, y a propósito de Sócrates, niega que aquellos que no han escrito nada sean verdaderos sabios. «Un gran intelecto ha de reconocer poco a poco su vocación y su actitud hacia la humanidad, hasta tener conciencia de que no pertenece al rebaño, sino a los pastores, es decir, a los educadores del género humano (...) El único órgano con el que se habla a la humanidad es la escritura; oralmente, se habla sólo a cierto número de individuos (...) y esas personas son casi siempre un mal suelo para la simiente noble (...) La tradición se falsifica (...) La escritura es la única y fiel guardiana de las ideas (...) Toda inteligencia profunda siente el impulso de fijar sus pensamientos y darles precisión y claridad (...) El discurso escrito se convierte en reproducción del pensamiento (...) Por lo tanto me resulta difícil creer en la auténtica grandeza de los que no han escrito (...) los considero más bien héroes prácticos, que tuvieron más influencia por su carácter que por su cerebro...» Yo digo que toda alma noble, tenga o no altas cualidades intelectuales, en un asunto como éste, tiene que dejar hablar al encausado, cuyos argumentos conoce muy bien Schopenhauer, porque los ha leído en el *Fedro*, donde Sócrates defiende el discurso oral frente al discurso escrito. No sólo Schopenhauer los conoce, sino que se sirve de ellos para decir todo lo contrario: la imagen de la simiente está en el *Fedro*, pero allí el discurso oral cae en un suelo propicio y da lugar a nuevos discursos que reproducen siempre ese fruto inmortal, mientras que los jardines de letras se plantarán como simple diversión (276d-277a). Antes Sócrates ha

dicho que lo terrible de la escritura es el verdadero parecido que tiene con la pintura: las imágenes guardan silencio y lo escrito, si lo interrogas, te dirá siempre la misma sola cosa (274d). Lo que para Schopenhauer es precisión, claridad y reproducción del pensamiento, es para Sócrates el resultado de añadir y quitar cosas, de rehacer todo de arriba abajo: los poetas, oradores y legisladores no poseen nada de más valor que eso, lo que han escrito (278d-278e). Sin embargo, un amigo de la sabiduría, aunque escriba, siempre será capaz de demostrar la poca valía de lo que ha escrito (278c). Se me dirá que quien habla así es Platón, que sí se preocupó de escribir. Es cierto, y amó también la verdad.

PROGRESO Y VERDAD

Se puede ver la historia de la filosofía a la manera de Hegel: estamos en la cima del saber porque somos los últimos que hemos llegado y, además, al Espíritu le ha dado tiempo de desplegar y resolver sus dramáticos y hermosos esquemas. Ahora es, por lo tanto, la hora de la verdad. También se puede dejar a un lado esa imagen de la historia e ir a la filosofía. Como poco, nos habremos librado de nuestra presunción. Dice Leo Strauss: «Para comprender la filosofía clásica (la griega) hay que tomársela en serio. Pero no se la puede tomar en serio si no se está dispuesto a considerar la eventualidad de que sus enseñanzas son pura y simplemente verdaderas o de que es fundamentalmente superior a la filosofía moderna» (*On a New Interpretation of Plato's Political Philosophy*, 1946).

CON POCOS, PERO DOCTOS LIBROS

En sus *Memorabilia de Sócrates* (*Sokratische Denkwürdigkeiten*, 1759), Hamann recurre a Mt 10,29 para desdramatizar la pérdida de todas aquellas obras que no han sobrevivido al paso del tiempo: «Si un pajarito no cae a tierra sin nuestro Dios, no hemos perdido ningún documento del pasado cuya falta podamos lamentar». Después, el Mago del Norte sigue atacando de forma contundente el espíritu de la Ilustración: si tuviéramos aún más libros de los que han llegado hasta nosotros, «nos veríamos en la necesidad de arrojar al mar nuestra carga, de pegar fuego a nuestras bibliotecas o de hacer lo que hacen los holandeses con las especias».

CRUEL ZÉNÓN

Leo las lecciones de Giorgio Colli sobre Zenón de Elea y tengo la impresión de que el mundo del siglo quinto antes de Cristo ya era viejo de puro adolescente. En sentido estricto, la dialéctica nace antes que la filosofía, es decir, antes que la pregunta seria sobre el ser y que la reflexión honesta sobre cuál es el mejor gobierno de la polis. Y, desde entonces, se antepondrá siempre a ella. Primero el orgullo y luego la verdad, como acontece a menudo en nuestra vida. Con la retórica, ocurrió y ocurre lo mismo. Es la filosofía (Sócrates) la que interroga una realidad previa, la retórica (Gorgias), y trata de

desembarazarse de ella. A los dieciocho, también en sentido estricto, fui de Elea, que es una de las formas estúpidas de alejarse de Atenas y Jerusalén. Otra, ser de Babilonia.

