



Cristina Campo
LOS IMPERDONABLES

Prólogo de
Victoria Cirlot

Siruela

Cristina Campo

Los imperdonables

Con textos de Guido Ceronetti
y Margherita Pieracci Harwell

Prólogo a la edición española y revisión
de la traducción de Victoria Cirlot

Traducción del italiano de
M.^a Ángeles Cabré

 Siruela

El Árbol del Paraíso

Edición en formato digital: marzo de 2020

En cubierta: Alfombra de Khorassan, Persia. Siglo XVIII

Título original: *Gli imperdonabili*

Colección dirigida por Victoria Cirlot

Diseño gráfico: Ediciones Siruela

© 1987 by Adelphi Edizioni S.p.A., Milano

Rights negotiated through Ute Körner Literary Agent-www.uklitag.com

© Del prólogo y de la revisión, Victoria Cirlot, 2020

© De la traducción, M.^a Ángeles Cabré

© Ediciones Siruela, S. A., 2020

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Ediciones Siruela, S. A.

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

www.siruela.com

ISBN: 974-84-18245-26-8

Conversión a formato digital: María Beloso

Índice

Prólogo a la edición española por Victoria Cirlot
Cristina por Guido Ceronetti

LOS IMPERDONABLES

La Flauta y La Alfombra

I

Una rosa
In medio coeli
De la fábula

II

Les sources de la Vivonne
Noches

III

Los imperdonables
Una divagación: sobre el lenguaje

IV

Con leves manos
La flauta y la alfombra

FÁBULA Y MISTERIO

Parque de ciervos
Atención y poesía

EL SABOR MÁXIMO DE CADA PALABRA

Sobre William Carlos Williams
Sobre John Donne
Un médico
Homenaje a Borges

SENTIDOS SOBRENATURALES

Introducción a *Dichos y hechos de los Padres del desierto*
Introducción a *Relatos de un peregrino ruso*
Sentidos sobrenaturales

NOTAS

Nota biográfica, de Margherita Pieracci Harwell

Referencias bibliográficas

Cristina Campo o sobre la perfección, de Guido Ceronetti



Prólogo a la edición española

Hace ya mucho tiempo que debería haberse publicado este volumen que lleva por título uno de los ensayos que forman parte de esta reunión de textos de Vittoria Guerrini, nombre de bautismo de Cristina Campo (Bologna, 1923-Roma, 1977), el nombre más habitual con el que firmó sus escritos¹. Es una obra póstuma, porque hay autores que solo pueden ser póstumos, como lo son el resto de volúmenes editados por sus curadores y tan impecablemente publicados por la editorial Adelphi. *Gli imperdonabili* (1987) fue el primer ensayo de la serie formada por el volumen dedicado a su obra poética, *La tigre assenza* (1991), *Sotto falso nome* (1998) que reúne otra colección de ensayos dedicados a sus autores preferidos (Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Borges, Shakespeare, Monicelli, D'Annunzio, T. S. Eliot, Simone Weil, etc.) o aquellos en los que se pueden leer algunas de sus cartas: *Lettere a Mita* (1999), *Caro Bul* (2007), *Il mio pensiero non vi lascia* (2011)². Traducida al francés (*Les impardonnables*, Gallimard, 1992), todavía permanecía inédita en castellano, resistente a nuestra lengua, aunque algunos de sus textos ya hubieran sido traducidos, como veremos, sin que por ello su nombre lograra traspasar las fronteras de su territorio lingüístico originario. Y, sin embargo, aquí están finalmente *Los imperdonables*, una obra que es un modelo de escritura ensayística, por llamarla de algún modo³, en la que literatura y vida se funden y compenetran de tal modo que su lectura se hace imprescindible para quienes necesiten una comprensión que vaya directamente al corazón oculto e invisible de las cosas.

Esta obra póstuma posee un largo recorrido, una larga historia. Como suele suceder con toda reunión de ensayos, la mayor parte de ellos ya fueron previamente publicados en revistas⁴. No obstante, como pocas veces ocurre, todos ellos están unidos por una idea que los persigue, resultando así un gran texto en cuanto todos se ordenan para construir el libro, producto entonces de un tiempo largo, dominado siempre por esa idea persecutora, asombrosa para el mismo autor por su insistencia y duración. Cristina Campo ya había hecho ese trabajo de editora de su propia obra. En 1962 publicó lo que puede considerarse el predecesor de *Los imperdonables*, la primera fase de esta obra póstuma. Publicó un libro en la editorial Vallecchi de Florencia con el título *Fiaba e mistero, e altre note*, «cinco ensayos que, como una *suite* musical, retornan siempre sobre aquello que desde siempre son sus temas de elección (el destino, la atención, el arcano, la fábula, el símbolo)», que, como indicaba su amigo el germanista Leone Traverso, se proponen una meta altísima, esto es, «la explicación órfica de la tierra»⁵. Estos cinco ensayos eran: «Fiaba e mistero» —una versión anterior de «Della fiaba» (Acerca de la fábula, en *Los imperdonables*)—, «Una rosa», «Parco dei cervi» (Parque de ciervos), «In medio coeli» y «Attenzione e poesia» (Atención y poesía). En una carta a su amiga Mita (diminutivo de Margherita Pieracci Harwell)

cifra el origen del libro en la música, en los *Estudios* de Chopin, concretamente el número 7 del Op. 25. Cristina se muestra particularmente satisfecha con uno de los ensayos, «In medio coeli», en el que ve diseñarse el camino de lo que quiere escribir, mientras que, en cambio, dice ya no poder soportar «Diario d'agosto» (primer título de «Parco dei cervi») por sentirlo ya muy lejano⁶. El libro conoce «el don incomparable del silencio»⁷; no tiene apenas lectores, sino solo tres o cuatro, pero entre ellos se cuenta Mario Luzi, que le ha escrito «una carta adorable»⁸. Años más tarde, en 1971, publica una nueva reunión de ensayos ahora bajo el título *Il flauto e il tappeto*, en la editorial Rusconi. Es esta una segunda fase de lo que serán *Los imperdonables*. Del anterior rescata «Una rosa», «In medio coeli» y «Della fiaba» (nueva versión de «Fiaba e mistero»), dejando de lado «Parco dei cervi» y «Attenzione e poesia». Estos tres textos forman la primera parte del libro, ordenada en cuatro capítulos. La segunda parte se titula «Les sources de la Vivonne, Notti. 1. La Storia della Città di Rame, 2. Tappeti volanti» (Las fuentes del Vivonne. Noches. 1. La historia de la Ciudad de Bronce, 2. Alfombras voladoras). La tercera parte está formada por «Gli imperdonabili» (Los imperdonables) y «Una divagazione: del linguaggio» (Una divagación: del lenguaje). Y la cuarta parte concluye el libro con «Con lievi mani» (Con leves manos) e «Il flauto e il tappeto» (La flauta y la alfombra). Acerca del título de este libro, Cristina Campo le escribió a Mita aclarando que la flauta y la alfombra «son dos imágenes del destino, una según el Salmista (Salmos 37), y la otra según varias tradiciones, siendo, por otra parte, una imagen que aparece también en Hofmannsthal, en la célebre imagen de la alfombra de la vida». Incide en la relación estrecha entre este libro y la música («Quisiera que en realidad no se tratara de un libro de ensayos, sino de un solo discurso en diversos tiempos, como una serie de piezas musicales en las que siempre vuelven los mismos temas y también las mismas palabras»). Añade aquí otra comparación, ahora pictórica: «O una *camera picta* con los mismos paisajes y personajes vistos sucesivamente y circularmente»⁹. Después de mandarle el libro a Mita, confiesa que «ahora que está impreso me parece mal escrito en algunas partes, demasiado comprimido, etc. Aunque “Con leves manos” me gusta bastante, dice algo que me parece que tenía que ser dicho»¹⁰. Nunca habría de ver la futura versión de *Il flauto e il tappeto*, justamente *Los imperdonables*, que hace perfecta justicia a su proyecto: se mantuvo idéntico orden de textos de *Il flauto e il tappeto*, pero se rescataron muy legítimamente los dos ensayos publicados en la edición de 1962 bajo el título de aquel libro (Fábula y misterio: «Parque de ciervos» y «Atención y poesía») y se añadieron otros cuatro bajo el weiliano título de El sabor máximo de cada palabra: «Acerca de William Carlos Williams» (1961), «Acerca de John Donne» (1971), «Un médico» (1954/1960) y «Homenaje a Borges» (1964), para cerrar el libro con una última parte, titulada «Sentidos sobrenaturales», que integra tres de sus últimos escritos, fechados entre 1971 y 1975, completando así a la perfección las anteriores variaciones musicales o las anteriores escenas de la *camera picta*.

Los textos de Cristina Campo tienen pocos lectores, pero en quienes los leen puede nacer un sentimiento de extremo reconocimiento e incluso de devoción. Un joven leyó «In medio coeli» y no pudo dejar de escribir a su autora diciéndole: «Le ofrezco mi amistad para todo lo que me quede de vida»¹¹. Lo leyó en español en *Sur*, la revista fundada en Argentina por Victoria Ocampo en el año 1931, la revista más prestigiosa del país, cuya orientación intelectual se situaba en un

constante equilibrio entre la tradición y la más rabiosa actualidad, entre Rabindranath Tagore (gran amigo de Victoria) y Martin Heidegger (*¿Qué es metafísica?*, traducido ya en la revista solo un año después de su publicación en Alemania). Desvinculada de todo credo religioso y siempre alentada por un liberalismo democrático, la revista *Sur* incorporó a autores como William Faulkner, André Breton o Virginia Woolf. Con la mirada centrada en Europa, el grupo responsable de la revista (entre ellos, Jorge Luis Borges) se interesará fundamentalmente por el ensayo «considerado como forma de arte y no como vehículo de la crítica literaria»¹². En el número 271 de julio y agosto de 1961 aparece «Atención y poesía», traducido por María Zambrano, traducción que hemos incluido en este volumen y que corresponde a la primera publicación de este texto en *L'approdo letterario* (VII, 13, enero-febrero de 1961) con algunas variantes con respecto a la versión publicada en *Fiaba e mistero, e altre note*, la misma que la de *Los imperdonables*. Pudo ser María Zambrano quien introdujo a Cristina Campo en *Sur*, o bien Héctor Murena, perteneciente al grupo asesor de la revista desde los años cincuenta, y que frecuentaba el cenáculo de Elémire Zolla y Cristina Campo en Roma¹³. Era la época «de los inicios maravillosos, de plena juventud», en palabras de la propia Cristina, cuando se conocieron todos, el periodo en que ella había comenzado su relación con Zolla, cuando también entró en su vida el gran estudioso del canto gregoriano, el musicólogo y etnólogo, Marius Schneider¹⁴; «el periodo extraordinario», en palabras de Zolla, en que «Cristina y yo vivimos revelándonos uno al otro todo lo que en la vida habíamos descubierto»¹⁵. El cenáculo era voluntariamente aislado, elitista, ajeno a todo aquello que estaba de moda, lejos de la cultura oficial. Entre los italianos, Guido Ceronetti, Pietro Citati, Elena Croce, Roberto Calasso, Mario Bortolotto y otros; entre los extranjeros, María Zambrano, Ramón Gaya, Héctor Murena, Marius Schneider, el maestro hassídico Abraham Heschel o el padre Ireneo Hausherr¹⁶. Entre 1962 y 1966 la revista *Sur* publicó otros tres ensayos de Cristina que se encuentran en *Los imperdonables*: «In medio coeli»¹⁷, «Les sources de la Vivonne»¹⁸ y «Los imperdonables»¹⁹. En las cartas publicadas de Cristina Campo no he encontrado queja alguna de estas traducciones, de ella, que sabía perfectamente el español de san Juan de la Cruz, a quién había traducido²⁰.

«La auténtica dificultad [de los textos de Cristina Campo] reside en el hecho de que para entenderla hay que abrirse a ese otro mundo al que ella decía pertenecer. Exactamente lo mismo que sucede con los místicos, que no se entienden si no se está dispuesto a vivirlos. Por ello los “pocos” a los que ella se dirige no son aquellos privilegiados de la cultura: son los pocos que colocan la verdad delante de todo», escribe Margherita Pieracci Harwell en su Nota a las *Lettere a Mita*²¹. Creo que nadie duda de la dificultad que puede entrañar la lectura de Cristina Campo, y creo que esa dificultad se debe a esa necesidad de la Campo de «colocar la verdad delante de todo». De eso se ha conservado un testimonio inmejorable, el de William Carlos Williams. En una carta fechada el 18 de febrero de 1959, le dice: «No pensaba que nadie en este mundo me habría podido descubrir en mis libros como ha hecho usted [...]. Usted me ha vuelto del revés como un guante, me ha desnudado enteramente, y no me siento incómodo, sino que, por el contrario, la recibo como a una amante o a un amigo. Nada de físico en esto, va mucho más adentro, y es por eso que le digo que me asusta, porque en este mundo no se admiten tales intimidades; estamos habituados a escondernos unos de otros, pero usted me ha descubierto y estoy asustado, porque es

una intimidad que un hombre no puede permitir a una mujer»²². Que un autor confirme de ese modo la lectura realizada es algo extraordinario; descubre la escritura de Cristina Campo como la flecha siempre en el centro de la diana. Creo que todos los autores con los que trató Campo se expresarían de un modo parecido a Williams, tal es su extrema sensibilidad para comprender los textos leídos hasta, en efecto, desnudar a la persona, desenmascararla y llevarla hasta el lugar de máxima exposición. Esa capacidad de lectura se encuentra acompañada de una aguda facultad de atender a lo que, en principio, podría pasar desapercibido. Es realmente sobrecogedor el modo de tratar el aura de los objetos en «*Les sources de la Vivonne*». Es este uno de esos textos que realmente le gustan. En una carta a Mita, del 11 de marzo de 1963, habla de este «pequeño ensayo» como de un texto que le ha procurado «una maravillosa alegría» y resume su contenido diciendo que «trata de la presencia de lo pequeño en lo grande, de lo ilimitado en lo tangible». Duda de que Anna Banti lo vaya a publicar en *Paragone*, y, cuando esta sí lo publica y se lo manda a Mita, entonces resume el tema del siguiente modo: «Trata sobre el objeto, el objeto numinoso. Todos los objetos un tiempo “habitados”, ahora desiertos. Objetos, palabras, lugares»²³.

Una de las mejores estudiosas de Cristina Campo, Monica Farnetti, ha podido recorrer y mostrar el proceso de escritura al confrontar distintas versiones de un mismo texto tal y como se conservan en la carpeta con la signatura ms 4594 de la Biblioteca Universitaria de Bolonia («La flauta y la alfombra» y «Con leves manos»). Concluye que las correcciones responden a criterios orientados por el principio de concentración y sustracción, y a una musicalidad que busca la curvatura melódica de la frase. Elipsis y lo «no dicho» son, pues, efecto de la reescritura²⁴. Diría que esta particular estilística del silencio también afecta a su modo de citar. En ocasiones las citas de fragmentos literarios son incompletas, al no especificar las páginas, ni a qué obras pertenecen, ni siquiera a veces a sus autores²⁵. Las citas pueden ser imprecisas, como la de Dante en *Los imperdonables*, epígrafe del tercer punto²⁶. A veces en las notas aclara que la cita se ha hecho «de memoria». Sin embargo, todo ello no deja de parecer una estrategia consciente por parte de alguien que desesperadamente le pide a su amiga Mita que le busque en París una edición de los *Cuentos de hadas* de la condesa de Ségur, cualquier edición en la que se encuentre íntegra la *Histoire de Blondine*, aunque preferiría que fuera la de Hachette; desesperadamente, porque tiene que devolver unas pruebas en un par de días en las que se encuentra un pasaje totalmente reconstruido por ella, y necesita ver el original. Se lamenta de que, en otros tiempos, en toda buena casa francesa estaban los *Cuentos* de la condesa de Ségur (28 de junio de 1962). Un lunes por la noche del mismo verano de 1962, escribe: «Si le es posible buscar de inmediato *Blondine* en la Biblioteca Nacional (espero de un día para otro las últimas pruebas), ¡le estaré infinitamente agradecida! Le copio el pasaje del que quisiera tener la versión francesa, el original. El texto que le paso es una traducción mía (hipotética) de una traducción italiana que creo literal. Pero necesito las palabras exactas...»²⁷. La extrema dedicación a sus textos aparece con toda nitidez en la correspondencia con Alessandro Spina, cuando al referirse a su «Introducción» a «La historia de la Ciudad de Bronce» (con la traducción del árabe de Spina) le confiesa que la primera parte la escribió en dos horas, mientras que para la segunda (que lleva por título «Alfombras voladoras») necesitó dos meses (9 páginas)²⁸.

Pero ¿cómo era Vittoria Guerrini (Cristina Campo)? En la biografía de Cristina De Stefano encontramos un retrato exterior e interior: «Cuando quiere Cristina, sabe ser cortante como un diamante. Puede romper una amistad por un pequeño fallo de estilo, desconocer a un poeta amado por un verso algo por debajo de la excelencia. Otras veces tiene una sed desesperada de conversaciones, de ligereza y de elegancia. Quiere brillar, quiere reír. Es una conversadora excepcional. Un amigo la recuerda mientras declamaba de pie en medio de una habitación una página imaginaria de un libro imaginario de Henry James»²⁹. Su amiga Margherita Dalmati la describió así: «Vittoria hablaba poco y en voz alta [...] Era frágil por fuera, férrea por dentro. [...] Cristina Campo era una mujer pequeña, fragilísima, bella, de una gracia incomparable, de sobria elegancia y demasiado activa; de vez en cuando se derrumbaba traicionada por su corazón; se quedaba en la cama unos días y luego volvía a hacer la misma vida»³⁰. Ella misma se vio como la Maria Portinari del tríptico *Portinari* de Hugo van der Goes, medio monja, medio hada, siendo esta la imagen que utilizó como portada para *Fiaba e mistero, e altre note* y que se mantuvo como portada de *Gli imperdonabili*. Necesitada del «mundo», pero también recluida en la abadía benedictina del Aventino hasta que el Concilio Vaticano II acabó con el latín y los cantos gregorianos, para refugiarse a partir de entonces en el Russicum, donde sobrevivía el rito litúrgico ortodoxo.

Literatura, vida y verdad son tres elementos imbricados en la obra de Cristina Campo, de tal modo que le dan forma, el estilo por el que tantas veces ella se pregunta. Pero ¿en qué consiste esta imbricación? Un perfecto ejemplo de ello puede ser «La flauta y la alfombra», donde aparecen los símbolos que le permiten comprender la propia vida, el propio destino, que se oye (la flauta) y se ve (la alfombra). En ese texto se remonta a aquella época en que todavía no se había perdido el sentido de la vida y del universo. Eso es lo que ella reconstruye: el tiempo de la tradición, cuando el mundo era un objeto simbólico. A partir de esos dos símbolos cuya vida ya ha cesado, y de la inextricable relación que existe entre ellos, se va desplegando el ejercicio de escritura, que tiene poco que ver con la literatura, si por «literatura» entendemos un ejercicio estético, separado del flujo de la vida. En la obra de Cristina Campo es la vida misma la que alienta la escritura. Testimonio de ello es su prosa, cuya extrañeza se debe justamente a eso, a que es la vida la que la orienta, la vida, eso tan tremendamente invisible, aunque absolutamente real, siendo esa misma prosa la inequívoca expresión del lugar en el que nace y se despliega. En las cartas a Mita puede comprobarse, por ejemplo, que la flauta y la alfombra forman parte de la vida de la escritora. En una carta fechada el 21 de febrero de 1970, habla de sus condiciones de vida en aquel momento «entre una densa oscuridad y destellos de luz», considerando que el elemento realmente inaceptable de estados semejantes consiste en la «pérdida del diseño»: «No ver más ya la alfombra ni del derecho ni del revés, después de haberla visto, aunque fuera por un instante, explicada en todo su esplendor. Hablaba usted de *epifanía*. Eso es lo que entiendo por alfombra explicada —no solo los hilos particulares (nosotros, las creaturas), sino el discurso que esos hilos parece que forman, admirablemente, y que de pronto del dibujo se corta, se enmaraña—. Aceptar esto, ese es el gran tormento y la gran lección. Porque el dibujo solo se ha dilatado, creo, y es esto lo que lo ha hecho invisible»³¹. En una carta fechada algo más de un año después, dice haber sido arrojada a un «pequeño infierno» del cual temió no poder salir, y añade: «La alfombra, conoce, el

otro lado —que se había hecho perceptible en la absoluta inexplicabilidad de los acontecimientos hasta el punto de sostenerme verdaderamente sobre el abismo como una “alfombra voladora”...»³². Los escritos de Cristina Campo solo pueden aspirar a la verdad, esa precipitación biológica que acontece en la madurez, pues carecen de cualquier otra justificación o intención.

La revisión de esta traducción se ha realizado gracias a la inestimable ayuda de Massimo Danzi con el que he podido discutir la interpretación de muchos pasajes de este libro. Agradezco también a Carles Besa y a Ricard San Vicente su ayuda para la localización de los pasajes proustianos y de Antón Chéjov.

VICTORIA CIRLOT
Barcelona, 6 de noviembre de 2019

- 1 Véase la nota biográfica de Margherita Pieracci Harwell de esta edición.
- 2 En la editorial Scheiwiller de Milán, se encuentran también: Cristina Campo, *Lettere a un amico lontano*, 1989, y William Carlos Williams, Cristina Campo y Vanni Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, 2001.
- 3 «Orrenda parola», dice Guido Ceronetti en la reseña que hizo de «Il flauto e il tappeto», publicada al final de *Gli Imperdonabili*.
- 4 Ver la nota biográfica de Margherita Pieracci Harwell para todas las referencias bibliográficas de las publicaciones.
- 5 Citado en Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milán, 2002, pág. 115.
- 6 Carta fechada el 15 de mayo de 1962, *Lettere a Mita*, edición de Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milán, 1999, pág. 162.
- 7 Así se expresa en una carta fechada el 19 de diciembre de 1962, cf. Cristina Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, edición de Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milán, 2007, pág. 119.
- 8 *Ibidem*, en una carta fechada el 3 de noviembre de 1962, pág. 170.
- 9 *Ibidem*, en una carta fechada el 17 de diciembre de 1970, págs. 246-247.
- 10 *Ibidem*, en una carta fechada el 12 de diciembre de 1971, pág. 253.
- 11 En una carta a Mita fechada el 3 de noviembre de 1962, *cit.*, pág. 170.
- 12 John King, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pág. 75.
- 13 Cristina Campo traduce seis poemas de Héctor Murena para *L'approdo letterario* en 1961, con una nota biográfica, pág. 62, de Cristina Campo, *Se tu fossi qui. Lettera a Maria Zambrano. 1961-1975*, edición de Maria Pertile, Archinto, Milán 2009. Muy emotiva es la carta que le escribe a María Zambrano a raíz de la muerte de Murena, la fiesta de san Juan de 1975, pág. 61.
- 14 Cf. *Se tu fossi qui*, *cit.*, pág. 62; Victoria CirLOT, «Acerca del encuentro de Cristina Campo, María Zambrano y Marius Schneider», *Acta Poética*, 35.2, julio-diciembre de 2014, págs. 169-186.
- 15 Citado por Cristina De Stefano, *op. cit.*, pág. 95.
- 16 *Ibidem*, *cit.*, págs. 112, 150 y 153.
- 17 Traducido por Pedro J. Albertelli, núm. 277, julio y agosto de 1962, págs. 30-40.
- 18 Traducido por M. L. Bastos y E. Guasta, núm. 287, marzo y abril de 1964, págs. 42-53.
- 19 No consta traductor, núm. 301, julio-agosto de 1966, págs. 60-70.
- 20 Cristina Campo, *La tigre assenza*, edición de Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milán, 1991, págs. 183-191.
- 21 *Op. cit.*, pág. 395. Ver el maravilloso verso del poema «Diario Bizantino» en *La tigre assenza*, *cit.*, págs. 45-50, en que se va repitiendo a lo largo de todo el poema: «Due mondi — e io vengo dall'altro» (Dos mundos —y yo vengo del otro—).
- 22 William Carlos Williams, Cristina Campo y Vanni Scheiwiller, *Il fiore*, *cit.*, pág. 50.
- 23 *Lettere a Mita*, *op. cit.*, págs. 177-186.
- 24 Monica Farnetti, «Osservazioni sul método correttorio di Cristina Campo», *Studi Novecenteschi* XXV, 56, diciembre de 1998,

págs. 331-349.

25 Ya *Fiaba e mistero, e altre note*, Vallecchi, Florencia, 1962, llevaba notas detrás, que se mantuvieron en *Il flauto e il tappeto* y también en *Los imperdonables*, pero esas notas (no indicadas en el interior del texto, sino localizables por indicar la página del texto en la nota) a veces son muy incompletas, y en otros casos no hay notas.

26 Según S. Magherini, se trataría «con toda probabilidad [de] la síntesis de las primeras páginas del segundo libro del *De vulgari eloquentia*», pág. 223 de Monica Farnetti y Giovanna Fozzer (eds.), *Per Cristina Campo*, Vanni Scheiwiller, Milán, 1998.

27 *Lettere a Mita*, cit., págs. 166-167; se trata de las pruebas de *Fiaba e mistero*, aparecido en otoño de 1962 «Acerca de la fábula» (en *Los imperdonables*).

28 Cristina Campo, *Lettere a un amico lontano*, cit., pág. 62.

29 Cristina De Stefano, *op. cit.*, pág. 104.

30 Margherita Dalmati, «Il viso riflesso della luna», en *Per Cristina*, cit., págs. 123-127.

31 *Lettere a Mita*, cit., pág. 236.

32 *Ibidem*, págs. 248-249.

CRISTINA

POR GUIDO CERONETTI

... el alma, que para el hombre común es la cumbre de la espiritualidad, para el hombre espiritual es casi carne.

MARINA TSVETÁIEVA

Solo amorosas y ligeras manos pueden haber compuesto en este volumen la forma literaria, la figura mental que fue Cristina Campo, nombre artificial y arraigado, al que no asociamos el atributo empobrecedor y genérico de escritora.

Es cierto, como aquí se demuestra, que Cristina Campo escribió, pero como pintaban los artistas del Extremo Oriente, sin el rótulo «De profesión pintor» para hacerse más grandes. Escribió, pero como el actor que no expresa en el escenario aquello que Zeami llama «la Flor» y después se derrumba, se anula y no regresa para inclinarse, para que aquel que se muestra como actor siga siendo flor.

Ciertamente existen las escritoras; ya sean libres, guapas y feas, aburridas y agudas, desenfadadas, documentadas, todas ellas modernas, ambiciosas, nunca ociosas, pero es una suerte: cuanto menos escritoras son y más *escritores*, más valen: en la escritora-escritora se advierte, en general, la falta de actividad solar, una ralentización, la reluctancia de la palabra a tomar el camino de la sombra; mientras en la escritora-escritor el límite está en el acto quirúrgico de su androgenizarse para apropiarse de visiones y formas que no son suyas: difícilmente alcanzará lo sublime. Extraña sorpresa producen estos escritores nacidos mujer: lo que se nos antojaba como un engendro de escritor se revela una mujer travestida, alguien que ha sufrido para cruzar la frontera.

A mujeres, en cambio, cifradas como Emily Brontë, Catalina de Siena, Eloísa de Paraclet, Rabia, Emily Dickinson, Teresa de Ávila, Ana Catalina Emmerick, Marina Tsvetáieva, Simone Weil o esta rara nuestra que es Cristina Campo, que no pueden inscribirse ni entre las escritoras ni entre los escritores; las editoriales las sirven, sin ser servidas por ellas; tras leerlas, queda de ellas en el lector asombrado una impresión distinta de la que el libro deja. Más tenue, más próxima a donde habita el olvido.

No digo que se olviden, sino que están más cerca del Olvido. En ellas el *saeculum* tiene menos realidad y contacto con el mundo. El *Libro de la vida* teresiano no deja huella; de las cartas caterinianas emergen nítidas las palabras incesantes («sangre», «fuego», «dilección», «baños»...) y en una nebulosidad sibilina se retiene la sustancia magistral, la médula epistolar, y, en los seres mágicamente femeninos en los cuales desciende la palabra, el contacto con lo inexpresable (del cual la Campo fue experta). Lo Inexpresable pasa y nos roza, pero tan ligeramente que no llega a

modificarnos sustancialmente... Los auténticos escritores dejan siempre una señal, mientras estas hilanderas de lo inexpresable, que no se ocupan de dejar señales, son una ellas mismas. Cada una de ellas es una idea. Son como signos diacríticos en los que la plena anarquía del sonido se atenúa para que la gracia, siempre divina, le imponga su ley a la energía.

Hace muchos años, siendo uno de los poquísimos que reseñaron *La flauta y la alfombra*, me pareció adecuado llamar a Cristina «el escritor Campo», definición, como hemos visto, que no le corresponde; borrémosla. Véase la unicidad y la beatitud en el canto de Piccarda: librada a un espacio espiritual de exilio y canto, sin medida.

Cristina Campo se entregó principalmente a la erudición y al verso místico, con alguna que otra soberana prueba como traductora de poesía (John Donne), pero a una erudición múltiple de un género tan raro que invita a la sospecha: una *literata* normal hoya caminos menos transitados, incluso menos *inútiles*. En realidad, se volvía prodigiosamente docta, se impregnaba de doctrina, fuera lo que fuera lo que le interesara, y definía, escrutaba y trataba (mejor dicho: asumía). La erudición no era más que la manifestación de su inspiración, la revelación en ella de la palabra abscóndita.

Cristina Campo, la frágil, la moribunda, fue un símbolo; y el compendio de lo que de sí misma ha dejado al término de un umbrío y filtrado viaje por la existencia, en que se nos aparece como una enferma que muy raras veces abandonaba la cama, es su musical testimonio. Una luz para quien es capaz, gracias a una iniciación intuitiva, de reconocer lo que es Pneuma y filialidad luminosa, todavía.

LOS IMPERDONABLES

LA FLAUTA Y LA ALFOMBRA

A mi padre, Guido Guerrini

Este libro reúne textos de diversos periodos y no cabe duda de que algunos de ellos son muy juveniles.

Aun así, con diversas excusas y bajo distintas apariencias, me parece que el libro repite, de principio a fin, el mismo discurso. Es, o querría ser, de principio a fin, una pequeña tentativa de disidencia del juego de fuerzas, «una profesión de incredulidad en la omnipotencia de lo visible».

Por ello no he eliminado ni siquiera las repeticiones. En la *cámara pintada* de nuestros viejos pintores era común que figuras disímiles, desde las diversas paredes, aludieran con el mismo gesto a un solo centro, a un solo huésped ausente o presente.

C. C.

I

Una rosa

Acusar de frivolidad a los fabulistas franceses porque adornaron a sus hadas con alguna que otra pluma de avestruz significa «poseer la vista, no la percepción». Precisamente percepción poseía, en cambio, una Madame d'Aulnoy, que supo recoger de las voces del pueblo los misterios más delicados casi sin darse cuenta, casi en un sueño, como se coge un trébol de cuatro hojas en un prado. (No sucede lo mismo con los hermanos Grimm, quienes, explorando metódicamente hoja por hoja el folclore, encontraron también ellos muchos misterios, pero entre una sofocante cantidad de hierbajos sin magia ninguna).

Madame d'Aulnoy compuso fábulas sublimes, como *La rama de oro* o *La gata blanca*, por ejemplo, cuyos fondo o cima parece imposible tocar. Aunque bastaría citar el cuento más célebre de Perrault (o de su misterioso hijo fallecido tempranamente), me refiero a su cuento más leído: *Cenicienta*. Dejando de lado por ahora los símbolos, ya tan tristemente desflorados, de las malvadas hermanas y del zapato de cristal (aunque el auténtico zapato, exquisitamente, era de vero), cuántas revelaciones hay en *Cenicienta*. Relámpagos que tan solo narradores semejantes, dulcemente distraídos, como todos los videntes, podían llegar a atrapar.

He aquí el prelude de la gran crisis, el baile en la corte: «Cuando estuvo acicalada de esta guisa, subió a la carroza; pero la madrina le recomendó que bajo ningún concepto regresara más tarde de media noche, advirtiéndola de que si permanecía más tiempo en el baile su carroza se convertiría en calabaza, sus caballos en ratones, sus lacayos en lagartos y que su bonito vestido recuperaría la antigua forma».

Al misterio del tiempo y a la ley del milagro se refiere en estas pocas palabras con extrema ligereza y, aun así, con gran determinación. ¿A qué puede conducir la infracción de un límite sino al regreso trágico en el tiempo, al despertar por la mañana sobre las cenizas frías? Cenicienta roza, en la tercera y más gloriosa noche de baile, ese precipicio: y para esquivarlo, huyendo despavorida, no le importa perder su zapato de vero, renunciar a una porción del gratuito y extático presente del cual la ha revestido una potencia. Pero he aquí que será precisamente ese hilo, el zapato de vero, el que la devolverá al príncipe. La pérdida voluntaria del mismo se convertirá en su ganancia.

«Quien tire su vida la salvará». Madame Leprince de Beaumont, en *Belinda y el Monstruo*, conduce el mismo tema hasta zonas aún más delicadas y ocultas. Como en toda fábula perfecta, también esta deja de lado la amorosa reeducación de un alma —de una atención— para que de la vista se eleve a la percepción. Percibir es reconocer lo único que tiene valor, lo que únicamente existe de verdad. ¿Y qué es acaso lo que existe realmente en este mundo sino lo que no es de este mundo? La amistad de Belinda con el Monstruo es una larga, una tierna, una crudelísima lucha

contra el terror, la superstición, el juicio de la carne, las vanas nostalgias. No muy distinto de la demora de Cenicienta en el baile es el regreso a casa de Belinda, que por poco le costará la vida al Monstruo. Es, para una y otra muchacha, el riesgo de una recaída en el círculo mágico del pasado, lo que puede devastar, como un hielo fuera de estación, lo que ha intentado largamente brotar: el presente. Es la ordalía de Belinda, pero Belinda no lo sabe. De hecho, en esencia, es la ordalía del Monstruo.

¿Cuándo se transforma el Monstruo en Príncipe? Cuando el portento se ha vuelto superfluo, cuando la metamorfosis ya ha tenido lugar de manera insensible en Belinda: privándola de todo lamento adolescente, de toda herrumbre de fantasía, no dejando de ella más que la atenta alma desnuda («ya no me parece un Monstruo y, aunque lo fuera, me casaría igualmente con él porque es infinitamente bueno y no podría amar a nadie más que a él»).

La metamorfosis del Monstruo es en realidad la de Belinda y es, cuanto menos, razonable que, llegados a este punto, también el Monstruo se convierta en Príncipe. Razonable porque no es necesario. Ahora que ya no hay dos ojos de carne para ver, la hermosura del Príncipe es puro exceso, es la alegría sobreabundante prometida a quien aspiró en primer lugar al reino de los cielos. «A quien tenga se le dará», afirma el verso que tanto intriga a los fieles a la palabra.

Para llevar a Belinda a dicho triunfo, el Monstruo rozó la muerte y la desesperación, trabajó con la obstinación de la perfecta locura noche tras noche, apareciéndose a la muchacha recluida, resignada e impávida en la hora ceremonial: a la hora de la cena, de la música. Encerrado en la égida del horror y del ridículo («además de feo, lamentablemente, soy también estúpido»), se expuso al odio y a la execración de aquella a la que amaba: descendió a los Infiernos y la hizo descender a ella también.

Otro tanto —y no menos locamente— hace Dios por nosotros: noche tras noche, día tras día. No conviene, sin embargo, olvidar que fue Belinda quien despertó a su Príncipe, de lejos y sin saberlo. Fue cuando le pidió a su padre, mientras este ponía el pie en el estribo, en lugar de una joya o de un traje magnífico, aquel loco regalo: «una rosa, solo una rosa», en pleno invierno.

In medio coeli

Al principio las puertas fueron el fin del mundo [...] y tras cualquier cosa aparecía algo infinito.

THOMAS TRAHERNE

Se sabe que la vejez, que a menudo olvida una parte sustancial de la vida transcurrida, recuerda la infancia con una claridad cada vez mayor. Y, dado que se ha dicho que solo a través de la infancia se accede al reino de los cielos, parece justo desprenderse de cualquier otro bien a cambio de esa sola posesión. Una posesión que tal vez se alcanzará con la muerte.

El viejo más disperso se reviste del secreto de un augur cuando comienza a narrar su niñez. La vida ralentizará su ritmo a su alrededor, extraños silencios lo envolverán y ni el niño más inquieto podrá resistírsele. Parecerá dotado, en esos instantes, de poder augural. De hecho, le está señalando al niño una meta: no ya su propio pasado, sino su futuro, el futuro de su memoria de adulto. Ni el uno ni el otro lo saben, si no es por la cualidad numinosa de las palabras, que envuelve tanto al uno como al otro en la misma fascinación. Qué sencillas son esas palabras. Y, sin embargo, a menudo se oye al niño interrumpir, querer saber más, insistir en la forma de esa hogaza, el tamaño de ese jardín, el color del traje de la bisabuela durante aquel paseo o aquella fiesta. Y, si al niño no se le ocurren preguntas semejantes, si no está dotado de atención poética, siempre le preguntará al viejo, frunciendo el ceño: «¿Tú cuántos años tenías entonces?». Es su esfuerzo por vencer el espacio, el horror del viaje inimaginable que media entre él y ese niño pasado a la espera, en el fondo, de su futuro. Niño sin edad, anciano enmascarado, como los niños negros de los iconos. «Seis, siete años», dirá el viejo, y casi en un responsorio secreto añadirá «como tú, alguno o algunos más que tú». Cábala ciega y perfecta que tiene suspendido en torno a ambos, como alrededor del durmiente de Proust, el filo de las horas, el orden de los días y de los años.

Habrà quien haya notado con qué hipnótica lentitud se mueven las pestañas de un niño que escucha a un viejo que recuerda; cómo se abren febriles los labios, qué lenta se desliza la saliva por la garganta. No es de hilaridad su expresión, mientras todo el cuerpo se aprieta contra las antiguas rodillas. Habita en él la tensión inmóvil de los animales que mudan de piel, de los insectos en metamorfosis; quizá sea semejante a los ruiseñores a los que en pleno canto, se dice, les aumenta la temperatura y se les eriza el frágil plumaje. Este crecimiento en estos instantes está bebiendo con voluptuosidad y temblor de la fuente de la memoria: el agua fúlgida y oscura que da vida a la percepción sutil.

Los objetos que el niño pide *ver* con tal ansia lo rodean finalmente también a él, los tiene al alcance de la mano; y, sin embargo, parece incapaz de establecer relación con ellos; nada

encuentra común entre las cosas que le cuenta, por ejemplo, su abuela —simples hasta asustarlo y tan tentadoras como para que se le escapen continuamente— y las cosas que él toca y ve cada día, que volverá a tocar y ver dentro de poco, terminada o interrumpida la narración.

Hay algo brutal, o quizá tan solo animal, en la repentinidad con la que un niño regresa a sus juegos después de uno de estos instantes en que se ha suspendido sobre su cabeza el movimiento de las esferas. Parecía imposible verlo librarse del rapto sin lágrimas ni rebeldía. Pero casi como si despertase de un sueño, al modo de los animales o de los bendecidos con un milagro, que en cuanto abren los ojos buscan el alimento, también dirá enseguida «tengo hambre» y, tras coger ávidamente su merienda, correrá velozmente a comérsela a otra parte, casi insolente, casi ostentando desapego con pequeños gritos o cantos estrepitosos. Se volverá preferentemente, entonces, al mundo de los animales; cogerá el perro o atrapará el gato, lanzándose con ellos a correr por el jardín.

No es que el muchacho no viva en una relación perfecta con los objetos que lo rodean. Al contrario: inmerso en la gracia de una sensualidad sin tacha, sus manos agarran la naranja, se zambullen en la riqueza del pelaje o del agua con la velocidad y con el aplomo de un ángel. Pero él no lo sabe. Solo cuando su memoria se cierre como un círculo sobre sus propios inicios, podrá saberlo. Lo sabe, en cambio, el viejo. El diálogo se desarrolla entre un jardín donde se está desnudo sin saberlo y un vestíbulo donde se es desnudado.

Por eso la narración más sencilla de un viejo adopta apariencia de parábola, pues con parábolas se expresaban de buena gana los ancianos de antaño, y la narradora de fábulas —esos evangelios que con ligereza se llaman moralidades— era siempre la abuela, la decana de la casa, la mujer que da buenos consejos, ya sea dama o campesina. Alusivo suena el proverbio italiano: «Vale más un viejo junto al fuego que un joven en el campo», si pensamos en la figura del cuentacuentos, cuya voz mi padre pudo aún escuchar, el hombre misterioso al que se invitaba a las vigilias, en las profundas noches de invierno, como un celebrante o un arúspice; el viejo de la pipa de barro que vivía de su palabra y en torno al cual el salón o la cocina se dividían en dos, como una capilla, con el gineceo de hilanderas y bordadoras a un lado, y el androceo de fumadores al otro.

En la Toscana, a la fábula siempre se la llamó «la *novella*», precisamente como en los pueblos se llamaron los Evangelios. Mientras al cuentacuentos se le reservaba la casa, el fuego en el centro de la casa —antiguo lugar de encuentro con los muertos, con los espíritus de la estirpe—, al cantahistorias, historiador de gestas laicas, se le escuchaba en la plaza. Y, dado que la colectividad fue siempre el brazo secular de los pueblos, el charlatán pudo siempre significar también tragafuegos, charlatán de feria. Pero el cuentacuentos, despreciando los pareados y los carteles patéticos, pasaba misteriosamente de casa en casa como un portador de tesoros. Los niños se lo imaginaban de buena gana con un saco lleno de palabras, muy parecido al saco del Sueño dispensador de sueños. Durante siglos se crearon leyendas sobre el cuentacuentos, al que se le habían acabado las fábulas (o que ya no quería contarlas): don celeste, siempre revocable.