MEDIAS VERDADES

Seguramente, no hay mucha relación entre la capacidad de no mentirse a sí mismo y la virtud de no mentir a los demás. Para decir una mentira a sabiendas se necesita, en el fondo, haberse dicho antes una verdad. Seguramente, habrá personas que se mienten a sí mismas y que mienten a los demás. Otras, que sólo a los demás. Y otras, que sólo a sí mismas. Para Sócrates (*Crátilo* 428d), esto es lo más odioso, dejarse engañar por uno mismo. «Cuando el que quiere engañarte no se aleja un poco, sino que está siempre contigo, ¿cómo no va a ser temible?» Los engaños peores van dirigidos, pues, de nosotros a nosotros mismos. Además, podrían parecer los más estúpidos, porque aquí quien dice la mentira sabe que quien la escucha conoce la verdad. ¿Cómo se puede engañar entonces? Por medio de la persuasión, es decir, de las medias verdades, porque quien escucha la mentira y conoce la verdad, aunque esté dispuesto a abandonar su posición de antemano, no puede hacerlo si el camino de retirada no le ofrece cierta seguridad, y en la mentira, sin más, nadie encuentra esa seguridad. Todas las mentiras sin más y las verdades a medias que nos decimos buscan la exaltación, el consuelo o la justificación; también la justificación por haber mentido a los demás.

LA ALEGRÍA

René Girard, en *Les origenes de la culture* (2004), dice: «J'ai toujours l'impression que le livre que je suis en train de lire va bouleverser mon existence entière». Es una sensación que, si quitamos el «siempre» y lo sustituimos por un «a veces» o un «a menudo», resulta fácil compartir. Enrique Andrés Ruiz, en *La tristeza del mundo* (Encuentro, 2010), nos habla de otra que sí compartimos por completo: «¿No has sentido, lector, en alguna ocasión o —como en mi caso— en muchas, la sensación de que ese libro decisivo que te parece que ibas buscando, el necesario, ha venido a tu encuentro, cayendo se diría que por casualidad en tus manos y rompiendo así la funesta circunstancia de la labilidad, la dispersión y el extravío? ¿No has sentido que ese libro, esa página de ese libro preciso, te redimía, en definitiva, de la dispersión de las ofertas y te señalaba el camino de retorno al centro de tu vida? ¿No viste que tu vida se concentraba en ese punto al que el libro señalaba y que, rumbo a él, recuperabas la rectitud del sendero? Ese libro, lector, ya sabes muy bien que es el que consigue decir justamente lo que tú —así se dice en castellano— ya llevabas *en la punta de la lengua*».

D-M = D

De los *Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge* (1835), coleccionados por su sobrino y yerno Henry Nelson Coleridge, éste, de 10 de marzo de

1827: «Puedes exponer brevemente el panteísmo de Spinoza, en contraste con la idea judía o cristiana, de la siguiente manera:

Espinosismo

M-D= 0; *i.e.* el mundo sin Dios es una idea imposible.

D-M= 0; *i.e.* Dios sin el mundo, lo mismo.

Planteamiento judío o cristiano

M-D= 0; *i.e.* igual que en la premisa de Spinoza.

D-M= D; *i.e.* Dios sin el mundo es Dios, el que existe por sí mismo».

ME SALIÓ DEL ALMA

—Entonces, ¿qué es para ti la cultura?

—Hincar los codos.

FRAGMENTOS

Pascal fue el inventor involuntario de un género, ese que junta máximas, aforismos, ideas un poco más desarrolladas y ensayitos sin un hilo aparente (p.e., Cioran). Los *Pensées* son un conjunto de apuntes para una *Apologie de la religion chrétienne* en la que estaba trabajando cuando le sorprendió la muerte. Su presentación, que puede que haya influido tanto como su contenido, ha sido tarea de los editores, así como la diferente ordenación de los textos. Es el caso contrario de esas obras de las que sólo nos quedan fragmentos (p.e., Heráclito): éstas son los restos de un edificio; los *Pensées*, sin embargo, son los materiales para construirlo. En ambos casos nos falta lo principal, la obra acabada, pero la potencialidad de unos restos y otros es muy distinta. En el caso de las obras perdidas, la imaginación se siente más libre, pero, seguramente, nos lleva más fácilmente al error (es la poética del fragmento); en el caso de los *Pensées*, el plan del autor queda muy claro, pero uno no puede dejar de lamentar que a Pascal no le diese tiempo a desarrollarlo, porque ese tipo de vacío no es un terreno propicio para la imaginación. De todas formas, y esto es culpa de los tiempos que siguieron, estoy seguro de que, por desgracia, muy pocos ahora leerían una *Apologie de la religion chrétienne* terminada; mientras que somos muchos los que volvemos con provecho y admiración a los *Pensées*.