El viejo desprevenido puede ignorar, mientras cuenta, la propia cualidad de hierofante velado. El viejo avisado la conoce, pues prefiere la parábola a la historia. El uno dirá: «Nos llevaban a menudo, de niños, a visitar a un lisiado...» (o, en el peor caso: «Ese año de carestía tuvimos que comer ratones»). El otro empezará: «En la isla llamada de los Niños de Kaledan, un rey ciego no

creía en la muerte...». Pero tanto el uno como el otro son fieles a una consigna de silencio que es la ley misma de la edad: el uno cerrándola en los dulces, en los cotidianos objetos de la memoria, como en rústicos amuletos, en mudos y afectuosos talismanes; el otro en las imágenes complicadas, recurrentes, ligadas a la magia de los números y de los símbolos del relato: parecido al envés de una alfombra que solo del derecho mostrará su dibujo.

No por azar la fábula, esta figura del viaje, se cierra casi siempre como un anillo en el mismo punto en el que había empezado. El objetivo alcanzado, más allá de las siete montañas y de los siete mares, es la casa paterna; el jardín familiar o el jardín donde mientras tanto ha crecido alta la hierba. Allí el rey canoso espera poder cederle la corona a su hijo, el príncipe pródigo. Hay una fábula, que ni siquiera es una fábula antigua, en la que el viaje es de ultratumba: una niña parte en busca de la madre muerta. Más allá de bosques y océanos, de ciudades laberínticas y estruendosas montañas, atravesada de una punta a otra la cadavérica llanura de la Luna, se le indica a la niña el jardín del paraíso. Es el primer lugar amable que encuentra. Pero al poco los altísimos robles, las purpúreas hojas turbulentas, le resultan familiares: es el bosque que hay junto a su casa, allí donde escogió perderse al comienzo del peregrinaje. Y, con toda normalidad, poco después ve a su madre, sentada en una pequeña cueva, una gruta, cerca de la fuente, cara a sus primeros juegos.

En las fábulas, como se sabe, no hay caminos. Se camina hacia delante; la línea es aparentemente recta. Al final, esa línea se revelará un laberinto, un círculo perfecto, una espiral, una estrella —o, incluso, un punto inmóvil del cual el alma nunca partió, mientras el cuerpo y la mente se fatigaban en su aparente viaje—. Raramente se sabe hacia dónde se va, o también solo raramente hacia qué se va; pues no se puede saber qué son, en realidad, «el Agua bailarina», «la Manzana cantarina» o «el Pájaro que adivina». Es la palabra la que llama, la abstracta, colmada palabra, más fuerte que cualquier certeza. Ni las moiras —bajo la apariencia de mendigas decrepitas, o de bestias parlantes— podrán jamás impartir como viático más de tres o cuatro normas negativas, normas de las cuales todo depende y que serán puntualmente transgredidas, pues no es posible seguir realmente las normas que reemplazan otras normas ocultas («no comprar carne de condenado, no sentarse en el borde de la fuente»). Así pues, dado que aquello en busca de lo cual se parte no puede ni debe tener rostro, ¿cómo reconocer los medios para alcanzarlo si no tras haberlo alcanzado, y que nunca podrá ser la meta, sino una meta aparente?

No es muy distinto lo que dice un maestro oriental cuando afirma que el discípulo debe caminar para llegar, avanzar con la fuerza de su espíritu a fin de recibir su iluminación. El cumplimiento de la iluminación es igual al repentino abrirse del loto o al despertar del soñador. No nos es dado esperar el final de un sueño, sino que nos despertamos espontáneamente cuando el sueño se acaba. Las flores no se abrirán si se espera que se abran; eso sucederá cuando el tiempo esté maduro. La iluminación hacia la cual se camina «así no se alcanza». Vendrá sola, cuando el tiempo esté maduro.

La meta camina, pues, junto al viajero, como el arcángel Rafael, custodio de Tobías. O lo espera a sus espaldas, como el viejo Tobías. En realidad, la lleva dentro desde siempre y viaja hacia el centro inmóvil de su vida: la cueva cerca de la fuente, la gruta —allí donde infancia y muerte,

entrelazadas, se confían su recíproco secreto—.

Qué paradójica, pues, es la idea, aunque exactísima, de viaje, de esfuerzo, de paciencia. En esta paradoja reside la encrucijada entre la eternidad y el tiempo, pues la forma debe destruirse desde sí misma, pero solo en el momento en que se realice perfectamente.

Todos los planos de la existencia parecen invertir esta tenaz relación entre la infancia y la muerte. Proust es un gran testimonio, pero quizá sea Pasternak quien nos revele su último sentido en sus apuntes sobre Chopin, allí donde dice que los *Estudios* son «ensayos para una teoría de la infancia» y, precisamente por eso, «una preparación pianística para la muerte», una búsqueda donde «el oído es el ojo del alma».

Los antiguos navegantes, tras haber extraviado la ruta de su travesía marina, en el momento de reencontrarla, a menudo en el lado contrario, llamaban a la maniobra «avanzar de regreso». Al comienzo he hablado de la vejez. Esta puede llamarse también exilio, o precoz predestinación —o bien llevar los dos nombres, como precisamente sucede en Chopin—. Es cierto, en cualquier caso, que desde el cénit de la vida —ya se halle en su cumbre natural o la preceda— el camino no es hacia el olvido, como querría la ley del tiempo, sino hacia el recuerdo. Todo el conocimiento adquirido antes de tocar ese punto —en el medio cielo— parece dirigirse entonces hacia la infancia, la casa, la primera tierra, hacia el misterio de las raíces, que día a día va adquiriendo elocuencia; hacia un diálogo cada vez más estrecho entre el antiguo niño y los muertos —los ministros velados, omnipresentes de la memoria—. Entendí bien cómo, escuchando a sus abuelos maternos —desterrados y depuestos por los conquistadores españoles—, el mestizo Garcilaso supo, de una vez por todas, que a sí mismo solo se le llamaría en el futuro el Inca, aunque fuera ardoroso cristiano católico e hijo de un ilustre español. Comprendió de repente esos lamentos mil veces escuchados, aquellos viejos desesperadamente nostálgicos de sus emperadores muertos, terribles y suaves como el sol. Puede no ser menos dramático el encuentro con cualquier retrato de familia, el hombre o la mujer de quien hemos oído hablar mil veces, el abuelo que tiene nuestro rostro pero que —solo hoy está claro— ha «visto a los emperadores»: lleva en las pupilas frías y tiernas lo que nosotros buscamos desde el nacimiento dentro y fuera de nosotros. Algo muy parecido a la tierra que (como verbalizó un indio) nos fue sustraída con la excusa de abrirnos el cielo. Una lengua, antes que nada, incorrupta: un orden espontáneamente litúrgico de palabras —y con esto queda dicho más que suficiente que un orden estelar es, en comparación con ello, poca cosa—.

De tales encuentros con la propia prehistoria el primer mediador es el paisaje.

Quien haya tenido la suerte de nacer en el campo (o, cuando menos, en un hogar con un jardín lo bastante grande como para no conocer demasiado sus límites) llevará consigo toda la vida el sentimiento de un lenguaje arcano y también preciso, de un despliegue musical de frases que, mientras colma los sentidos de sobreabundante alegría, le anuncia a la mente un último diseño, siempre de nuevo prometido y diferido. Como la solución de un jeroglífico, bien esta última forma fue propuesta por un sueño (en el que el paisaje amado adoptaba profundidades inauditas), bien por una lectura que muy a menudo consistía en una fábula (y más que nunca, allí dentro, los dulces

lugares proseguían por senderos impensables, se cargaban de presencias, sufrían las más sutiles y más excelsas metamorfosis).

Jeroglífico de límites ilimitados, la infancia. De confines inciertos, magnificados por la pequeña estatura (justo como las mágicas palabras, deletreadas lentamente en el libro de las fábulas). Era el montículo, aterciopelado por un rayo de sol e inaccesible a los pasos diminutos, al otro lado del cual debía extenderse el prado incomparable, el claro de Brocelianda. Era la puerta siempre cerrada, el bosquecillo tan solo atisbado, el sendero sin fin. Era, durante el paseo en el crepúsculo, la ruina de un castillo vertiginoso y estático que giraba transmutándose con la curvas del camino. Era la gruta, precisamente, el musgo adivinado, el agua oculta. Era la *fin du parc*.

Basta una mera fotografía para que aquellos jeroglíficos dorados, aquellos verdes ideogramas de una presencia perfecta —sin tregua presagiada y perdida— vuelvan a formar sus signos. Una de esas fotografías que solo a los profanos del recuerdo puede parecer amarillenta, porque, para quien se asoma a ellas como a un cuadro vivo, ese amarillo es la pura miel de la luz, es todas esas mañanas deslumbrantes y umbrosas suavemente atravesadas por llamadas, rumores, zumbidos de abejas, destellos de claras ropas lejanas, voces absortas, en el aire translúcido como el hielo. Toda una urdimbre de «hilos de la Virgen» trazada en el espacio centelleante.

Se diría un espacio absoluto. Hecho en cambio, precisamente de esas prohibiciones, de esos confines invisibles, tan parecidos a los encadenamientos de la métrica, a los puros anillos de la rima. La memoria nos insiste a veces hasta el tormento, como en torno a un éxtasis negado. Y, de vez en cuando, con una obstinación angélica y cruel, un sueño recurrente nos lo presenta de golpe —el huerto cerrado cuya entrada se busca llorando, la casa desierta o destruida, el agua invisible que podría hablarnos, como el río Escamandro, si tan solo llegáramos a meter en él una mano—... Para otros puede ser música inaferrable, voces tras múltiples puertas, palabra o lengua perfecta que en el acto de escribirla se borra.

De tales sueños uno se despierta con una desolación más feroz que el rapto. No responde a la verdad la creencia de que, cuando nos damos cuenta de que soñamos, el hilo de nuestro sueño se rompe. La conciencia puede también durar mucho, llevar el sueño de la mano, como un niño lleva a un adulto que quizá le podrá abrir una cancela demasiado alta. Son los instantes en los que Borges, soñador consciente, y por lo tanto omnipotente, decide crearse en el sueño lo que durante toda la infancia ha anhelado: un tigre. Pero —¡qué incompetencia!— la fiera deseada no se materializa, parece ridícula o le salta a la cabeza como un rayo. De modo que con los ojos vendados y luminosos de la infancia solo puede alcanzarse en el sueño una mirada filtrada, la mirada de Fortuna en vuelo sobre su rueda.

La fábula es una urdimbre incesante de dichos instantes inaferrables, fijados en su máximo esplendor. El derviche separa con las dos manos un humo de incienso y, a través de esa apertura, el prisionero puede salir a un jardín. Una pequeña puerta se le abre a la princesa fugitiva en el tronco de un roble y más allá hay extensos campos, ignotos y solitarios.

No por azar la lectura de las fábulas, lengua secreta de los viejos, es muy a menudo el acontecimiento indeleble de la infancia. Para el niño que las haya leído en un paisaje vivo, estas valdrán ya como una primera iniciación, si no al significado, sí al poder de los símbolos. Un

escritor dotado de arcano, Corrado Alvaro, comparó la fábula con la infancia del mundo, cuando los viajes se realizaban a pie o a lomos de animales. «¿Qué eran las cavernas, los bosques y los mundos subterráneos sino los lugares entrevistos en los fatigosos caminos?... El medio... exacerbaba el paisaje, creaba un conocimiento más estrecho y, a la vez, más misterioso de las cosas... y los mismos animales que nos llevaban aumentaban el misterio con sus repentinos miedos, su rechazo a continuar, su atracción hacia ciertos caminos y ciertos lugares, los repentinos galopes y las encabritadas. Entonces la travesía se animaba de remotas presencias, de horrores, de temores, de felices liberaciones».

Este ritmo de viaje precipitado y lentísimo —este «ritmo eterno»— es propio de la fábula, al igual que de todos aquellos textos espirituales que le prestan y retoman continuamente a la fábula sus exactas hipérboles, sus precisos imposibles. El *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz es una clásica historia de amor y de viaje en busca del Príncipe incomparable. Se nos habla de montañas y riberas, de guaridas de león e islas extrañas, de superficies plateadas en las que asoman ojos, de lechos nupciales defendidos por escudos de oro. Al partir se hace la promesa de no coger las flores: de no temer a las fieras, de atravesar fortalezas y fronteras.

La fábula de las fábulas, el viaje de los viajes, *El libro de Tobías*, se ilumina con un vívido fulgor cuando el viejo padre profiere, dirigiéndose al desconocido del pez y el bordón: «Oh, tú que llevas a los Infiernos, tú que vuelves a llevarlos...».

Así, si se diera un acontecimiento esencial para nuestra vida —encuentro, iluminación—, lo reconoceríamos antes que nada a la luz de la infancia y de la fábula que lo representa. Milagrosamente, durante un cierto tiempo, estamos en su centro, lo desciframos. Paisajes ignotos parecen asemejarse a nuestros primeros jardines, valles y bosques, mientras que la fábula se encarna en la red de símbolos, en el reino de emblemas que inaugura inmediatamente un acontecimiento significativo: urdimbres de correspondencias, cualidad magnética de los objetos, enseguida convertidos en talismanes, prendas o blasones. La exasperante mecánica de *Las afinidades electivas* es interrumpida por el esplendor de uno de estos objetos: el vaso en el que el azar ha enlazado las iniciales de Eduardo y Otilia.

Pero es, sobre todo, el paisaje el que abre a tales estados espirituales sus pliegues más ocultos. Abolida como por arte de magia la geometría de tiempo y espacio, se camina durante horas sin salir de un círculo, o, por el contrario, se toca en pocos pasos el borde de lo ilimitado. No es el estado de aguda vigilia el que lanza a los lugares de este encantamiento. Se trata de una correspondencia mucho más recóndita entre descubrir y dejarse descubrir, configurar y configurarse. Todo *estaba* allá pero solo hoy *es* verdaderamente. Hoy un campesino cualquiera, para indicar cualquier dirección, hablará como un gnomo o un hada, te abrirá con un gesto el camino, mil veces rozado sin sospecharlo, que lleva a las cuatro blancas fuentes indeciblemente suspendidas en la ladera de una colina, defendidas, a cien pasos o a mil millas, por campos de altas hierbas odoríferas; o a la tumba real, oculta por los etruscos en una gruta ahora cubierta de zarzas, de la que salen perros de caza blancos y un hombre con una escopeta, grande como un *efrit*; o bajo un margen secretamente iluminado por el sol, en un recodo tan profundo de una ribera a la sombra de una bóveda, colgante y compleja, de rosadas raíces.

Agua de terciopelo que parece quieta y se mueve, va más allá sin correr, tanto que bastaría

seguirla para que ese *más allá* siempre prohibido, siempre esbozado en los sueños, estuviera aquí y ahora. Pero ¿importa, ahora, ese más allá? De la contemplación del límite —de ese innecesario perderse, esconderse, interrumpirse de la visión—, la vida parece alimentarse como el pájaro de las *Upanishads* que contempla el fruto sin comérselo. Es un sabor repentino, de intensidad casi angustiosa, que acaso reúne en su seno el de la última y tibia agua prenatal, ya mezclada con el aire crudo del mundo, y la extrañamente aciaga agua dulce, que en el estuario se vuelve salada.

Hace falta mucha fe para reconocer símbolos en lo que ha sucedido de verdad. Sobre todo, en lo que sucederá más tarde, pues el hoy es el siempre: todas las líneas de fuga de la existencia salen de allí, como agujas magnéticas que oscilan por todos lados, sensibles a cualquier viento.

No resulta extraño, en estados semejantes, ser visitado por un sueño. Es el antiguo sueño recurrente, pero hasta cierto punto cambiado. Más que un sueño es ahora un precipitado de sueños, en los que cada imagen se ilumina en virtud de la otra como, en una lengua apenas aprendida, esas palabras que, aisladas, hechizan sin revelarse. Y, dado que el sentido ahora está claro, se entiende que esta vez el sueño entero —todo el jardín de sueños— está abierto e invita. Miradas veloces dirigen nuestros pasos, manos acechan más allá de los umbrales; tras cristales de claridad cegadora pasan las adorables, las perdidas figuras que una vez más se levantan de un piano, colocan fruta sobre una mesa. Corre como una cartilla, de boca conocida y desconocida, el dicho oscuro y relampagueante, la glosa irrefutable entre pasado y futuro... Así era tal vez, en los albores del mundo, el sueño reparador de Asclepio.

¿Entraremos en esas estancias, en aquellos umbríos y apartados rincones tan esperados? No más allá del umbral, la mayoría de las veces, no más allá del velo de follaje brillante al sol como un transcurrir de pequeños peces en una capa de agua. Y también esta vez, ¿hace falta decirlo?, no es el sueño el que nos detiene y mucho menos el despertar; es el *non licet* de la plenitud superabundante, la casi mortal felicidad de la mirada sin posesión.

Desde este instante (querría decir desde este sueño) nuestra vida está en juego, la mitad del cielo ha sido superada. Si el cortejo de anunciaciones veladas que nos acompañaron hasta aquí, como los sagaces animales parlantes, no sabe traducirse en una sucesión de actos inspirados, de elecciones cada vez más cándidas, de rechazos cada vez más sonrientes —si de ese sueño no hemos «desaprendido el buscar, aprendido el hallar»—, entonces ciertamente no seremos jamás nosotros ese anciano sabio que se expresa en figuras, desplegando regiamente el tejido de los días como el manto encantado: donde estaban pintados «todos los pájaros y los animales y los peces y cada árbol y planta y fruto de la tierra, cada roca y rareza y concha del mar y el sol y la luna y las estrellas y los astros y los planetas del firmamento», y que pasaba, sin embargo, fácilmente por el ojo de una aguja. Seremos tan solo un viejo que recuerda, con tormento y dulzura: augur ciego y, sin embargo, augur él también. Quizá incapaz de proporcionar la última llave, la pequeña llave de oro, para descifrar el mundo; incapaz de enseñar un camino que no sea oscuro y difícil, pero que es, aun así, el mismo camino. Si bien no conoce la meta oculta, sí conoce de ese camino cada guijarro, cada cardo y cada espina —y los secretos de las casas, de las obras humanas, de los animales que ve en sus recodos—. Bastan pocos atisbos de visión: «Una almazara hecha de un solo y gran roble... Mi padre y mi madre tocaban por la noche a cuatro manos Paisiello, Donizetti... A los ocho años me regalaron un caballito, un bayo quemado calzado en tres patas.

Calzado en tres, caballo de rey, decía el mozo del establo. A mi hermana, en cambio, dos patitos mudos...».

Como en los sueños, así en sus palabras el mensaje podrá sonar incoherente, pero el orden secreto que ordena esas palabras no es menos perfecto.

El capricho de un príncipe del Renacimiento, solo alimentado por un sueño de poder y de juego, podrá inventar en su jardín todo un tropel de esculturas fantásticas; ajeno al hecho de haber diseñado, en ese caos aparente, el itinerario iniciático perfecto, el camino a un tesoro que él no sabía que existía.

La perfecta poesía atrapa a veces este momento de la balanza suspendida, del filo de la espada, de la punta del remo en que las antítesis se reconcilian.

Lo reproduce con su tono inconfundible de sabiduría antiquísima por la que discurre y prorrumpe la llamarada infantil. El sentimiento del miedo está presente, y el de la certeza, el interrogante y la memoria dialogan unos con otros, y el viviente, en el centro de sus tres edades, puede entretenerse estando en paz con los muertos. Él es, de hecho, parecido al Jano de dos caras, o incluso, como ciertos arácnidos, tiene múltiples ojos que iluminan el camino desde todas partes.

Fueron siempre pocas las obras poéticas extendidas en el tiempo humano, y poquísimas son de fecha reciente. Acaso la revelación más pura de los múltiples mundos —no traducida en parábola, sino en gesto— sobrevive en los nobles dramas japoneses: biombos de paisajes dispersos, sin una relación de rumbos o de momentos, cada uno de ellos llevado hasta la última soledad y, sin embargo, ordenados como constelaciones. Son todos, de manera indistinta, obras de la memoria y dramas de la muerte. No buscan las sendas de lo inexpresable, sino que consideran lo inexpresable como la única presencia, precisamente como lo hace el sueño: en el gesto que señala un pino en el sendero, o en una manga sobre la que ha caído la nieve. Yeats notó la misteriosa veneración de aquellos antiguos dramaturgos (y de su público) por el bosque, la fuente, la casa desconocida, el santuario abandonado. Vuelven a cada escena las imágenes, mutiladas y significantes, ante las que en la infancia sintió horror, que el sueño elimina siempre, la fábula propone como enigma y las Sagradas Escrituras elevan a los cielos: *locus absconditus*, *hortus conclusus*, *fons signatus*. Y, del mismo modo que en la memoria y en el sueño, así en toda obra que participe del arcano hay siempre un único tema que encontramos una y otra vez, al principio como una frágil semilla, después como el árbol en el que los pájaros hacen a millares su nido: de la *Vita Nova* a la *Commedia*, de las primeras a las últimas cartas de Hofmannsthal o Proust.

De esta larga e insaciable cita amorosa, jamás del todo cumplida, jamás lo bastante retomada, con las cuatro esfinges hermanas —memoria, sueño, paisaje y tradición—, se nutre la poesía; la gran esfinge del rostro iluminado, mucho más inviolable que esos cuatro rostros oscuros.

Al final del drama japonés el destino se ha cumplido, los amantes muertos se han casado, ha cruzado el lago la barca donde las sombras de las cortesanas han cantado el canto incomparable. Como agua en el agua, la aparición desaparece. No será ella la que desgarré el último velo. Sin embargo, al niño que escucha una fábula, al hombre que termina un poema, al durmiente que en el límite del despertar ha atravesado la puerta prohibida, la eternidad le ha concedido una medida de sí mismo, aunque, en verdad, no es más que una medida.

Que no te despiertes aún te pedimos.
Aquí nada hay fuera
de este matorral en medio de un prado.
La brisa de la mañana se mueve entre los pinos.
Un matorral salvaje, oscuro y vacío.

De la fábula

Para Cayetan

Misterioso es el narrador de fábulas. «Leyenda popular», vemos escrito en un libro, pero se sabe que todo caso perfecto es el caso de un solo hombre, que solo la experiencia valiosa que le ha caído en suerte a un ser singular puede reflejar, como una copa encantada, el sueño de una multitud. El evento irrepetible es historia universal; la máxima profundidad, máxima superficie.

Es posible que quien inventa fábulas sea parecido a quien encuentra tréboles, que, según dice Ernst Jünger, adquiere facultad visionaria y poderes augurales. Empieza a contar para complacer a los niños y, de pronto, la fábula es un campo magnético donde convergen procedentes de todas partes, para componerse en imágenes, secretos inexpresables de su vida y de la de los demás. Por otro lado, quien se vea obligado por la naturaleza de una narración a hacer un uso constante de metáforas difícilmente esquivará el don peligroso y maravilloso de los contenidos secretos, ya que «en el principio era la figura», copa de oro en espera del ignoto licor. A medida que pase el tiempo, podrá servirse de dicho don cada vez mejor, cada vez más delicadamente, como ocurre con los dones. (Es, creo, el caso de alguien como Madame d'Aulnoy).

A menudo se trata de superposiciones geológicas innumerables que el gran fabulista llevará al fulgor del mineral perfecto: el ágata irisada, la malaquita profunda cuyas venas, incrustaciones y estrías no es fácil creer que no sean obra de un orfebre, sino del agua y del tiempo. La seguridad con la que el narrador de fábulas escoge esos materiales y los recompone varía dependiendo de su familiaridad con ese misterio que habita en la raíz de la fábula.

Que ese misterio esté siempre presente, en cada fábula digna de ser recordada, lo dice cada elemento de la fábula.

Y, por encima de todo, la belleza en su incommensurable alcance. ¿Se actúa acaso en una fábula por algo que no sea pura belleza, completamente abstracta, la mayoría de las veces ni siquiera configurada y que evidentemente está por otra cosa, las Tres Naranjas que cantan y bailan, la Hija del Rey del Techo de Oro? Belleza y miedo, polos trágicos de la fábula, son sus términos de contradicción y conciliación al mismo tiempo. Los terrores más carnales no sirven para desviar al héroe de la fábula de la más irreal belleza, y la naturaleza de aquella loca búsqueda se conoce por la calidad de las pruebas que este tendrá que superar, y de las virtudes que necesitará para hacerlo —las tres teologales, claro, pero también las cuatro cardinales y, más aún, los siete dones del

Espíritu—.

Incluso un personaje en apariencia meramente humano, como Sindbad el Marino —ese Odiseo de Oriente, ya riquísimo tras el primer viaje— responde, junto a otros seis, a la fascinante llamada que lo rechaza puntualmente, cada vez, hacia el Leviatán del miedo. Siete veces la belleza lo atrae, el miedo lo captura, lo purga y lo reforma, de modo que, empujado a partir al primer viaje por un versículo del Eclesiastés («Me arrepentí frente a Dios»), declarará tras «el séptimo viaje, que fue el último de los viajes y *el final de todas las pasiones*».

Héroes y bardos de la fábula absoluta, la fábula de las fábulas, fueron en todos los siglos los santos, o bien se trataba de personajes arcanos, gentilhombres y damas que alegraron con su gracia intelectual algunas cortes y, bajo la apariencia de luto amoroso o de fantasía extravagante, narraron historias en todo semejantes a las historias de los santos. Resulta superfluo recordar los *lais* de María de Francia, aquella larga y amorosa leyenda áurea. Incluso en la corte del Rey Sol circularon fábulas que no eran en realidad sino parábolas: («Belinda y el Monstruo», «La gata blanca»). Impresiona —pues en el siglo XIX el nexo entre fábula y misterio se había perdido por completo— una condesa de Ségur que, tras haber amonestado puntillosamente a sus hijos y nietos con las desgracias de la inocente y desatinada Sophie (esta figura niña de la Justine de Sade) y del virtuoso Blaise, de repente, cuando le piden que cuente una fábula, diseñó dos itinerarios místicos perfectos: la *Histoire de Blondine, Bonne Biche et Beau Minon* y *Le bon petit Henri*.

Si la saga del pequeño buen Enrique, que por piedad filial asciende la montaña ímproba en busca de la *planta de la vida*, es una subida al Carmelo, descrita con impecable sabiduría en sus siete estaciones, la *Histoire de Blondine* es una historia de expulsión del paraíso y de redención del pecado original, y poco importa si no es menos razonable la acostumbrada lectura erótica de las figuras. No hay plano en el que un caso ejemplar no pueda ser leído, menos que nunca literalmente, de modo que incluso el pasaje —clásico de los tratados de mística— en el que Blondine duerme una noche y cuando se despierta han pasado siete años y sabe todo lo humanamente cognoscible podrá pronto traducirse, según parece, en términos astronáuticos; con una diferencia: el astronauta no sabrá al despertar más que cuanto sabía al acostarse, y el sentido de ese sueño —monstruoso si no es metafísico— se pierde por completo. Como el tiro de un arco al ser lanzado, este nos devuelve al punto de antes: hay que pedirle a la fábula una lectura de todos los planos a la vez, o ninguno de ellos será del todo plausible.

Lo imposible está abierto al héroe de la fábula. Pero ¿cómo llegar a lo imposible si no es a través, precisamente, de lo imposible? Lo imposible se parece a una palabra que se lee en un primer momento de derecha a izquierda y, en un segundo momento, de izquierda a derecha. O a una montaña de dos laderas, una empinada mientras que la otra es suave. Es la montaña del pequeño buen Enrique que a la subida *debe* realizar a cada paso lo imposible y a la bajada *puede* realizar lo imposible cuando le apetezca, ya que, cuando toca la cima, todos los obstáculos se han transformado en talismanes.

Este doble movimiento no puede dejar de exigir del héroe de la fábula una disposición del ánimo perfectamente ascética: deberá olvidar todos sus límites al medirse con lo imposible, y vigilar sin descanso esos límites al realizarlo.

El camino de la fábula se inicia sin esperanza terrenal. Lo imposible es enseguida representado por la montaña. A la simple resolución de afrontarla sobreviene un sentimiento que sirve de punto arquimédico fuera del mundo. «Lo que sea para salvar a mi madre» es la forma simbólica que abre la entrada a la cuarta dimensión. Esta hace lo que un místico ha dicho de la oración: desarraiga, por así decirlo, la montaña de su base, invirtiéndola sobre su cima. Desde ese momento, el héroe de la fábula es un loco para el mundo.

Tras una profesión de fe semejante —es decir, de incredulidad en la omnipotencia de lo visible—, las diversas ordalías no serán más que modos de perfeccionar confirmaciones de esa fe insensata. Las pruebas de intrepidez —saltar fuegos, amansar dragones, realizar torneos— son poca cosa comparadas con la abstinencia dolorosa del corazón: habiendo partido en busca de la belleza, tener que dedicarles a los monstruos los más tiernos cuidados; siendo nobles, vestir como mendigos, como peregrinos; siendo siervos, hacerse siervos del propio siervo; siendo amantes, ceder al rival, al usurpador, al genio malo las mismas noches de amor. Y la puerta que no debe abrirse, la pregunta que no es lícito plantear, el amado rostro que, al contemplarlo, se disuelve en un grito...

De ciertos melocotones se dice en italiano que tienen *l'anima spicca* [«el alma salida»], es decir, el hueso bien separado de la pulpa. A que se le salga el corazón de la carne o, si se quiere, el alma del corazón está llamado el héroe de la fábula, pues con un corazón atado no se entra en lo imposible.

Esta tierra media de la fábula, entre prueba y liberación, es, si alguna vez existió alguno, un mundo de espejos. Como en una antigua danza de la corte, el bien y el mal se intercambian las máscaras, y que la sonriente reina fuera una nigromante, que en la choza del juglar se celara el magnánimo rey Pico de Tordo no se manifestará sino en aquel supramundo de los plazos imponderables a que la fábula conduce: allí donde las figuras invertidas se recompondrán en el tejido brillante, en el atlas perfecto de los significados. Y, sin embargo, el héroe de la fábula es llamado desde el principio a leer de alguna manera ese supramundo en filigrana, a secundar las leyes recónditas de sus elecciones, de sus rechazos. Se le pide, ni más ni menos, pertenecer de manera simultánea, como un sonámbulo, a dos mundos.

¿Con qué ayudas pasará entre estos fuegos, entre estos espejos, la criatura mortal? Los tratados de ascética y mística responderían: en primer lugar, con la memoria del supremo bien en que se les ha iniciado («pensó en su madre... pensó en el jardín maravilloso...»). Ángeles y patronos, sacramentos y sacramentales no faltan en segundo lugar. En el horror de la selva, el hada madrina y el buen genio le procuran al extraviado portentosos alimentos y bebidas reparadoras; le ofrecen nueces que encierran carrozas y pañuelos que drenan mares.

A menudo, gracias a las buenas obras del pasado («el bonito pajarito, liberado, gritó al alejarse: ¡Te debo una, Enrique!»), dichas promesas entran en juego en el momento del peligro extremo: en el momento en que el cansancio se confunde con la tentación de darse la vuelta, de lanzar una

mirada al camino recorrido —tan largo, y tan inútil, parece—. Hay voces que persiguen por esos caminos, manos que salen de aquí y de allá... Voces y manos que turban la mente porque imploran ayuda, evitan desistir, prometen maravillosas ternuras y reconocimientos. (El inicuo papagayo, custodio de la rosa prohibida, no instiga a Blondine a apoderarse de aquella rosa, sino que le suplica que *la libere...*).

Ante tales reclamos, no puede darse más que una respuesta: la que enseñó para siempre a cruzar de un salto el juego de las fuerzas: «No solo de pan vive el hombre...» o «No intentarás...».

La terca, inagotable lección de las fábulas es, pues, la victoria sobre la ley de necesidad, el paso constante a un nuevo orden de relaciones y absolutamente nada más, pues absolutamente nada más hay que aprender en esta tierra.

Ya vimos que el sastrecillo valiente, para vencer en primera instancia al horrible gigante, capaz de desintegrarlo de un soplo, en lugar de una piedra, lanza al cielo un pájaro...

Pues no hay gigante, en el juego de las fuerzas, al que no pueda oponerse un gigante aún más terrible; ningún tesoro está seguro de ser el único tesoro, ¿y acaso hay algo más posible que contraponer a la princesa admirable otra aún más irresistible para presentarla al rey y alcanzar el trono?

Siendo aún más funestas las básculas trucadas, mi enemigo abrió el cofre; así pues, yo no lo abriré. Mi rival era pobre; así pues, yo seré rico en el movimiento pendular, incontinentemente irónico de la ley de necesidad, cuya más antigua aliada es la ingenua astucia.

Cuando el príncipe cadete hace su entrada en la sala del trono y dice: «No encontré en mis viajes princesa digna de atención, pero tengo aquí una gatita blanca *qui fait si bien patte de velours*», sabemos enseguida que a él le tocará la corona.

Quien haya encontrado, aunque sea solo una vez, a un hombre espiritual reconocerá este método.

Como los Evangelios, la fábula es una aguja de oro, suspendida de un norte oscilante, imponderable, siempre diversamente inclinado, como el palo mayor de un buque en un mar sacudido por el oleaje.

Ofrece de vez en cuando la elección —entre simplicidad y sabiduría; dureza y suavidad; memoria y olvido saludable—. Uno vence porque en un país de crédulos e intrigantes fue cauteloso y secreto; el otro porque confió infantilmente en el primero que llegó, o incluso en un grupo de malhechores. Prudencia, exhorta en cada línea la fábula, pero la princesa que cae en el sueño mágico de cien años puede agradecer el terrorífico celo de su padre el rey y sabe que, huyendo de Bagdad, llegaremos a Samarcanda. Ninguna Escritura ofrece buenos preceptos para siempre, o negaría la vida. Enigma cada vez nuevo y nuevamente propuesto, jamás resuelto sino en la hora decisiva, en el gesto puro, del todo derretido por la indigente experiencia, alimentado, día tras día, de visión y silencio.

Pesa sobre cada fábula —pesa sobre cada vida— el enigma impenetrable y central: la suerte, la elección, la culpa. La aventura gloriosa puede caer sobre el inocente (el manso pastor o la muchacha encerrada en la torre). Una fuerza imperativa empuja a otros, los inquietos, a las salidas

sin espíritu de regreso, al despojamiento de cualquier posesión posible por aquel otro bien imposible. De manera inescrutable, empuja en verdad a la infracción esa *providente culpa* que abre el camino de Blondine hacia la victoria.

Un gran número de fábulas tiene aquí su nudo. Como nadie antes que ella, la condesa de Ségur lo diseñó en Blondine. Aparentemente inextricable, este es uno de esos terribles falsos nudos que solo ante la tracción opuesta de los dos cabos se desatan. Así habla Buena Cierva, devuelta a su apariencia de hada madrina gracias a la culpa y a la redención de Blondine. Así cada generación podría hablarle a la siguiente: «Blondine, Blondine..., nosotros ya nunca habríamos recuperado nuestras formas primeras si vos no hubieseis cogido la rosa, pues yo sabía que era vuestro malvado genio y que la tenía cautiva. La había dejado lo más lejos posible de mi palacio, para así sustraerla a vuestras miradas... Pero el cielo es testigo de que nosotros nos hubiéramos quedado de buena gana toda la vida siendo Buena Cierva y Lindo Gatito a vuestros ojos para ahorrarnos los crueles dolores por los cuales habéis pasado...».

En el desastre del beato jardín se cumple una economía de sufrimiento y liberación, de socorros e intercesiones. Tanto Buena Cierva como Lindo Gatito, espíritus sometidos, aunque tratan dulcemente de evitarla, precisan la pasión redentora de un ser vivo para obtener la liberación.

La oblicua, la delicada fábula es, por otro lado, obstinadamente horoscópica. Casi surgiendo de un horizonte, las hadas madrinas entran una tras otra en el bautizo de la princesa neonata. Siete planetas, doce constelaciones, benignos o adversos dependiendo de los méritos de los padres: ¿hizo la reina las invitaciones, se acordó del hada que era de verdad amiga suya, prefiriéndola a otras más poderosas?

Planetas favorables, constelaciones benéficas en primera instancia. Pero un maligno Saturno — el hada descuidada, rencorosa— saldrá a oscurecer el cielo en su carruaje arrastrado por murciélagos. ¿De qué sirven los dones exquisitos de las otras si ella fija un plazo infausto: la princesa morirá a los veinte años?

De nada sirven las súplicas, todo parece perdido, cuando una última hada —un ser jovial que por casualidad aún no ha dicho la suya— interviene con su pequeño voto. No le será dado anular, pero sí paliar, el maleficio mutando su naturaleza. La princesa no morirá, permanecerá cien años sumida en el sueño mágico, antes de que su destino se cumpla. El retraso, pues, no la desventura, presidirá la vida de la princesa.

Así es la relación entre las culpas de los padres y la suerte de los hijos, el tiempo imponderable necesario para una vocación.

Horoscópica es también la escena del baile circular, de lo que Madame d'Aulnoy, con la expresión popular y arcana, llama *le branle des fées*. Es la fiesta de las jóvenes hadas en el equinoccio de primavera o, por el contrario, el Consejo Secular que se celebra cada cien años en el claro de Brocelianda. Un renovarse de la suerte con la naturaleza o una especie de conjunción de astros espectacular.

Héroes de fábula, nacidos deformes o pequeñísimos, son lanzados por la madre, decidida a hacer lo imposible, al centro del baile circular, al corazón de su propio destino. Tras algunos

momentos de perplejidad amenazadora, el niño es por lo general recogido por las hadas. Ni siquiera su deformidad será eliminada, solo elevada a potencia. Al hombrecito le será dado penetrar en lugares impenetrables, al sin brazos descubrir tesoros, venas auríferas, todo el inframundo espejo del cielo.

La desventura dedicada, ofrecida a las potencias, deviene para el desventurado y para el mundo una clave.

Jamás, es cierto, aparecieron como en la fábula las dos direcciones en que se busca la vida — hacia sus más oscuras raíces y hacia el cielo— exquisita, escandalosamente complementarias.

Y, sin embargo, la aristocrática fábula (¿qué significa príncipe, princesa sino el alma sobre la que cae una elección?) no se rebaja a composiciones de contrarios, androgínias junguianas. Nada más radicalmente poco sentimental que una fábula, si exceptuamos las Escrituras. En los rostros de los dos gemelos, lo sublime y lo abyecto, los dos reinos de la sombra y de la luz se dirían densamente mezclados. Pero es cada vez el contemplativo, el fiel quien rescata al otro: con sus lágrimas que devuelven la vista, su sangre que hace florecer las espinas, reanima a las estatuas, recompone los cuerpos mutilados. La sustitución mística, tan común durante una época en la Trapa y el Carmelo, es siempre, también en las fábulas, la premisa ineludible del prodigio.

Lo dijo Sindbad: una fábula no opera sino sobre la materia prima de la existencia, su campo alquímico natural. Es el misterio del carácter —ya sean los humores, las estrellas, la herencia atávica de otra fábula— que mantiene hasta el final sus rasgos; y que solo a través de la repetición de los mismos errores, el sufrimiento de las mismas derrotas, roza la metamorfosis.

Qué mágica ambigüedad sugiere a veces este pasaje. Al príncipe cadete, el último de los nueve cisnes embrujados, la túnica de ortigas que debe desencantarlo le llegará con una sola manga: no se ha tenido tiempo de terminar la otra... Él conservará toda su vida su ala de cisne; será uno de esos seres que —raros, inquietantes— conservan toda la vida ese recuerdo de su noche oscura y, al tiempo, de su tótem espiritual: un ala de cisne dolorosa y real.

Madurez es ese instante imprevisible, repentino y concluyente que ningún hombre tocará antes de hora, aunque bajaran todos los ángeles del cielo a ayudarlo. En la fábula es una secuela de apariciones, todas igual de elocuentes e ineficaces: la paloma, la zorrita, la viejecita con el haz de ramitas. ¿No pronuncian acaso, una tras otra, una inalterada sentencia; no confirman una única advertencia? ¿Cómo no entrever entre las plumas el pelo rubio, los andrajos, el brillo azul del traje de la moira?

Pero madurez no es persuasión; aún menos es fulguración intelectual. Es un precipitarse repentino; quiero decir biológico: un punto que es tocado por todos los órganos a la vez para que la verdad pueda hacerse naturaleza.

Como despertarse una mañana y saber una lengua nueva: los signos, vistos y revistos, se convierten en palabras. Blondine, tras una noche de sueño, sabe todo lo que puede saberse. O bien: *Est-ce vous mon prince? Vous vous-êtes bien fait attendre!...*

Y, sin embargo, los niños tienen órganos misteriosos, de presagio y de correspondencia. A los seis años se puede estar todo el día leyendo fábulas, pero ¿por qué ese terco retorno, hipnotizado, a

ciertas imágenes que un día serán reconocidas: emblemas recurrentes, verdaderas empresas heráldicas de una vida? Belleza y miedo. El diálogo, bajo la oscura puerta de la ciudad, entre la guardiana de ocas y la cabeza cortada del caballo: «¡Adiós, Falada, que cuelgas allí! / ¡Adiós, Reina, que pasas por ahí! / Si tu madre lo supiera, / de dolor moriría...». Historia que puede seguir asomando en cada esquina de una vida, abierta a una nueva página, abierta por una nueva llave.

Fábula oscura, níspero duro,
la paja y el tiempo las maduran.

(Así, en el poema, la figura preexiste antes de darle forma. Durante años puede perseguir a un poeta: fabulosa y doméstica, turbadora y familiar. Casi siempre una imagen de la primera infancia: la etiqueta fascinante en un viejo árbol del parque, el retorno, en la vigilia y en el sueño, de una figura de mujer que dispone fruta sobre una mesa. Inescrutable y suave, espera pacientemente que la revelación —que el destino— la colme).