EXACTAS EN LA MEMORIA

¿*Verba volant*? Muchas sí, todas no. Las palabras con que ofendimos y con que nos ofendieron resisten; las palabras del desamor, las de la humillación, todas éstas resisten, seamos o no rencorosos. Las del perdón, éstas sí vuelan. Incluso el perdón más sinceramente pedido y más sinceramente otorgado se expresa a través de fórmulas y de gestos convencionales, de palabras previsibles, menos poderosas, menos duraderas que las palabras de la ofensa. Nos quedamos con esas fórmulas y esos gestos; pasado el

tiempo, sólo con el recuerdo de que hubo perdón, pero no con las palabras que le acompañaban. Mientras, las otras, las anteriores, las palabras del dolor, las palabras con que ofendimos y con que nos ofendieron, permanecen invariables, exactas en la memoria, aunque hayamos olvidado, aunque nos hayan perdonado de corazón.

MI FIN DE AÑO

Es una costumbre que viene de antiguo: el 31 de diciembre de cada año, quedo a comer con Enrique Andrés Ruiz en Goya. Casi nunca hablamos de poesía. Por ejemplo, esta vez sólo apareció a propósito de Fray Luis de León, y muy de pasada. Antes del primer plato, hablamos de Israel y de judaísmo. Un joven que ha terminado de comer en la mesa de al lado nos interrumpe. Dice que él es judío y que le parece muy acertado lo que estamos diciendo. Dice también que va a ir a Londres a profundizar en el estudio del Talmud. Madrid tiene estas cosas. Se despide y nosotros seguimos con Rosenzweig y Levinas. En las lecturas talmúdicas de éste último hay varios pasos en los que dispara contra el cristianismo. Ese repliegue interior de algunos cristianos. El paisaje del alma. El ensimismamiento. Pascal. Luego, a propósito de judaísmo y naturaleza, Enrique me dice que X (no recuerdo ahora quién) señala que en Pablo y en Kafka no aparece un solo árbol. En Pablo resulta más lógico, le digo. La correspondencia de Gershon Scholem y Leo Strauss: él subraya cierto gnosticismo en Strauss. Yo, lo que dicen ambos acerca de Benjamin. Luego, hablamos sobre esa trinidad no simultánea del idealismo del diecinueve. La dialéctica. Hablamos sobre cristianismo y tiempo; sobre judaísmo y tiempo. Sobre el primer siglo. Sobre Pablo (tan superdotado, tan fuera de la tradición), sobre Pedro (tan humilde, tan cercano). Gálatas y Colosenses. El ensayo de von Balthasar sobre la Cátedra petrina. Hablamos sobre el conocimiento racional de Dios. Sobre Maimónides y santo Tomás. Sobre la desconfianza en la Revelación: la filosófica y la de los cristianos que dan la espalda al Dios del Sinaí. Hablamos de Simone Weil y de Marción, a propósito de una interesantísima correspondencia que mantiene Enrique con C. B. Neusner. Berkovits. El dios de los metafísicos, ¿qué tiene que ver con los hombres? Nada. Ése ni se ha acercado ni se acercará nunca a ellos. Ése da igual que exista o no exista. Hablamos sobre la Misa. Le digo que en la del Gallo de la otra noche, en vez de decir el Credo, nos hacían preguntas. Teníamos que contestar *Creo*, pero nadie puede contestar *Creo* a la pregunta: «¿Creéis que en una noche como ésta Jesús se encarnó de María la Virgen?» (porque es evidente que la Encarnación vino antes). Me dice que José Jiménez Lozano y él van a escribir un libro titulado *Por qué nos echan de las iglesias* (no de la Iglesia, se entiende). Ahora, sobre todo, habla él y yo, sobre todo, escucho. ¿Y la Redención? ¿Y la Resurrección? Ya sólo habla él. ¿Cómo van a creer en la Resurrección los hombres que piensan que la muerte es un hecho natural, los hombres que han dejado de creer en el Creador, los hombres para quienes es tan normal la muerte de una planta como la muerte de la criatura creada a imagen y semejanza de Dios? No. La muerte no es un hecho natural. Todas las civilizaciones, menos ésta, tienen sus cimientos en las tumbas de sus antepasados. A la nuestra, le han arrancado del corazón el

sentimiento de la muerte... Nos despedimos. Han pasado tres horas, y ni me he dado cuenta.