Hay que advertir que, al tocar la fábula, un escritor da infaliblemente lo mejor de su lengua, convirtiéndose en escritor aunque no lo haya sido nunca; casi como si al contacto con los símbolos, tanto totales como particulares, tanto excelsos como alcanzables por el tacto, la palabra no pueda más que destilar su sabor más puro. De modo que bastaría un fabulario clásico para que a un niño se le abriera a la vez el atlas de la vida y el de la palabra.

¿O quizá puede dominar plenamente esos símbolos solo quien tiene de la propia lengua un sentimiento tan litúrgico como el rito de la fiesta, tan familiar como el alimento de todos los días?

A esta luz, el *pan cotidiano* de Lucas, que en Mateo suena a *pan suprasustancial*, dejaría de parecer una oscuridad filológica para volver a mostrarse como una ambigüedad natural. Justamente como en el rito: donde el pan se vuelve suprasustancia, se vuelve la absoluta sustancia.

«El hombre lanzó un poco de incienso a un brasero, separó el humo con las dos manos y por esa abertura los prisioneros salieron a un jardín».

«La viejecita se le acercó, le pasó frente a los ojos la rueda moviéndola de izquierda a derecha en el aire, y la muchacha vio una cañada boscosa y una explanada que conocía y a su amante tumbado sobre la hierba».

«He soñado que del subsuelo subía una palabra. Venía de abajo, pasó frente a mí: yo la vi y era espantosa».

«Cuando circulaba por las montañas, adoptaba habitualmente el aspecto de una mula medio putrefacta. Trotaba sobre las patas traseras, la cabeza y el cuello aún cubiertos de piel, llevando detrás el esqueleto de todas las demás partes».

Ejemplos de pura creación, de transmutación de las especies a través de la palabra.

¿A quién le toca en las fábulas la suerte maravillosa? A aquel que, sin esperanza, se confía a lo inesperable. Esperar y confiar son cosas distintas, al igual que la esperanza en la fortuna mundana es distinta de la segunda virtud teologal. Quien repite de forma ciega y obstinada «esperamos» no

se confía, sino que espera solo, en realidad, un golpe de fortuna, en el juego momentáneamente propicio de la ley de necesidad. Quien se confía no cuenta con eventos especiales, porque está seguro de una economía que encierra todos los eventos y supera el significado, como el tapiz, como la alfombra simbólica supera las flores y los animales que la componen.

Gana en la fábula el loco que razona al revés, invierte las máscaras, distingue en la trama el hilo secreto, en la melodía el inexplicable juego de los ecos: el que se mueve con extática precisión en el laberinto de fórmulas, números, antífonas, ritual común a los Evangelios, a la fábula, a la poesía. Él cree, como el santo, en el camino sobre las aguas, en los muros atravesados por un espíritu ardiente. Cree, como el poeta, en la palabra: crea, pues, con ella, y obtiene de ella prodigios concretos. *Et in Deo meo transgrediar murum.*

La larga fidelidad del loco, ascética y mística, se convierte al final en apostólica. Al final de su descenso a los Infiernos, de su subida al Carmelo, lo espera la medida desbordante y, por supuesto, el mundo; no solo el objeto de su imposible amor, sino todos aquellos a los que supo renunciar por aquel; no solo su vida, que no quiere salvar, sino las vidas de todos aquellos que participaron —para bien o para mal— en la santa aventura. El bosque desencantado se anima de figuras. Surgen pálidas, de su baño de sangre, las esposas de Barbazul. Incluso los tiernos, los astutos animalitos que sirvieron al héroe como instintos sutiles recuperan gracia y dignidad humanas... Tierra nueva, cielos nuevos en torno a un espíritu transformado.

II

*Les sources de la Vivonne*³³

Entre las innumerables decepciones que surcan con sus hilos negros la alfombra de su poema, Marcel Proust, como es sabido, nos habla de una meta: *les sources de la Vivonne*. Llega con su amiga Gilberte (tienen cuarenta años) tras una vida de quimeras en torno a aquellas fuentes y, en lugar de algo extraterrestre, la entrada a los Infiernos, ¿qué ve?: «Una especie de lavadero cuadrado de donde salían burbujas».

Esta frase glacial, en la que Proust parece querer comprimir, como el gigante en la botellita, su gran sueño fluvial, puede suscitar, al contrario, una especie de temor sagrado. La presencia de lo inmenso en lo pequeño es infinitamente más delicada y terrible que la dilatación de lo pequeño en lo inmenso, y Leopardi no debía de pensar de otro modo, al estremecerse ante la extrema pequeñez —y precisamente por esa extrema pequeñez— de la tumba de Tasso.

Recuerdo una imagen que podría guardar relación con el lavadero de Proust: una antigua fotografía del nacimiento del Tíber. Dos botas de campesino flanquean, como los pies del coloso de Rodas, la pequeña vena que surge, tenue flor, de una gruta de nieve cristalina y de piedras negras. Inagotable maravilla de semejante imagen. Entonces pienso que debe de parecer maravillosa aquella pequeña puerta de Micenas después de Esquilo, sobre todo después de la *Iliada*, donde una sandalia de guerrero puede eclipsar toda una página. De todos modos, en la *Iliada* resulta terrible la higuera, término de los tres círculos mortales que el príncipe heredero describe alrededor del reino; terribles son los lavaderos desiertos, «hermosos, todos ellos de piedra», a las puertas de ese reino, no la colección de grandes cuerpos sin vida, ni la pira del amigo adorado.

En su tratado sobre el arte de diseñar jardines, un gentilhomme inglés elogia a los italianos por la belleza y equidad de las proporciones, noblemente ocultas en la modestia de los recintos. «Si se ha tenido cuidado —comentó— de *que la expectación sea un poco inferior a la realidad*, tendremos la emoción adicional de la maravilla». Es en todos los campos un precepto de oro, pero ¿y si lo invirtiéramos? «Si se ha tenido cuidado de hacer que la realidad sea un poco *menor* que la expectación...». Aquí está el umbral mágico, el hilo de seda que la espada no puede cortar y que en las sagas del rey Laurino defiende los reinos inapreciables. Lo entendieron de forma sutil los tres grandes de los Médici, que, tras deslumbrantes ceremonias de bienvenida, asombraban a bizantinos, lombardos y romanos con la altiva sobriedad del palacio rústico. El genio de la atenuación fue, en cierto modo, la estrella polar que orientó aquella misteriosa dinastía.

A un niño que lee se le promete la aparición del rey: palabra rutilante. Pero la astuta y clarividente fábula sabe más que él: «Los heraldos tocaron las trompetas, las puertas de oro se abrieron. Apareció el rey, pálido y triste, sin cetro ni corona, todo él vestido de luto».

(El reino de la fábula, dijo alguien, puede ser éxtasis, pero es sobre todo una tierra de *pathos*, de símbolos de dolor).

Rastrear, a partir de una imagen mítica, la primera vestimenta terrenal, reconducir las extensas y vagas líneas a la firmeza incorruptible de lo real, es un camino de verdad que realmente alcanza el *pathos* cuando toca ovillar, como hilos de niebla, sueños que estirpes enteras han enmarañado. La entrada en el laboratorio del mago Mandrone, sobre no sé qué cumbre del Adamello, o en las minas del rey Laurino en el Rosengarten —lugares tras los cuales generaciones enteras de pastores se extraviaron, cantando en octavas, fabulando junto al fuego— han sido, también ellas, fotografiadas. La primera es un agujero en forma de rombo al que conducen muros casi místicos, bloques de hielo puro, oscurecidos por el negro cielo de la montaña. La otra es una hendedura horizontal casi a nivel del suelo, medio oculta por un espolón y cegada con detritos (que la leyenda quiere acumulados por el rey Laurino en la época en que este desdeñaba a los hombres). Imaginemos la ascensión del antiguo alpinista hasta esas cumbres, el instante en que se detiene, suspendido en la pared vacilante tras el último acantilado, la veloz y ebria visión de esos rincones, centro de tantos sueños dolorosos, entre las ráfagas de vapores y el negro manto del temporal...

En los libros que hoy recogen lo que queda de esas sagas, los pasajes que magnetizan a un niño son a menudo, cosa extraña, precisamente las conclusiones luctuosas: «Ahora solo dos cúmulos de piedra señalan el punto donde, en el altiplano, surgía el atrio del palacio real de Vaglianella...». O bien: «Ahora la cabaña de los nomeolvides ya no existe. Los pastores que pasan por la Val Travegnòl, señalando el prado completamente azul, se dicen unos a otros: Mirad, tiempo atrás aquí estaba la *tambra de selièttes* (“la cabaña de los nomeolvides”)...».

En cierto modo, aún es plausible que en una exposición de tesoros orientales el ojo abandone estatuas, cerámicas y espadas invencibles, para fijarse en una pequeña vitrina, allí donde, chamuscado, mutilado de cintura para abajo, como un lagarto sin cola, está colocado el leoncito en pasta de lapislázuli «hallado entre las ruinas del Palacio Real de Persépolis tras el incendio provocado por Alejandro el Macedonio». Tampoco es imposible que en una llanura de Sicilia el camionero aún con mono de trabajo frene en medio del desierto para señalarle a un extranjero la huella grabada en una antigua muralla «de la pezuña del caballo de Renaud de Montauban». ¿Qué ve ese hombre en el pequeño cráter? ¿Es la presencia carismática del pasado, la prenda de la visión precisa e inencontrable consignada a una piedra de los muertos? Ciertamente es que en esos signos algo se lanzó para siempre, con una sutil sonrisa, como la varita de Próspero al fondo del mar.

Se puede ver en un lugar de Europa la infantil mesita tambaleante y desconchada en la que un alto poeta escribió gran parte de su obra. Se encuentra dicha mesita en un quiosquito de hierro forjado, en una *solitude* a pocos metros de un pabellón de caza bajo el tupido follaje de algunos melocotoneros. A quien lo mira le parece ver, desde debajo de esas tres pulgadas de madera, cómo irrumpe y se eleva majestuosa la columna del universo de ese poeta: sus palacios, semejantes a inagotables enigmas, sus dédalos, sus mercaderes, sus prisioneros «de altísima condición»; igual que una columna de petróleo que, surgiendo desde una esquina del melocotonar, corre a poner en movimiento flotas y ciudades.

No todos han visto los Santos Lugares y ni siquiera es lícito imaginar el encuentro del hombre pío con las cuatro piedras que fueron el Templo de Salomón, la torre desde la que el Redentor fue tentado a arrojarse. O la roca (se la venera en no sé qué sacro recinto) donde se grabó, como en húmeda arcilla, la horma de sus pies divinos.

Que el valle de Josafat, el teatro de las respuestas extremas evocado por Joel, sea en realidad una modesta cuenca al este de Jerusalén atravesada por el hilo delicado del Cedrón no es menos espantoso que aquel «rollo envuelto» al que, con procedimiento inverso, reduciéndolo al círculo de diez dedos, el propio Joel asimila los inconcebibles cielos en la hora en que el espacio llegará a su fin.

(Estos, supongo, son los vértices de la pirámide, en cuya base quizá —ciego, petrificado e igualmente espantoso— se halla el trilobites de la era primaria. Así pues, tiene en una palma, con su amenazadora geometría, su elegancia atroz de armadura china, aquel primer diseño de la vida de un astro muerto...).

Pequeños lugares en ruinas, batidos por todos los vientos, devorados por milenios de lluvia. Perfiles de acantilados y umbrales de selvas de los cuales se disolvieron, como relámpagos, plenilunios y vórtices de vapores, las apariciones que dieron al viejo mundo sus terrores y sus cantos. Crisálidas de perenne sabiduría, iconos mínimos de inmensas ceremonias, ¿cuál era su función? La vida ciertamente no habría brotado a borbotones si peregrinos y cruzados con el corazón encendido no hubieran dado noticia de un extremo a otro del mundo, si los monjes no hubieran escrito durante siglos en blancas pieles de animales, en grandes letras de oro. El poeta concentraba allí la mirada como se concentra en la figurita de cera roja atravesada con un alfiler: para investirla de las suplicantes energías del amor, para extraer lo que está entre lo indecible y lo que el hombre, nuevamente, intentará decir...

Típica de un poeta moderno es en Proust la dolorosa impotencia a la hora de disfrutar del verdadero rostro del estupor: este camino inverso del infinito a lo finito, de los desiertos que el viento siempre borra hasta la pequeña Piedra Negra en el recinto prohibido de la Meca. Codifica las leyes (por otro lado, ya practicadas desde hace más de un siglo) de la *rêverie* (el incapaz y culpable anhelo, que «es más grande que lo real»). Pero solo la verdad es más grande que lo real, pues lo real provoca temblores cuando se muestra: tan pequeño, tan tocable, tan corruptible. Pero es la única apariencia concedida a la visión. De todas las cosas la visión es la única que no se deja soñar, sino solo adorar con lágrimas de alegría, cuando se digna manifestarse. (¡Qué diminuto y extraño, qué concentrado e imperfecto debió de revelarse el rostro de la princesa de Trípoli para que Jaufré Rudel muriera sonriendo!).

Nosotros abrimos el libro de Dante, buscamos el pasaje que en nuestro recuerdo es una tabla mosaica, que explica y sella destinos en esta tierra y más allá; y lo descubrimos encerrado en un terceto. No es raro que, elevada lentamente sobre el teclado una de sus ciudades de Dios, Bach nos muestre de nuevo la piedra angular: cuatro pequeñas notas.

Hoy se oye continuamente la ingenua frase: «No te puedo decir lo grande que es». Y efectivamente no se puede decir. ¿Puede la mente entender lo enorme? ¿Significa algo para la imaginación (esta flor durmiente que abre de golpe valvas tan despiadadas) que el perímetro del

centro atómico de X mida veinte kilómetros, que el misil lanzado de la base de Y pese noventa toneladas, que el estadio de Z pueda contener cincuenta mil espectadores?

De tres palmos de alto, con la mirada severa y sabia, el rey Laurino aterroriza y conmueve; frente al destino de Goliat, el de Polifemo es risible.

«No sé decirte lo pequeña que es», dice extasiado y ceñudo un amigo que regresaba de la ribera de Cumas, tan cuidadosamente descrita por Virgilio hasta aquella garganta «maloliente».

«No te puedo decir lo grande que es», quería decir, ni cuanta eternidad encierra ese puñado de arena, ese puñado de materia nauseabunda: la entrada a los Infiernos, precisamente, el útero de la poesía y la primera raíz de una raza.

Proust introduce la crónica de un tiempo desafortunado, el tiempo de lo «más grande, más grande aún, pero ¿cuánto? No lo sé...». Y no hay duda de que su poema no sería lo que es sin este lamento al asombro perdido. (Lamento que un verdadero maestro de la desventura, como, por ejemplo, Tasso, no habría nunca sabido comprender, él, que en el sanatorio para locos escuchase una y otra vez el inocente, el maravilloso concierto del *Dialogo della famiglia*).

¿Cómo puede una obra maestra echar raíces y ramificarse sobre una medida tan ilusoria del universo, sobre este preliminar y ciego luto del corazón?

Y, sin embrago, Proust, hombre ya mutilado, siguió siendo implacablemente poeta. Comprendió, como todos los poetas antes que él (como lo comprendió Leopardi, hombre de otra manera mutilado), que el camino de la poesía es uno e irreversible. Que esta nunca ha sido otra cosa sino la reverencia por el significado teológico del límite: el precepto de obrar como Dios, del Sinaí al arbusto ardiente, del Tabor a un pedacito de Pan.

(¿Qué es, en definitiva, un dogma sino un círculo trazado, con la punta de diamante de la palabra siete veces purgada, alrededor una medida de lo indecible?).

La única garantía del misterio es la irrepetible nitidez del objeto real en el que momentáneamente un espíritu hizo su casa. Y, de nuevo, ¿qué es la poesía de Proust sino el retorno infinitamente puntilloso del análisis reticular del pensamiento galáctico al objeto único y concreto: la *metáfora*, la precisa y esplendorosa similitud? «Jamás fueron tan ilimitados los Guermantes —recordó un escritor— como en aquella simple G roja sobre el paño negro en la que Robert de Saint-Loup desaparece finalmente, como el dios pagano se envuelve en su nube...».

Dilatando los confines del objeto, rompiendo el hilo de seda que vallaba el reino, el hombre ha hecho que huyeran los sublimes huéspedes. Pero esta es otra violencia de la que se habla a regañadientes.

Noches

1. La historia de la ciudad de bronce

En el séptimo siglo de la hégira, en el arrabal de Bulaq, transcribí con pausada caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, los siete viajes de Sindbad y la historia de la Ciudad de Bronce...

J. L. BORGES, *El inmortal*

Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad [...]. Pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla.

J. L. BORGES, *El inmortal*

El libro de *Las mil y una noches*, como todos saben, es un laberinto de mil entradas. Alguna que otra vez, dicho laberinto parece concéntrico, y un centro podría ser —como en los laberintos de antaño era el enigma de un espejo— la desolada y sibilina leyenda de la Ciudad de Bronce.

Es extrañamente difícil llegar a esta historia que, según el cómputo aceptado, fue contada por Sahrazad a hora tardía, en la noche 556. Tras haber leído del viejo libro cinco o seis versiones, puede suceder que no se haya encontrado nunca. Siempre hay cerca un exquisito relato cómico, un apólogo delicioso; y, después del *Séptimo viaje de Sindbad* que la precede, es natural cerrar distraídamente el volumen. Por otro lado, se diría que algunas de estas fábulas cambian de lugar de noche, como, en ciertas telas inacabadas de Leonardo, el maravilloso caballo blanco que no está nunca por la mañana donde lo habíamos dejado la noche anterior. Borges menciona, por ejemplo, una noche 602 terriblemente circular en la que Sahrazad le contaría al rey su propia historia para convertir así el libro en infinito; y es célebre la aventura atroz a la que Hofmannsthal se refiere con el título de «El cuento de la 672.^a noche». Inútilmente buscaríamos hoy estas grandes parábolas allí donde las descubrieron ambos poetas.

Si el centro del laberinto es la Ciudad de Bronce, a ese centro parecen querer conducir muchas otras noches, como alargando o abreviando el camino. Espejismos y presagios de la Ciudad, las encontramos varias veces antes de llegar. Está *Iram la de las Columnas*, que incluso el Corán recuerda, blanca y perfecta en mitad del desierto. Junto a ella está el sepulcro del triste rey que quiso construir un espejo de las delicias del paraíso y murió fulgurado antes de poner allí el pie. Están las salas del castillo prohibido —en la ciudad de Toledo—, donde la inmóvil horda de los caballeros árabes, todos ellos de piedra, «todos con las miradas dirigidas a Occidente», vaticina la invasión de España. Yace en la oscuridad, allí dentro, el tesoro de Salomón: la *tabula smaragdina*, el espejo mágico, el Libro de los Salmos en lengua griega sobre hojas de oro, los insondables tratados sobre hierbas y venenos, piedras y estrellas. Y, finalmente, está la inmensa

leyenda llamada de *Hasib el Karim* o de la *Reina de las Serpientes*: una cosmogonía delirante que tan solo cierta temeridad permite llamar fábula, a menos que se quiera dar el mismo nombre a algunos pasajes del Apocalipsis.

¡Qué lejana es la pareja deliciosa —el Califa y el Visir vestidos como comerciantes— que une una historia a otra, noche a noche, como la constelación de la Osa, como el duque enmascarado, *the mad old duke of dark corners* une una escena terrible con otra en *Medida por medida*. ¡Qué lejanos son los callejones fétidos y aventureros que se recorren persiguiendo a los maléolos tintineantes de la confidente cristiana, del esclavo de Nubia! Y la frescura de los patios secretos, las vidas humanas compradas con una historia, la «pantomima erótica de los amantes». Del interior hacia el exterior —o del exterior hacia el interior—, apagadas las lámparas, puestas las lunas, se avanza hacia una tierra de luz invariable y estupefacta donde nada parece hacer sombra. La inmensa sensualidad de *Las noches* se ha dispersado como el humo del incienso. Ya en el cuarto y el sexto viaje de Sindbad había olor a huesos. Acaso «La historia de la Ciudad de Bronce» es la única entre mil donde el mortal capricho de los sentidos no es más que la huella doliente de una música, la memoria de una sombra ocultada por los siglos bajo un cuadrante. ¿Son solo los ojos de los caballeros que van a la ciudad los continuamente solicitados, los que atrapan el cuerpo de los objetos que en esa luz trastornada parecen mucho más grandes de lo que son? Como en los sueños oraculares, el aire no es más que un vacío sin fronteras y, a la vez, espeso como una nube ardiente. Tiempo y espacio «envueltos como hojas», tal como sucederá en la hora del Segundo Adviento, rueda sola, en la lividez solemne, la Palabra. Desde las ciudades turbidas e insomnes se ha llegado al desierto, reino de Dios.