JULIO MARTÍNEZ MESANZA (Madrid, 1955) es filólogo y uno de los grandes poetas de nuestro tiempo. Ha traducido, entre otros, a Dante (Vida Nueva) y a Sannazaro (Arcadia). Su primer libro, Europa (1983, 1986, 1988, 1990), es una reflexión acerca del valor y de los valores, de la tradición y del conflicto, que se enriquecerá con nuevas perspectivas en sus siguientes poemarios, Las trincheras (1996) y Entre el muro y el foso (2007). Su último libro, Gloria (Colección Adonáis, Rialp, 2016), que recoge poemas escritos entre 2005 y 2016, habla de la gracia, los dones que recibimos, la ingratitud y el mérito.

**ULF Y BIRGITA
EKMAN
EL GRAN
DESCUBRIMIENTO**
NUESTRO VIAJE HACIA LA FE CATÓLICA



El gran descubrimiento

Ekman, Ulf

9788432149436

248 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Muchos aún consideran Suecia como un país socialista, sensual, secular, secularizado. Es cierto que, de sus diez millones de habitantes, pocos de ellos expresan una creencia firme, pero hasta el comienzo del tercer milenio Suecia ha sido un estado confesional, luterano. En años recientes se ha producido un giro inesperado en la religiosidad sueca, en creciente diálogo con los católicos. Los autores nos narran su camino hasta la total conversión al catolicismo. Ulf y Birgitta Ekman son bien conocidos en su país. Él es pastor luterano, fundador de Palabra de Vida, un movimiento carismático que llega a tener más de cien mil seguidores en todo el mundo. Funda también una parroquia de más de tres mil miembros, numerosas congregaciones -en Rusia y Europa del Este, principalmente-, escuelas, periódicos e incluso un lobby político de defensa de la vida. Abiertamente anticatólico, critica a Juan Pablo II cuando este visita su país. Pero con su mujer, Birgitta, hija de misioneros suecos en la India y su colaboradora más fiel en la tarea pastoral, comienza a sentir una fuerte atracción hacia la fe católica. Este es el testimonio de su conversión.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

JULIO MARTÍNEZ MESANZA

GLORIA



ADONÁIS

650
EDICIONES RIALP S. A.
Madrid

Gloria

Martínez Mesanza, Julio

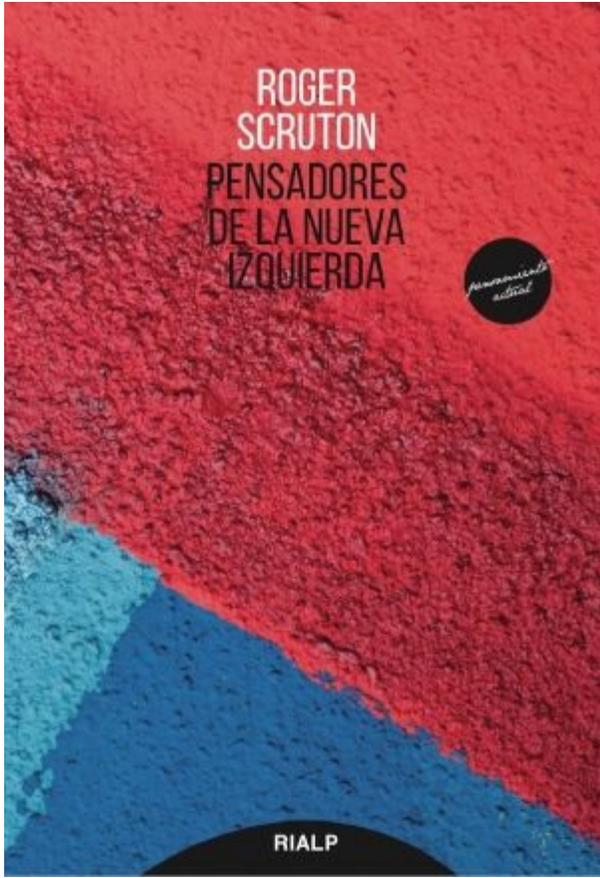
9788432146695

64 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

El Poemario de Martínez Mesanza que recoge su actividad lírica desde 2005 a 2016; once años tras los que, desde el significativo título, se anuncia un cambio de registro en su poesía: Gloria canta la manifestación de Dios en la creación. Desde su singular perspectiva, estos poemas de carácter meditativo y moral, suponen un nuevo modo de acercamiento a la defensa de la naturaleza humana y a la exaltación de valores como la fidelidad y la fe. Son también una reflexión sobre la gracia, los dones que recibimos, la ingratitud y el mérito. De fuerte tono emocional, apoyado en los endecasílabos blancos, tan característicos de Martínez Mesanza, con un lenguaje prodigiosamente musical y rítmico, Gloria es un libro que a nadie dejará de sorprender, por su excelencia, fervor e intensidad lírica.

[Cómpralo y empieza a leer](#)



Pensadores de la nueva izquierda

Scruton, Roger

9788432148002

448 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Scruton inicia este estudio sobre los fundamentos de la Nueva Izquierda en 1985, publicando un libro con este mismo nombre. En él analizaba a Sartre y Foucault, Habermas, Galbraith y Gramsci. Ha revisado el texto, incluyendo a pensadores de influencia creciente como Lacan, Deleuze y Guattari, Said, Badiou y Žižek. La edición de 1985 fue controvertida y recibió numerosas críticas en los círculos intelectuales europeos, por su estilo provocativo. Mientras tanto -eran los años de la caída del Muro-, era traducido en numerosos países de herencia comunista. Scruton trata de explicar "qué hay de bueno en los autores que trato, y qué hay de malo. Mi esperanza es que el resultado pueda beneficiar a lectores de todas las opciones políticas".

[Cómpralo y empieza a leer](#)

JOSEMARÍA ESCRIVÁ DE BALAGUER
OBRAS COMPLETAS

————— * —————

EN DIÁLOGO CON EL SEÑOR

TEXTOS DE LA PREDICACIÓN ORAL

Edición crítico-histórica
preparada por
LUIS CANO y FRANCISC CASTELLS

INSTITUTO HISTÓRICO
SAN JOSEMARÍA ESCRIVÁ DE BALAGUER

—————
RIALP

En diálogo con el Señor

Escrivá de Balaguer, Josemaría

9788432148620

512 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Este volumen de las obras completas, primero de la serie Textos de la predicación oral, recoge el texto de veinticinco predicaciones de san Josemaría entre 1954 y 1975. Dirigidas en su momento a miembros del Opus Dei, sus palabras son ahora publicadas por primera vez para un público general, en el contexto de sus obras completas, para que "muchas otras personas —además de los fieles del Opus Dei— descubran una ayuda para tratar a Dios con confianza y afecto filial". Su título "manifiesta bien el contenido y finalidad de esta catequesis: ayudar a hacer oración personal", en palabras de Javier Echevarría. El estudio crítico-histórico ha sido llevado a cabo por Luis Cano, secretario del Instituto Histórico San Josemaría Escrivá de Balaguer y profesor de Historia de la Iglesia en el Istituto di Science Religiose all'Apollinare (Roma) y Francesc Castells i Puig, licenciado en Historia y doctor en Filosofía, y miembro del mismo Instituto.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ GULLÓN

ESCONDIDOS

El Opus Dei en la zona republicana
durante la Guerra Civil española (1936-1939)



Escondidos

González Gullón, José Luis

9788432149344

482 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

El inicio de la Guerra Civil española, en 1936, sorprendió al fundador del Opus Dei y a la mayoría de sus miembros en la zona republicana. Todos se escondieron para evitar la dura represión revolucionaria. Con el paso de los meses, los refugios y asilos dieron paso a las escapadas y expediciones. Gracias al desvelo de José María Escrivá, el Opus Dei sobrevivió en medio de la tragedia desencadenada por el conflicto armado.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Índice

PORTADA INTERIOR	2
CRÉDITOS	3
ÍNDICE	4
NUNCA ME HA GUSTADO ESCRIBIR...	5
POÉTICA	6
POESÍA	17
DANTE	30
POESÍA ESPAÑOLA	35
LITERATURA	40
JOHNSONIANA	47
ARTE	52
EL AMOR	59
LA GUERRA	62
EL ESPACIO Y EL TIEMPO	66
BIBLIA Y PADRES	75
DIÁLOGOS	83
JULIO MARTÍNEZ MESANZA	99