Esta —el desierto— es casi la única realidad vivida en esta historia no solo por el alma angustiada, sino por las fosas nasales, los poros y las papilas. Hay amargura de lana y cáñamo, de polvo entre los dientes, de cueros quemados por el sudor, arcaica y brutal. (Igual que en aquel otro inconsolable viaje a la Ciudad de Bronce, *Los siete pilares de la sabiduría*).

Casi la única realidad, decía, porque hay otra: el metal. Las grandes armerías abandonadas, el bronce del Caballero que vigila a mitad del camino, las propias murallas de la Ciudad que se levantan de pronto «como un pedazo de hierro agujereado por un tiro»; y las losas funerarias, de hierro y plata, que desde cualquier parte de la Ciudad carente de vida recuerdan, gritan, advierten, lloran; el metal está por todas partes, aciago y místico, casi la huella, la bandera de Salomón, señor oculto también de esta historia. Dicen, de hecho, los Libros Santos —y lo confirman aún hoy las minas de Palestina, allí donde Eusebio pintó a los mártires cristianos privados de un ojo y mutilados de un pie— que aquel monarca era experto en todos los metales y que Dios abrió para él «la fuente del bronce».

¿Dónde está la Ciudad? Curiosamente no se la nombra nunca, ni siquiera cuando se está tan cerca de ella como para que actúe como el imán en la cabalgata festiva que avanza, con sus blancos estandartes damascenos, dirigida hacia algo completamente distinto. Nadie en el escuadrón parece recordar en ese instante que no se ha partido en busca de la Ciudad de Bronce, ni de ninguna otra ciudad, sino de ciertas esferas, también estas de bronce, en las que Salomón selló con sagrado sello a los genios reticentes a su imperio, tirándolos después al mar.

Salieron de Siria «hacia Occidente», aunque existía entonces un Occidente incógnito más allá de

las tierras magrebíes gobernadas por aquel que es el jefe del cortejo y el héroe de la historia: el Emir Musa. Extraño Occidente, por otro lado, donde los genios tienen forma de esfinges. Pero surge en mitad del desierto el Caballero de Bronce y desvía el cortejo; y ¿hacia dónde nos lleva?, ¿a los desiertos de Libia, de Egipto, incluso de Judea? ¿En este viaje se avanza o se retrocede? Dos años de camino había anunciado el misterioso *sheik* Abd-al-Samad, que guía espiritualmente el cortejo. Poco después esos dos años son reducidos a unos pocos días, para después dilatarse de nuevo a un tiempo inconmensurable. Sin embargo, no ha pronunciado «el gran viejo [...] gastado por el paso de los años» la fórmula bien conocida en todos los tiempos para quien viajó en tan extrañas dimensiones, esto es: «¿El camino es difícil, extraños los senderos [...], te encuentras con durezas y fatigas, misterios y maravillas?».

Si alguien quisiera trazar un mapa de este viaje, no parecería menos absurdo ni menos razonable que los del gran cartógrafo medieval que dibujaba la Tierra «ya como un disco en el centro del Océano, ya esparcida en las aguas a guisa de fronda». ¿Acaso no es así la Tierra en cada viaje no efímero: círculo, espiral, estrella, fronda esparcida? En el tiempo, en el espacio, la Ciudad de Bronce no parece demasiado distinta del castillo de Montsalvat donde se custodiaba el Santo Grial; sobre ello el marqués de Villanueva escribió que se parecía a una isla flotante que brillaba ahora aquí, ahora allá, en un punto u otro de la tierra y del mar.

(¿En el transcurso de sus mil noches, Sahrazad no narra quizá acontecimientos que tendrán lugar siglos después, como este, precisamente, que tenemos ante los ojos?).

Incluso hay un momento en el que la Ciudad de Bronce parece desdoblarse. Ya se cree haber puesto el pie en ella, pero no, no es más que la ciudad-vestíbulo, imagen y anuncio de la auténtica, así como el sueño menor lo es del gran sueño, el engañoso amor a la verdad. De la Ciudad de Bronce están separados los caballeros por una muralla irregular con veinticinco puertas, «pero no se ve ninguna, ni hay rastro alguno de ellas». Y es natural que eso llame la atención de todos, aunque nadie lo diga. Es natural que las láminas funerarias, que destellan de pronto del otro lado del muro, estén lejos y cerquísima, sean siete y tres, y estén escritas en griego y en lenguas que jamás existieron. Y los grandes nombres perdidos sobre las láminas, las majestades caídas y dispersas, los reyes persas, amalecitas e hindúes, todas aquellas «extremas noticias de grandes señores barridos por el polvo»..., una cosa fluye en la otra y todo cae a la vez sin esperanza, como en el «duro llanto» del Emir Musa, inmóvil al borde de la muralla, como en la risa enloquecida de sus soldados, que, aplaudiendo, se lanzan desde el muro. Tal vez así, llorando y riendo, se cae en el centro de la vida cuando «en nosotros mismos están el vivo y el muerto, y el que duerme y el que está despierto, y el nuevo y el viejo son el mismo».

Se ha caído —personajes, lector, narrador— en un más estrecho y más interno laberinto, del cual las esferas de Salomón fueron solo el imán: como el jacinto para Proserpina, como la primera fábula de Sahrazad para el rey Sahriyar, todo encerrado en su sueño de sangre.

En los lances eróticos de *Las noches* se procedía del mismo modo: por callejones y plazas, cantinas y patios, hasta la habitación interior, hasta la codiciada cama. También en el centro de la Ciudad hay una habitación y una cama, «y el lecho, espléndido como un sol incomparable, una mujer».

El lecho en el que reposaba la joven estaba encima de un estrado al que se llegaba a través de unos escalones. En ellos había dos esclavos: el uno, blanco, y el otro, negro. Cada uno empuñaba con la siniestra un bastón de acero y con la diestra una espada incrustada de perlas que deslumbraba a quienes clavaban la vista en ella.

Pero en torno a este lecho no se escuchan toques de cálices y laudes, ni alegres y jugosas risas. Es con la voz de una lámina grabada como la princesa cuenta también su propia muerte, pronuncia su gran admonición, su puro y tremendo *contemptu mundi*. Es el más grave de los recitales, la más angustiada de las arias en esa sucesión majestuosa de arias y recitales que es el paso de los viajeros a la ciudad sepulcral. El frío mercurio brilla en sus ojos, «que parecen ir de izquierda a derecha». Imagen vaciada, destino de las vanidades, ella está allí, como en el centro del corazón, y eso debe atravesarse una sola vez en la vida, o, como aconsejan los santos, al menos una vez al día:

Hijo de Adán, no te dejes engañar por la esperanza: bástete saber que tendrás que separarte de todo lo que reúnas.

Veo que buscas el mundo con sus espejismos.

Antes que tú se han precipitado en pos de estos las generaciones pasadas y los antiguos.

Acumularon bienes lícitos e ilícitos,

pero el hado no los olvidó cuando llegó la hora,

condujeron pelotones de soldados, amontonaron tesoros,

construyeron palacios y partieron hacia la tumba,

hacia una angostura de la tierra en que quedaron dormidos, presos, por lo que hicieron.

Como si fuesen viajeros que, en medio de la noche,

echasen pie a tierra delante de una casa que no admite huéspedes.

Su dueño diría: «¡Gentes! ¡No tengo sitio! Volved a ensillar y partid».

Todos, temerosos, no sabría gozar ni del descanso ni del viaje.

Prepara un viático de buenas obras que mañana te dará alegría,

pues solo el temor del Señor permite obras.

Seguramente era necesario llegar hasta aquí para conocer la futilidad del motivo del viaje. Las esferas de Salomón, finalmente obtenidas, no le servirán ni al Emir Musa ni al Califa que lo ha enviado a buscarlas. ¿Acaso quien busca conocimiento para aumentar su poder no descubre al final que el poder es irrisorio? Prisionero del conocimiento, para regresar libre deberá renunciar a su poder y —como el Emir Musa al acabar el viaje— peregrinar «a la santa Jerusalén». En todas las fábulas sucede que, al partir para conseguir una cosa, se recibe misteriosamente otra.

A estas alturas ya se ha visto que evidentemente «La historia de la Ciudad de Bronce» no es más que una música, una danza del Eclesiastés. Se sabe que los genios obedientes construían para Salomón palacios de toda clase, y estatuas, y platos grandes como piscinas, y se sumergían, para coger para él las perlas, en el fondo marino. Y, ciertamente, aquel profeta dominó el cosmos e «interpretaba a Dios con perfecta veracidad», pues conoció, como nadie antes que él, la infinita

frivolidad del poder, él, el alto escéptico, el completamente desapegado.

Y piensa en tu Creador,
en tus jóvenes años,
antes de que lleguen los horribles días
y te toquen los años en que dirás
«No tengo ganas de ellos».

.....
Antes de que se rompa el cordón de plata
y la jarra se haga pedazos en la frente
y la rueda se precipite en el pozo
y vuelva el polvo a la tierra
que ha sido
y vuelva la respiración a Dios
que nos la ha dado.

El rey prudente parece haber puesto las esferas allí donde están para atraer a la Ciudad de Bronce al Emir Musa, ese hombre digno de verdad. Firme en la obediencia y temeroso de Dios (es el único que sugiere la abstención: de la Ciudad, del cuerpo de la princesa), dispuesto tanto al lamento como a la alabanza («¡Fuimos, sin embargo, creados para un gran fin!»), el noble Emir muere y renace en la Ciudad. El viaje ha viajado a su lado y el destino remoto al que se dirigía, más allá de montañas y llanuras, ¿no era precisamente «la caverna del corazón»? Este es uno de los nombres que la mística islámica da al desierto, «lugar donde no reina la injusticia, lugar de encuentros, tentaciones, revelaciones». Ahora es del todo conveniente —e indiferente— que este conquiste, como históricamente hizo, España. (Eso no contradice la leyenda, descuidada o cifrada, cuando asegura, contra la crónica, que se quedó orando hasta el final de sus días «en la santa Jerusalén»).

Quien puso en movimiento toda la maquinaria de la aventura —el cortesano Talib— es el único que no regresará a Damasco. El laberinto se traga a quien lo recorre para un fin mundano. Indispensable e inútil acabará, llevando la mano al cuerpo de la princesa, amenazado con el fin, como en la *Historia de Hasib el Karim* le sucede a todo aquel que ose tocar el cuerpo de Salomón: sentado en el trono con sus verdes vestiduras sacerdotales, el sagrado tetragrama en el dedo de la mano abierta sobre el pecho.

Y he aquí que, por un momento, la princesa es el Sabio. ¿Desde dónde miran esos fríos y brillantes ojos de mercurio? Que la figura sea un simulacro, una muñeca bien concebida, es un pensamiento que puede nacer tan solo en la cabeza de Talib. Pero su voz vuela lejos un instante después junto con su cabeza. Es la respuesta de la figura.

Se acercó a la escalera, subió los escalones y se colocó entre las dos columnas y entre las dos personas. Una de estas lo alanceó por la espalda, y la otra, con la espada que tenía en la mano, le cortó la cabeza.

Todas las historias de Salomón, príncipe del bronce, insisten en la cualidad ultramundana, que se prolonga (como la de Hermes Trismegisto, señor del mercurio) más allá de la vida. Sobre todo, en el libro de *Las noches*, de una manera u otra, el alto nombre alarga su sombra. Haya o no haya sido aquel rey el autor de los Proverbios, del Eclesiastés y del Cantar, es cierto que una nube de fuego pasó con él por esos tres textos, y las cien leyendas que los rodean se unieron de manera espontánea en torno a su nombre como los fragmentos de una Atlántida maravillosa. Como se sabe, el espíritu sopla donde quiere y compone sus imágenes como le place.

La Ciudad tiene veinticinco puertas, «pero no se ve ninguna ni hay rastro alguno de ellas». Esta lectura no es más que una supuesta puerta, y la más evidente, claro está.

2. Alfombras voladoras

El libro de *Las noches* rebosa de alfombras. Es a menudo un auténtico ceremonial de alfombras. Por así decirlo, todo sucede encima de ellas. Salomón vuela sobre una alfombra a la batalla con los genios rebeldes mientras los pájaros se cruzan sobre su cabeza y las bestias pasan por debajo a la sombra de esa alfombra. La amante astuta se hace envolver en ellas para llegar hasta la presencia de su señor; en la alfombra enrollada se ocultan cadáveres (¡horror perfecto de *La historia de las tres manzanas!*); sobre ella se duerme, se ama, se tocan instrumentos armoniosos, sobre todo se narra y se reza. «Y, al asomarse tímidamente a la puerta, vio un pequeño oratorio; arrodillado sobre una alfombra, un joven recitaba con voz armoniosa el Santo Corán».

Es la pequeña y ligera alfombra de oración que el pío musulmán lleva consigo en sus viajes, para así poder disfrutar de ella en todas partes, en las cinco invocaciones cotidianas, de la pureza de un espacio privilegiado, no tocado por ningún pie infiel. Se muestra el nicho de oración en arco puntiagudo, que hay que situar en dirección a la Meca: síntesis ritual de una mezquita con una lámpara votiva colgada en el centro o el ánfora lustral bocabajo, de la que fluyen, por lo general, tres claveles. Y un versito del Corán que casi siempre es la decoración más extraña y más líricamente elocuente. Cánones metafísicos constriñen la alfombra islámica que abomina de la figura, la aprisionan —como toda obra de arte de consumada sabiduría— en la cruel belleza de una estilización desdeñosa, precio y fruto de atávica educación contemplativa.

Pero ¿por qué vuela la alfombra? En los cuentos tradicionales de Occidente puede suceder que una princesa se ría «en la propia cama en un palacio desconocido, a mil millas del reino de su padre», y el caballo alado, criatura astral y fatídica, es común a muchas latitudes. Pero la alfombra voladora sigue siendo única y maravillosamente inexplicable.

Libros fascinantes sobre el arte de la alfombra responden ahora como oráculos a casi todas las preguntas posibles en torno a las genealogías y a los significados de estos espacios de lana densamente anudada, después cortada y esquilada, que extienden frente a nosotros sus ardientes ovillos narrativos, sus puras geometrías mentales. Estos libros nos hablan de alfombras que tienen diecinueve siglos, como aquella alfombra de Persia hallada en perfectas condiciones en una tumba

real en los montes Altái, que atestigua, con sus diez mil kilómetros de viaje, la total credibilidad de aquella increíble Ruta de la Seda. Se despliega ante nuestros ojos la inmemorial geografía de la alfombra, que es finalmente la geografía de *Las noches*, tejida y narrada por las mismas migraciones y mezcolanzas: turcos y griegos, judíos y persas, árabes y gitanos de Egipto, sirios, armenios, circasianos, kurdos, turcomanos, tártaros y mongoles. Y es la misma columna geológica de milenios: de la mítica alfombra de Ctesifonte a la alfombra moderna, imperturbablemente parecida a la antigua.

«Clima seco y duro, copiosa abundancia de lanas y rebaños, necesidad de transporte veloz y fácil» unen las estéticas y las técnicas. Los distintos planos de la vida íntima y espiritual se unifican en la alfombra y construyen una miniatura exquisitamente completa de la tradición, que nada excluye, siempre y cuando sea contemplada en su máximo grado de pureza.

¿Quién teje generalmente la alfombra? Las ciudades de Persia —provincia de elección de la alfombra, si bien este arte es tan amplio y diverso como el propio Oriente— crean y difunden escuelas de alfombras allí donde se encuentran fuentes de agua cristalina. Los «maestros de la alfombra», esos bardos itinerantes del telar, pasan, como el antiguo narrador de fábulas, de pueblo en pueblo, de región en región, brindándoles a los artesanos locales los tesoros de su portentosa memoria, custodia de innumerables esquemas de composición. Y, allí donde está el único visionario, aquel que recoge en el hueco de la mano los sueños de las generaciones: un nómada que ha visto mucho y ha acumulado mucho en el corazón; un esclavo tejedor arrancado de la patria, cuya nostalgia, servida por manos aladas, se compra a peso de oro; un poeta que atrapa nexos, armoniza figuras con un instinto irreductiblemente discriminador de los ritmos de los objetos y de los estilos espirituales. En definitiva, un místico cuya alfombra conlleva oración y ayuno, que dedica el exvoto simbólico, dictado al telar de su devoción, a Quien, mientras anudaba y cortaba las lanas multicolores, quiso atravesar la urdimbre con un rayo de su esplendor. El genio, en una palabra, que es siempre genio de la raza como su nombre indica: una mente habitada por un demonio, que unifica con una herencia de energías biológicas, intelectuales y espirituales. El soberbio ejemplar humano capaz de anudar los diez mil nudos de la alfombra de Senneh en un decímetro cuadrado de espacio sin perder de vista una visión total de luminosa maleza donde el blanco jazmín da frescura a las garzas y a los flamencos rosados: «un siempre en un espacio microscópico» que tendría que consternarnos si considerásemos, por un momento, de qué meditaciones el regio anonimato de antaño revestía el suelo sobre el que el hombre posaba el pie y lo que nuestra indigencia eleva ahora al nivel de sus ojos.

Los mágicos libros nos revelan lo que siempre creímos saber, pues nada que no pueda leerse de múltiples maneras puede fascinar durante algo más que un tiempo muy breve; y la alfombra oriental es uno de los pocos objetos con los cuales (según una célebre definición del gran arte) podríamos permanecer encerrados en una cárcel durante muchos años sin enloquecer. Nos revelan que la alfombra es un lenguaje y que, poseyendo la ciencia adecuada, se puede leer un *bukara* como un poema resplandeciente y sanguíneo: como un amigo heraldista empezó a leer un día con maravillosa rapidez, en las paredes de una iglesia, las inextricables sagas familiares contadas por una colección de viejos escudos de armas.

Invenciblemente las tradiciones aborrecen lo vago, lo sentimental y gratuito; preceptos y límites transmitidos condenan de manera implícita cualquier fantaseo hasta en la más humilde artesanía. Como la fábula o la parábola, la alfombra no trata de forma obstinada más que sobre lo real, y solo en virtud de lo real toca las geometrías del espíritu, las matemáticas contemplativas. Hablar del simbolismo de la alfombra no es menos infantil que hacerlo de la fábula y de la parábola. Sentidos y ultrasentidos se anudan juntos tan estrechamente como la urdimbre en el estambre, y en ellos cualquier hombre —como en las historias de aquel antiguo maestro de las que cualquier oyente no oía más que una sola parte, pero completa y perfecta— leerá el mensaje destinado a él y a ningún otro.

Con esta subjetiva objetividad la mente que contempla una alfombra puede descansar suavemente, como en un bosque animado por una fuente escondida. Las sabias medidas, el diseño concéntrico, el recreo balsámico de colores puros, destilados por la naturaleza y refrescados en aguas corrientes, convierten la alfombra en centro de contemplación, no indigno algunas veces de un delicado parentesco con el sagrado mandala. Las inagotables combinaciones de una casualidad nunca casual la convierten, por otro lado, en una lengua muerta muy viva: poseemos la clave de algunas frases, pero no de todo el trayecto, de modo que solo la ayuda de las otras lenguas puede revelárnoslo, y el nomadismo multiplica hasta el infinito los campos de significado. Si en China el triángulo sugiere el cumplimiento del deseo, en Asia Central no podrá reproducir más que la tienda del nómada; el escorpión indio es el amuleto salutífero que preserva de la lepra, pero en el Cáucaso habla de la audacia desdeñosa de quien llega a infligirse la muerte antes de rendirse, y en China —secreta, refinadamente— de la insatisfacción del erudito. Proscribiendo la representación de seres animados, la ortodoxia islámica yuxtapone las alusiones de los símbolos a motivos naturales. En una ciudad de tránsito de caravanas, el artesano caucásico añadirá con deliciosa negligencia al nicho de la oración símbolos de la metafísica budista y hará que la lectura sea más improbable cuando imagine que entrelaza, votivamente, los instrumentos de su trabajo: peines de hueso y varillas de madera.

Como los antiguos modos litúrgicos, son los colores los que crean la premisa simbólica de la alfombra. El amarillo oro, extraído de la planta del zumaque, antigua prenda de grandeza y fortuna que extiende el sol a nuestros pies, es ofrecido al señor indio en busca de descanso. El verde, que reluce en el estandarte del Profeta como en el turbante del fiel santificado por el peregrinaje a la Meca, está reservado en Turquía a la alfombra de oración. El azul —la esencia destilada en Persia por el índigo— oscuro evoca la meditación sobre lo eterno; claro, la melancolía amorosa; y el agresivo, destructor negro —imagen de revuelta— es la tinta viril por excelencia que fue escogida como emblema por las hordas mongolas.

A partir de este campo poético preliminar se teje el discurso de las figuras: la perspicacia divina del lagarto, la regeneración espiritual de la piña, la caprichosa fortuna que se escapa, saeta en el delirante vuelo del murciélago. La felicidad espiritual está encerrada en el jarrón chino, la dulce muerte en la especie de la orquídea, el dragón de cinco patas recuerda la majestad formidable que aterrorizó a Confucio al ver al emperador. Cada vez más de cerca, el símbolo aferra lo absoluto: en la copa sagrada del loto, en el árbol de vida semejante a un flamante candelabro —eje del mundo, camino vertical entre el hombre y la divinidad—, en el inmortal

pavo real, que a menudo abre su círculo infinito sobre los sarcófagos cristianos de los primeros siglos. En las provincias cristianas de Asia, donde el mundo animal estaba excluido de las alfombras ceremoniales que decoraban las iglesias, también el nicho de la oración podía estilizarse en una puerta de catedral o en una mitra de obispo. A su vez, las criptografías de la alfombra oriental pasaron a la decoración de las iglesias. Incluso en las tierras de los Médici, cuyo desdén hacia el exotismo limitó las cargas de sus naves a las especias y a los libros griegos, alguien ha reconocido el eco de las alfombras (en la fachada, por ejemplo, de la abadía Fiesolana). Si no quisieron nunca esconder con alfombras orientales la elegancia ascética de los suelos de terracota, aquellos secos florentinos dibujaron otras bellísimas a los pies de sus Vírgenes.

La muda altivez de las figuras geométricas, ya sea las sencillas, como el cuadrado chino al que le falta un lado, puerta abierta a la hospitalidad, o las emblemáticas tres esferas dispuestas en triángulo, alusión a las nubes y al trueno —divisa de Gengis Khan—, se complica maravillosamente en los arabescos de la escritura árabe clásica o en su versión angulosa, la cúfica, que tan bien se disimula en la simple decoración. «Que ella me lance a sus pies y camine sobre mí; he rotulado cien fórmulas de gloria en cada lengua en torno a mi lanzadera», es la gesta amorosa narrada ocultamente por una alfombra persa del siglo XVI conservada en Múnich. En Milán, otra habla una lengua distinta: «Aquí se encuentra el sendero que conduce a la fuente de vida, y hasta los animales feroces tienen allí su refugio».

Por su naturaleza, la poesía pasa de forma a forma, y los motivos de la alfombra se ocultan a veces uno en el otro, uno tras otro, acrósticamente. En lo que parece la mera greca rojinegra de un borde, afloran silenciosamente las fauces de una inconcebible fiera de la que germina una mata y, en su agraciado lanzarse al vuelo, el jilguero es disimulado por la hoja de la rama en que se posa. Como en la poesía, la transición no es tan solo de forma a forma, sino de especie a especie: la ilustre y misteriosa palmeta ovalada tan difundida en la alfombra de Oriente, el *boteh*, ahora es mandorla, ahora llama, ahora perla y, nunca simétrica, confiada a las ligeras y sublimes distorsiones de la naturaleza, se curva bien hacia la derecha o bien hacia la izquierda, reuniendo en estas deliciosas irregularidades la esencia común a todas las especies. Las propias cenefas son elocuentes: en primer lugar, habla el número de los bordes, que puede llegar hasta doce o trece, una muralla dentro de otra, un discurso dentro de otro discurso. Una jerarquía de alusiones está asignada a la sucesión de los bordes, desde el interior hacia el exterior.

A pesar de dichas complejidades paleográficas, ya no resulta imposible empezar a discernir en una alfombra nupcial de Kiss Ghiordès (localidad conocida por un arte particular de anudar la alfombra) el desdoblamiento, sobre un tierno fondo rosa pálido, de los nichos y de las lámparas de la oración, opuestos respectivamente entre sí; todo ello rodeado, en los dulces tonos de la loza, por los auspicios de los tulipanes de la prosperidad, de los claveles de la sabiduría, dentro de una cenefa verde oxidado de grandes dientes serrados que sella de modo inesperado la intimidad del cuadrado entre las alturas temibles de la montaña sagrada. Aflorará en una alfombra caucásica el tema celebrativo del coraje viril, desarrollado con suprema elegancia: una multitud angulosa, hipnotizadora, verde-azul magnético y rojo intenso, de estilizados escorpiones, de arcos y flechas

disparadas, dispuestas en estrechas y crueles oposiciones sobre un terciopelo de rudo camello leonado. En una alfombra de Asia Menor fue seguramente una astringente pureza ritual la que eliminó la lámpara e incluso el ánfora del nicho de la oración para que ninguna figura violara el inexpresable verde-agua verde-sombra del centro; la densa canción de alabanza se dejó a los granates y a los azules espirituales de la rosa y del pez en los inmensos bordes que cercan ese espacio.

Pero ¿por qué vuela la alfombra?

Nos enseñan que en la lengua árabe clásica una raíz común une alfombra y mariposa, y no tan solo por la fascinación de los colores. El tejer y el anudar aluden a los acontecimientos urdidos por los hombres de manos invisibles. Y se sabe que el vocablo griego que señala el instante sin retorno, capturado como una flor milagrosa —*kairós*—, se usa para definir otro indefinible: la momentánea y relampagueante fisura entre la urdimbre y la trama en que la lanzadera penetra fulminantemente, como la espada mortal entre dos piezas de una armadura.

Pero ¿por qué vuela la alfombra?

Un libro lleno de sabiduría, que cuenta todo lo que la Persia clásica —y, sobre todo, la Persia mística— ha enseñado acerca de los hilos que discurren entre cielo y tierra, nos lanza quizá, con negligencia incluso la llavecita de oro que puede dar acceso a la última «habitación de la alfombra»: esta pequeña e irónica tierra que puede volar. Se alude en este libro a una recomposición espiritual del Edén, incluso a un mundo anterior al Edén, donde la piedra y la estrella, la rosa y el cristal, la fuente y el espino, el animal feroz y el delicado, se relacionan en una dimensión que las encierra todas; y se diría que la cuarta no es la definitiva. El libro habla de ciudades esmeraldinas —«Jabalqua y Jabarsa de las mil puertas»—, donde se realizan hasta el infinito (precisamente como en una alfombra persa) «las diferentes especies de imágenes originales que forman una jerarquía de grados diversificados por la sutileza o la densidad». Tales ciudades coronan, si podemos decirlo así, el monte Kaf, centro y al mismo tiempo círculo del mundo, del que tan a menudo se hace mención en *Las noches*, corazón de esa inextricable cosmogonía que es la *Historia de Hasib el Karim o de la Reina de las Serpientes*. También, como la alfombra, la superficie de esa ciudad es cuadrada, indicio de perfección y de totalidad.

Por otro lado, que la alfombra oriental quiera ofrecer un espejo de la divina frescura de un mundo sin culpa nos lo dicen los cuatro ríos paradisiacos que nacen del nicho de la oración; de ahí que fluyan en los mosaicos cristianos, transformados en las fuentes cristalinas de los Evangelios, de la roca sobre la que se yergue el Cordero, o atraviesen trágicamente el manto cósmico del obispo bizantino. Los místicos cristianos leían en el huerto misterioso del Cantar de los Cantares una imagen del jardín de la inocencia, donde el alma no se ocupa de ninguna operación más que de «vigilar desde el comienzo de la primavera el crecimiento de las flores».

Ya sean edénicas o precedentes del Edén estas tierras transfiguradas, estas tierras visionarias, ¿no llega hasta ellas de manera gradual ese intrépido viajero, aquel que se recoge en oración sobre la alfombra? «Aquí se encuentra el sendero que lleva a la fuente de vida...».

Resulta razonable que las meditaciones de dichos hombres concluyan algunas veces en

levitaciones, en esos vuelos en los que el cuerpo parece dispararse desde el arco tenso de la mente arrebatada. Quizá el máximo testimonio de similares estados, tan habituales en la historia de la contemplación occidental, sea san José de Cupertino. La danza contemplativa de san Domenico, que se levanta del suelo con la punta de los dedos gordos, las manos extendidas y cogidas sobre la cabeza como una flecha, ofrece un perfil aún más gráfico.

Entonces, los dos enigmas se fundirán mutua y simultáneamente: la alfombra vuela porque es tierra espiritual, los dibujos de la alfombra anuncian esa tierra, hallada en el vuelo espiritual. No *Iram la de las Columnas*, peligroso intento de imitación de lo inimitable, sino el humilde recuerdo y presagio de su modelo.

III

Los imperdonables

1

Venid, canciones mías, hablemos de perfección: nos haremos tolerablemente odiosos.

EZRA POUND

La pasión por la perfección llega tarde. O, mejor dicho, se manifiesta tarde como pasión consciente. Si había sido una pasión espontánea, el instante, fatal en cualquier vida, del «horror general», del mundo que muere a nuestro alrededor y se descompone, la revela a sí misma: sola, salvaje y compuesta reacción.

En una época de progreso puramente horizontal en la que el colectivo humano se parece cada vez más a aquella fila de chinos conducidos a la guillotina de los que se habla en las crónicas de la rebelión de los Bóxers, la única actitud no frívola parece la del chino que leía un libro en la fila. Sorprende ver a otros pelearse hasta sangrar, esperando su turno, sobre cuál es el favorito entre los verdugos que actúan en el cadalso. Admiramos a los dos o tres héroes que aún lanzan vigorosas pedradas a uno u otro verdugo imparcialmente (pues es sabido que se trata de un solo verdugo, aunque las máscaras se alternen). Por lo menos, el chino que lee muestra sabiduría y amor a la vida.

Resulta prudente olvidar que, según la crónica, ese hombre debió a eso su cabeza: el oficial alemán que escoltaba a los condenados no se resistió a su compostura y le otorgó la gracia. Y merece la pena recordar las palabras que profirió el chino, al ser interrogado, antes de perderse entre la multitud: «Yo sé que cada línea leída es provechosa». Es lícito imaginar que el libro que tenía entre las manos era un libro perfecto.

¿Qué significa eso? No necesariamente que se trata de un libro sagrado en el sentido canónico. De algún modo, todo lo que es gozoso es territorio divino, dijo un ilustre demonólogo. Puedo imaginar igualmente un luminoso tratado sobre la vida de las setas o sobre los nudos de la alfombra persa, la descripción detallada de un gran esgrimista, o una colección de cartas con una buena cantidad de palabras bien concordadas entre ellas. O incluso ese *Ensayo sobre los cuchillos* que me dicen que alguien está escribiendo y que me parece digno de expectativa porque quien lo escribe con perfección, y ya hable de cuchillos, de Francis Bacon o de la punta de los pulgares de los pies de Anna Pávlova en los dolorosos arabescos de *Giselle*, está respondiendo de una manera digna de honor a la guillotina que le espera: el pobre mundo bioquímico del mañana, en el que el pensamiento, según nos están anunciando con reverencia, no será más que un suero, y la consciencia nada más que un tegumento; aunque ni siquiera suero y tegumento el

hombre podrá recibir como regalo a su nacimiento, pues es sabido que un impulso electrónico podrá privarlo de ambos a cualquier distancia, por obra y gracia de un desconocido cualquiera.

Meticulosa, especiosa e inflexible como todos los auténticos visionarios, la poeta Marianne Moore escribe un ensayo sobre los cuchillos. Escribe sobre lagartos y sobre encuadernaciones aldinas, bailarinas y flamencos «con patas [...] semejantes a las hojas de arce»; escribe sobre el pangolín, el animal «con armadura; ¡con escamas imbricadas / e idénticas, como la piña de píceas [...] es el nocturno artista e ingeniero en miniatura; / sí, es réplica de Leonardo da Vinci»; escribe sobre las «fuentes muertas de Versalles», sobre la «música silenciosa que se desprende / de la serpiente cuando se mueve o salta». Recoge en sus rápidas y ávidas comillas, encerradas entre dos hemistiquios, cuanto puede sustraer aún de belleza, allí donde esté: en Platón, en el zoológico, en un catálogo de antiguo vestuario de la corte, en la columna de historia natural del *Illustrated London News*. Sobre todo esto escribe, extrayendo moralidad como arpegios repentinos, en un instante apagados por la mano celosa. De todos modos, solo uno es asunto suyo, su alabanza y su salmo: la ardua y maravillosa perfección, esta divina injuria que hay que venerar en la naturaleza, que tocar en el arte, que inventar gloriosamente en el comportamiento diario. Por eso sus libros son buenos compañeros en la plaza de la guillotina.

Hay una diferencia. No parece que el chino fuera interrogado, además de por el oficial alemán, por sus compañeros de suerte. Hoy lo es continuamente. Hoy a ningún lector le es permitido leer nada sin tener que justificarse. Pero le conviene, igualmente, callar. Si profiriese una sola palabra sobre las razones de su lectura, como mínimo se le impediría continuarla. ¿Por qué? En primer lugar, es un puro milagro que ese libro haya llegado a sus manos. Dice Marianne Moore de un eminente poeta de hoy: «A él se le reprochó su arte perfecto; el escritor no puede ya destacar en su obra sin ser, como el perro de Coriolano, apaleado constantemente por ladrar, cuando le han instado a que así lo haga».

2

Es cierto que la temen
más que la muerte, la belleza es temida
más que la muerte, más de cuanto temen
la muerte.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Perfección, belleza. ¿Qué significa? Entre las muchas definiciones, hay una posible. Es un carácter aristocrático; mejor dicho, es en sí la suprema aristocracia. De la naturaleza, de la especie, de la idea. También en la naturaleza esta es cultura. El porte erguido y delicado de la muchacha de la costa de Oro es obra de siglos de natación, tinajas de arcilla equilibradas sobre la cabeza, danzas y cantos de iniciación más complicados que el gregoriano más puro. Aunque faltara uno solo de los tres elementos —piedad, juego libre y artes femeninas—, la perfección no envolvería esos miembros con su velo casto e imperioso. A lo largo de los milenios —si se puede decir así—, el árbol del paraíso expresó al pájaro lira; manos unidas durante largo tiempo se convirtieron

finalmente en arcos góticos.

Hoy que todo esto es ultrajado y destruido, inencontrable y, sin embargo, siempre presente, como la espina envenenada bajo la uña, el hombre ha debido convertirlo en objeto de horror sagrado. Que cada recuerdo del tiempo celeste sea eliminado, enterrado para siempre en el jardín del alfarero. Que sea, sobre todo, negado. Pues se sabe que la perfección es, antes que nada, esa cosa perdida, saber durar, quietud, inmovilidad. El hombre en meditación, la mujer en el umbral, el monje genuflexo, el prolongado silencio del rey. O la bestia al acecho o en delicados asuntos. Este aéreo y terrible peso —silencio, espera, duración— el hombre lo ha rechazado. Y he aquí que vive ahora su paranoide terror de «sentimiento y precisión, humildad, concentración, gusto». ¿Cómo exigir, por otro lado, el coraje del grito angustioso: «Belleza, aléjate de mí; yo te temo; tu recuerdo me hiere, maldita seas»? Como el grito de Eva expulsada, todo esto pide velos, la oscuridad de la selva. Y he aquí los ataques indirectos a las doncellas de lo irrecuperable: gracia, ligereza, ironía, finos sentidos, ojo firme y difícil. O, sirviéndonos intelectualmente de términos teológicos: claridad, sutilidad, agilidad, impasibilidad.

Así las cosas, imperdonable es sobre todo el poeta. Una augusta y modesta vejez protege a la poetisa de la que hemos hablado. Pero hace poco se habló de ella, por otro lado no sin gracia, como de una monja medieval que bordara casullas memorables, anhelando más los colores de las propias sedas que los rostros de los santos retratados; como si una efigie pudiera inspirar veneración si una atención casi maniaca no discierne los materiales con los que responder a la visión. Pero los grandes poetas ya están todos muertos o son viejísimos.

Por otra parte, ni siquiera la muerte es ya un salvoconducto. Se corre el riesgo del suicidio editorial, y se consigue, porque los ensayos de Gottfried Benn, ese grandioso lamento sobre el hombre cuaternario, son propuestos al público con delirantes cautelas: por favor, no se lo tome en serio, que nadie lo considere más que un *fenómeno*, una *señal de nuestros tiempos*. Resulta superfluo decir que ningún crítico se ha reído.

Imperdonable Benn, y ciertamente no en su sayal ceniciento de pecador político (ni siquiera es digno recordar cuánta mala política se ha perdonado siempre en nombre de la mala escritura), sino más bien en su estola purpúrea de confesor de la forma: el autor de algunos poemas solo posibles al magisterio del más alto maestro en lengua alemana que ha habido en muchos años, pues finalmente de eso se trata. Imperdonable Benn, que afirma que el poeta no debe ser el historiador de su propio tiempo, sino el precursor, hasta el punto de hallarse a milenios de aquel tiempo; el antecesor hasta el punto de poder profetizar los más lejanos ciclos que están por venir. Testimonio tan solo de lo que inmóvil perdura: un guerrero, una estrella, una muerte, un serbal.

Él ofrece la prueba de esto casi sin quererlo, en un poema de dos estrofas, «pero entre las dos estrofas hay veinte años de distancia». Las dos estrofas empiezan con el mismo acorde, se abren en progresiones diversas y dan vueltas en círculos alrededor de su fuente, lo que es solo posible a la totalidad y la permanencia de un idéntico espíritu conmovido. Es la pequeña poesía, de tan feral belleza, que empieza con las palabras *Welle der Nacht*, y podemos leer en el compendio de las *Statische Gedichte*:

Welle der Nacht —, Meerwidder und Delphine

*mit Hyacinthos leichtbewegter Last,
die Lorbeerrosen und die Travertine
wehn um den leeren istrischen Palast,
Welle der Nacht —, zwei Muscheln miterkoren,
die Fluten stromen sie, die Felsen her,
dann Diadem und Purpur mitverloren,
die weisse Perle rollt zurück ins Meer.*

Olas de la noche —, aries y delfines
con jacintos de peso ágil,
las rosas del laurel y los travertinos
ondean en torno al vacío palacio de Istria.

Olas de la noche —, dos vulvas elegidas,
las mareas las arrastran hacia las rocas,
perdidas entonces diadema y púrpura,
rueda la blanca perla de vuelta al mar.

También nosotros tuvimos, hace un tiempo, a nuestro escritor procesado por refinamiento, culpable de lesa majestad según la masa: el príncipe de Lampedusa. Inactual. Dificilmente podría serlo más: con su titánica ironía, su prodigiosa indiferencia ante los falsos problemas, la relajada felicidad de su ritmo; algo parecido a una de aquellas arias ilustres y negligentes que los caballeros de antaño silbaban cuando se dirigían al duelo. Porque ¿qué es el libro del príncipe de Lampedusa sino un duelo a muerte entre la belleza y la muerte, y *su* muerte, entre otras cosas? Imperdonable Lampedusa, que abandona con una sonrisa el gran baile un instante antes de que ardan los candelabros y se explique la pavana que para los demás es una fiebre. Imperdonable Lampedusa, ajeno a penumbras ideológicas y seriedades sentimentales, a todo el insufrible, atávico y nacional «tomarse en serio». Ultrajantemente erudito. Atento, sin un parpadeo, solo a las realidades destinadas al poeta: la gloria y el desastre de la criatura perfecta, la definitiva ironía del polvo. Un baile, una estrella, una muerte, un serbal.

3

Considerando que solo se es digno
allí donde se emplea todo el arte.

DANTE

Pero la masa, se sienta ofendida o no, lee al príncipe de Lampedusa. Cenobios de muchachos leen a Gottfried Benn, leen a Marianne Moore. Los imperdonables tienen discípulos.

¿Quién aborrece pues la perfección? Sería tentador sospechar de aquellos que saben de qué está hecha la perfección, lo que cuesta alcanzarla: las vigilias nocturnas, las duras mañanas, los votos

de castidad, obediencia y pobreza que esta impone. Me refiero a aquellos que no aguantaron todo esto. El discurso sobre el arte, si es colocado en su eje natural —la mayor o menor maestría del artista—, descarrila inmediatamente por diversas y no muy claras vías: el compromiso, la presencia. Resulta expresivo que la propia palabra «maestría» o la palabra más humilde «técnica» hayan desaparecido hoy en día del lenguaje crítico, así como la simple e inapelable definición (bonito y feo), que es patrimonio del mundo de los futbolistas y de los boxeadores, sobre cuya técnica se hacen investigaciones dignas de las competiciones poéticas de la corte de los Fujiwara.

¿Quién se acordará de que la finalidad última de aquellos grandes *ensayos para una teoría de la infancia*, de aquella *preparación pianística a la muerte y el Estudio 24* de Frédéric Chopin fue una irreprochable disciplina de las dos manos? Eternos y transparentes muchachos corren entre gotas de sol y flechas de verdor por un eterno y transparente jardín; los muertos resurgen tiernos y terribles, el amor mide su propio abismo, un pueblo se viste de luto. Y el milagro entero descansa sobre el más casto de los intentos: flexionar la muñeca al menos seiscientos veces, robustecer la articulación del cuarto dedo.

¿Dónde buscaremos entonces al escritor, dado que el tiempo no es cosa de la poesía y que cuanto se le pide parece cosa del tiempo?

En Italia, el último crítico fue, me parece, Leopardi, pues ya con De Sanctis la pura disposición del espíritu contemplativo fue definitivamente perturbada y distorsionada por la obsesión histórica. Leopardi fue el último en examinar una página como se debe, a la manera de un paleógrafo, en cinco o seis planos a la vez: desde el sentimiento de los destinos hasta la necesidad de evitar el concurso de las vocales. La examinó, hay que decirlo, como un escritor. Para Leopardi el texto fue presencia absoluta, y no procede de modo distinto al descomponer un pasaje de Dante o del padre Bartoli, de Homero o de Madame de Staël. Todo lo que no se preste a una *lectura múltiple*, él lo ignora. Evito pensar en su examen de una página contemporánea. Aunque fuera una de las más bellas, supongo que notaría en primer lugar la ausencia casi total del «como» o del ablativo absoluto: la carencia de espíritu analógico, si no queremos llamarlo metafórico, de la facultad completamente poética —profética— de convertir la realidad en imagen, es decir, en destino.

4

Un poeta no habla la lengua, sino que la medita:
así la potencia del león está en sus garras.

MARIANNE MOORE

Así pues, ¿dónde buscar al escritor? Las preguntas se generan una tras otra; por ejemplo, ¿qué es el estilo?

La primera imagen que se presenta es esta: una virtud polar gracias a la cual el sentimiento de la vida sea al mismo tiempo raro e intensificado. De modo que, gracias a un movimiento simultáneo y contradictorio, allí donde el artista concentra al máximo el objeto reduciéndolo, como los

pintores T'ang, a ese único perfil —a esa pura línea de lo alto a lo bajo que es, por así decirlo, la propia pronunciación del alma—, el lector lo siente multiplicarse dentro de sí, exaltarse en incontables armónicas. Un ejemplo de estilo trágico y horror sublime concentrado en un solo rasgo se encuentra quizá en Plinio el Joven allí donde refiere el suplicio de la Gran Vestal: que, mientras baja viva a la cámara sepulcral, se dedica a recomponerse la estola enredada y rechaza la mano del soldado «con un último gesto de delicadeza, como no deseando profanar el cuerpo casto y puro». No de distinta calidad fue el hallazgo de un gran mimo italiano, Moretti, que en *Arlequín siervo de dos amos*, en la escena de las dos comidas que se sirven a la vez, en la cumbre de una progresión admirable de saltos y cabriolas, reducía de golpe sus movimientos a una sucesión de cadenciosa inmovilidad, piernas cruzadas, brazos abiertos, brazos cruzados, piernas abiertas, hasta caer de repente sobre la cabeza mientras aún piernas y brazos, lentísimos, proseguían ese movimiento de tijeras. En el público, la sensación de actividad vertiginosa alcanzaba entonces la imagen deseada, la de algo *imposible*: en cierto modo, concretaba el dicho: «Nada más inmóvil que una flecha volando». Sir Lawrence Olivier multiplicaba el peso de la batalla pendiente, de las heridas posibles, de las memorias futuras, levantando, en *Enrique V*, un centímetro de manga de su muñeca.

Semejante tensión concentrada es cosa de pocos escritores, es decir, de todos los grandes escritores. Los menos grandes extraen de ella de vez en cuando momentos altos o exquisitos. Pero hoy en día es más fácil que tales sorpresas y alegrías las pueda dar un texto casi anónimo en el que haya intervenido una pasión inalterable. Marianne Moore confiesa la ebriedad de la que fue víctima al leer la relación «apasionadamente precisa» de un experto del Tesoro americano sobre ciertos billetes falsos puestos en circulación. Hojeando una guía del Palacio Ducal de Urbino sentí un júbilo como el que se experimenta al escuchar música del siglo XVII; descubrí que el autor, un superintendente lleno de delicado éxtasis, usaba deliciosa e inusitadamente, en lugar de la palabra «muy» la palabra «así»: «Todas las puertas del palacio tenían que ser originariamente así de magníficas [...]. Del capitel salen los elegantísimos arcos que van a descargarse sobre ménsulas así de decorativas». También la inocente *sprezzatura* en la reiteración de los adjetivos («Desde esta ventana altísima se entiende bien que estamos en una alta torre») añadía, como él hubiera dicho, a la «heroica belleza», de tal modo que la gran descripción de los *trompe-l'œil* en el gabinete del duque Guidobaldo —rasgo de intrepidez si lo hubo— la conseguía ese hombre *ex corde* en virtud del asombro.

Esta clase de placeres los buscaremos hoy en los diccionarios, en los tratados. Sin aspirar a los esplendores de un Buffon, es raro que, en un tratado de zoología también moderno, e incluso en el catálogo de un vivero, no se disfrute de verbalizaciones perfectas con las que poquísimos escritores sabrían asombrarnos. (Descripción de una lechuza: «Un profundo pero breve ulular de dos sílabas, la segunda apagándose lentamente en sentido decreciente, algunas veces seguidas de una calma risita gutural [...]. Un alto y estornudado ladrido [...]. Un límpido y ladrante *uirro*, etc.». Descripción de una rosa: «Capullo ahusolado y perfecto, turbiniforme, que se abre en flor, siempre solitario, con los pétalos aterciopelados, vueltos en los bordes. Color amarillo-salmón, que se esfuma en gamuza rameada al unirse con el tallo. Porte erecto, follaje bronceado...»)³⁴.

Una devoción espiritual por el misterio de lo que existe es estilo por virtud propia, como lo

demuestra el admirable lenguaje —hoy en vías de extinción— de los campesinos. Un poeta que a cada cosa —de lo visible y de lo invisible— le prestara la idéntica medida de atención, así como el entomólogo se esfuerza en expresar con precisión el inexpresable azul del ala de una libélula —este sería el poeta absoluto—. Ha existido, y es Dante. Otros tocaron estas formas de atención plena en algunos momentos. Otros, en cada momento, formas de atención menor. Esta es quizá la única distinción no momentánea entre uno y otro poeta, narrador o filósofo. (El místico que nos dio la ratificación técnica de cada instante de vida espiritual en tratados que nada tienen que envidiar al más perfecto repertorio científico sin que nunca el ala de la palabra pierda nada de su púrpura es san Juan de la Cruz).

Solo una devoradora pasión por la verdad informa de estos instantes de vida multiplicada y, como ya se ha dicho, la elocuencia puede pivotar sobre una partícula. La última carta (italiana) de Mozart es un ejemplo casi terrible del estilo que ha devenido íntegramente naturaleza. Recordaremos la gran frase central, el reiterado lamento sobre la muerte cercana, envuelta en el manto negro del desconocido del *Réquiem*. Y: *La vita era pur si bella...* (La vida era, sin embargo, tan bella). Inténtese quitar una de estas seis pequeñas palabras. He aquí la fórmula del día a día: *la vita era bella*; o la nostálgica *la vita era pur bella*; o la cándida *la vita era si bella*. Pero «*La vita era pur si bella...*». Esto solo es el puñal que acuchilla; sacado de la vaina en virtud de dos monosílabos, dispuestos según un orden sencillo e inescrutable.

5

Solo, tú con las palabras:
y esta es realmente la soledad.

GOTTFRIED BENN

Dicho milagro de vida multiplicada —que no es finalmente sino la felicidad, a la que en todas partes y siempre el lector aspira, como el niño que tiende enseguida la mano al melocotón rosado, a la concha— parece suceder tanto más completamente cuanto mayor fue la soledad del poeta, su salto fuera del agua, de salmón a contracorriente; si es necesario, su quedarse «varado en el plenilunio», sin esperanza y sin desesperación. Inútil enumerar los santos eremitorios: Rávena, Recanati, la torre sobre el río Neckar, Amherst, la habitación de las paredes de corcho en el bulevar Haussmann. Pero los grandes poetas están ya todos muertos o son viejísimos.

Djuna Barnes es, de todos los vivos, la que mejor abrazó ese trapismo de la perfección. No se sabe dónde está, da a la imprenta un libro cada veinte años y su mismo nombre halla la manera de caer cada vez fuera de los repertorios. Podría ser, por lo que sabe la gente, la desconocida del siglo XVII, una especie de sor Juana Inés de la Cruz, de condesa de Winchilsea. Y he aquí, en las estrofas imperiales, despiadadas, tanto tiempo pospuestas de su gran tragedia, *The Antiphon*, el secreto de ese rechazo infinitamente exigente:

As the goldsmith hammers out his savage metal

*so is the infant axial to the dance.
Wrapped in metric, hugged in discipline,
rehearsed in familiarity reprov'd;
grappling in the mortise of ritual,
turning on the spirit of the play,
equilibrium else would be a fall
paid for in estrangement, each from each.*

.....
*Hands off, you too near thing!
Would you that I leap into myself,
there dismiss me of my occupation
to set me in the slum of their regard?
Would get me clapped between the palms of their approval?*

*Get me rated
in the general horror of the common mouth
and to the verdict of the vulgar stand me down
crying: «I am a fool!» to ease a fool?*

Como golpea el orfebre sobre metal indómito,
así el muchacho es eje de la danza:
envuelto en métrica, atado a la disciplina,
adiestrado en rechazada familiaridad,
atenazado en la vid del ritual,
girando sobre el espíritu del juego
otro equilibrio sería una caída
pagado en extrañamiento, cada cual de cada cual.

.....
¡Abajo las manos, criatura demasiado cercana!
¿Querrías que yo saltara sobre mí misma
y allí, depuesta de mi ocupación,
tenerme en el suburbio de su
respeto, golpeada entre las palmas
de su beneplácito? ¿Verme ponderada
en el general horror de la boca común
y, ante el veredicto de vulgar descenso, gritar:
«¡Soy tonta!» para tranquilizar a un tonto?

En el general horror también existe este salmo que magnifica y huye. De textos parecidos está protegido el muchacho que quiera, según Benn, «mantenerse firme, sentarse contra la pared, leer a Job y Jeremías».

Son muy pocas las fortalezas que se dejan borrar por arenas y vientos antes que desmoronarse en albergues y caravanas. Sucedió a veces que, hojeando una revista, erizada como un erizo de versos impecablemente momentáneos, uno de los cuales superaba al otro en feroz temporalidad, volvía más cálido su abrazo a la hora de la propia muerte. Pero se hacía un silencio, la página se abría como un pálido cielo marino, una guirnalda de versos se posaba en ella, pura como la Osa Mayor. Era un poeta. Impasible y vertiginoso, futuro como la alegría y más remoto que una lápida mortuoria. Recortada y guardada esa poesía cuando ya nos la sabíamos de memoria; empezaba la espera —siempre larga— del libro —siempre pequeño— que contendría ese poema (esa hora de Cuaresma o Pentecostés, ese implorar de mar, esos granos violáceos arremolinados en una lluvia primaveral ardiente como la sangre).

Pero que el poeta vacile un solo instante, pues es fácil tentar a un alma recta con la doble mentira de la «renovación de sus medios» y de sus «deberes hacia lo social» (como si, desde lo íntimo, el justo crecimiento de las fuerzas espirituales no modificara incesantemente el perfil; como si el cenobita no llegara más lejos que el hombre sociable, «pues el ejemplo es eterno y los círculos de su influencia se alargan hasta el infinito»). Que ese poeta deje un solo momento de sentarse contra la pared, de leer a Job y Jeremías; qué escarnio entonces, y cómo el menor de esos efímeros hermanos lo batirá al primer verso sobre la base de la ideología coloquial, de la *sprezzatura* mundana. Agarrado por la boca común, ya no puede hacer nada. Y *humano*, ahora, es *solidario*, es *consolador*. Simplemente ya no es memorable. Más de una vez hemos visto ese albatros que ha entrado, por delicadeza, en la jaulita del grillo.

Gozoso espectáculo el del poeta ya viejo que, recorridos todos los mares, estrellado contra todos los atolones, se encierra cada vez más, con el paso de los días, en formas inaccesibles y puras. Así Boris Pasternak, así William Carlos Williams, que cerró una vida de pionero literario escribiendo en tercetos. Imperdonables estos —no aquel— para quien lea con los ojos de la carne.

6

Ardiente en refinamiento...
Odas del Templo de Chou

¿Qué es, pues, el estilo? Se ha dicho que, ante todo, es cultura, natural o intelectual. Se le ha llamado acrecentado sentimiento de vida; se le ha llamado soledad, miel y langostas. Y aún no se ha dicho nada, sabemos que «lo que es no se puede decir; / puede decirse aquello que no es». Estilo es la casa toscana parecida a un lirio, toda luz, orgullo y renuncia. Estilo es el otro lirio blanquinegro, la donante del *Tríptico Portinari*, esa dama adolescente, medio monja y medio hada, que adora a su Dios con la más florentina de las sonrisas. Estilo era ciertamente la danza sagrada de los grandes watusi de Ruanda, tan parecidos a los blancos sacerdotes de Dura Europos y ahora destruidos por hombres de mediocre estatura. O la otra danza («puños apretados, muñecas

flexionadas») vista por un poeta en los miembros de un niño moribundo, que se abrían y cerraban lentos, como una corola. Todas ellas, figuras en que el ojo ha atrapado o infundido esa segunda vida que es la analogía salvadora (lirio, corola, danza, muerte, estrella); donde paz y horror se resuelven en idénticas e inocentes geometrías.

A veces uno ve en un tren, en una sala de espera, un rostro humano. ¿Qué tiene de distinto? De nuevo podremos decir lo que ese rostro no tiene, eso que sus rasgos no traicionan. Los ojos no desconfían ni solicitan, no divagan y no indagan. Ojos en ningún momento ausentes, nunca enteramente presentes. En nuestros días tales rostros —comunes en los cuadros antiguos— parecen sellados por una invencible melancolía. Acaso en el tren, en la sala de espera, llenan el alma de alegría, de una justamente crecida vitalidad. No se dirá palabra alguna, pero la pura y repentina sonrisa ha huido a un lugar tranquilo, vulnerable hasta ser inalcanzable. Se dice, rápidamente: «Ojos conscientes». Son, en realidad, ojos heroicos. Han mirado la belleza y no han huido. Han reconocido su pérdida en la tierra, y por eso la han ganado para la mente. Ni siquiera la fotografía puede destruir completamente dichos rostros —cada vez más raros; es cierto—. Cambia la raza, cambia ahora la especie; dentro de poco dichos rostros serán apenas percibidos y, percibidos —también ellos imperdonables— como extraños al contexto, al sistema que los encierra. Ya empiezan a hacerse invisibles, como la lanza de Longinos y el Grial que una mano llevó al cielo —se dice— cuando los hombres ya no fueron dignos de custodiarlos; como el chino que leía un libro y sobre el cual la multitud enseguida se agolpó. Para ellos, sin embargo, la belleza proscrita no cesa su inadvertido ciclo. Así, la flor, la estrella, la muerte y la danza siguen pareciéndose; y la semejanza sigue derrotando al terror. Claridad, sutileza, agilidad, impasibilidad. Siéntate contra la pared, lee a Job y Jeremías. Espera tu turno; cada línea es provechosa. Cada línea del libro imperdonable.

³⁴ Guido Ceronetti señaló la eminencia lingüística de un enólogo que así «cincela» un vino valioso: «Color rojo rubí, espeso y franco; tiende al anaranjado. Perfume intenso, clara traza de violeta (muy viejo: de *goudron*). Sabor seco, generoso y robusto; austero, pero sin exceso; vigoroso y de sabor largo que persiste; armónico».

Una divagación: sobre el lenguaje

Alguien dijo, y no parece fácil contradecirlo, que dentro de algunos años las delicadas gradaciones del lenguaje de los distintos personajes de Proust parecerán tan enigmáticas como el *Libro de los muertos* egipcio o como las estrellas funerarias etruscas. Nos preguntamos aún más: cómo es posible que se lea hoy a Proust. ¿Hay alguien, por ejemplo, que se ría aún del doctor Cottard, quien, cuando fue recibido con una fórmula exquisita en el palco de Madame Verdurin («Vous êtes aimable d’être venu, Docteur, d’autant plus que je suis sûre que vous avez vu Sarah Bernhardt, et puis nous sommes peut-être trop près de la scène»), replicó diligentemente: «En effet, on est beaucoup trop près, et on commence à être fatigués de Sarah Bernhardt [...]. Mais vous m’avez exprimé le désir que je vienne. Pour moi vos désirs sont des ordres. Je suis trop heureux de vous rendre ce petit service» [«Doctor, le agradezco mucho que haya venido, y más porque aquí estamos más cerca del escenario y usted ya debe de haber visto muchas veces a Sarah Bernhardt [...]. Pero usted me dijo que le gustaría verme por aquí, y sus deseos son órdenes para mí. Estoy encantado de hacerle a usted ese favor»].

Recordemos que Madame Verdurin decide que el doctor Cottard es un sabio que vive fuera de la existencia práctica, de modo que le parecía un error conceder poca importancia, por modestia, a los regalos que le hacían. Monsieur Verdurin advierte que no osaba decirlo pero que él también lo había notado, y resuelve enviarle por Fin de Año —en lugar de un bellissimo rubí acompañado de vagas palabras— un pedrusco de 3.000 francos, sobre el que dará a entender que no hay nada tan hermoso. Pero el arte de Proust es realmente mágico si el diálogo provoca aún una sonrisa: hasta tal punto se han vuelto norma, hoy, y una norma casi obligatoria, tales negocios y discursos.

Ya de un hombre de modales patricios como Frédéric Chopin se dijo que «nada le fastidiaba más que ser creído por sus maneras dulcísimas y su cortesía eslava», un lamento este, por desgracia, totalmente moderno del hombre bien nacido en un mundo ahora bárbaro —no barbárico— en el que han sido eliminados los matices graves de la urbanidad, los inaccesibles pudores de la gracia (pesadilla horriblemente literal donde todo *vale lo que parece*).

Se diría que retrocedemos a una época de paquidermos de los cuales no sería honesto pretender familiaridad con las cristalerías: *l’understatement* o lítote cortés, por ejemplo, y su alto complemento, la hipérbole noble, tan cara a Shakespeare, que a menudo es una hipérbole invertida, un *inverted overstatement*. Si existe aún un chino mandarín, y posee aún palacios de porcelana, y aún invita al huésped excelso a honrar su sórdida casa, me temo que no puede esperarse como respuesta más que un serio, paterno y vagamente perplejo: «¡Caray, mi querido amigo, esto no está nada mal!».

De mandarines aún vivos, en el ámbito de las letras, no conozco más que a Borges. Abramos un

libro suyo, caigamos en la definición deliciosamente civilizada que da de su propia narrativa: «el irresponsable juego de un tímido que no se decide a escribir cuentos y que se distrae falsificando (a veces sin justificación estética) historias ajenas». Y: «Así pues —grita infalible y jubiloso el crítico—, Borges admite aquí abiertamente su propia escasa creatividad».

No parece para nada singular que Borges afirme en ocasiones que ha sido entrevistado por un «señor antropomorfo». Sería extraño que nadie le preguntara —como, de hecho, sucedió— si no se trataba por casualidad de una mona vestida.

Divagando de esta guisa, llegamos a preguntarnos cosas extrañas: con qué sentimientos de frustración indignada, por ejemplo, un contemporáneo se encontraría por primera vez con la sublime lýtote dantesca, esto es, la de llamarse *Commedia* porque tiene un final feliz después de tantos horrores. O qué curioso individuo puede parecer Alessandro Manzoni, cuyo trabajo no es más que un tupido tejido de lýtotes, encendidas aquí y allá por portentosas hipérbolés. A cien años de distancia parece soberanamente desperdiciada la discreción con la que señaló, por ejemplo, la recóndita identidad de algunos de sus personajes: el cardenal Borromeo y el Innominado, antes que nada, son de manera muy patente el mismo hombre; así como lo son don Abbondio y don Rodrigo, ambos movidos únicamente por la fuerza, y poco importa si uno de los dos está en la punta y el otro en la empuñadura de la espada.

En la página venerable del encuentro entre el Cardenal y el «salvaje señor» resulta fascinante en Manzoni el arte de desaparecer, como historiador, detrás de una red de lýtotes elocuentes que de manera imperceptible acerca las dos caras del herma («estos santos son todos obstinados», dice el capellán de Su Eminencia, «[el Cardenal] lo hace siempre a su manera...»). Pero dos páginas después es con «esta voluntad impetuosa, esta impávida constancia» como Borromeo recuerda al Innominado) y, simultáneamente, recorta los dos altos perfiles en una serie breve y encendida de exclamaciones hiperbólicas. Se recordará cómo, comparando las dos biografías con aquella imperturbable renuncia a parecer teatral que le permite sus máximos sigilos, Manzoni se había quedado en ambos en la soledad radical en la que los dos personajes habían perfeccionado las opuestas obras de arte de sus existencias. Se dice del Innominado que el «mundo» no existía para él, de modo que don Rodrigo no deseaba mostrarse atado a un hombre de esa clase, porque eso significaba renunciar a demasiadas cosas: la protección del tío conde, las distracciones y los honores de la vida civil.

Solo en una ascesis de la delincuencia así de pura es a veces posible cambiar de manera radical, y en un instante, dirección y naturaleza —así el golpe de timón que altera, sobre la cabeza del navegante, el significado de todas las constelaciones—. («Los grandes pecadores —advertía un célebre viejo diablo— parecen más fáciles de atrapar. Pero, cuidado, son impredecibles. Dispuestos, si las cosas se ponen feas, a desafiar la presión social que hay a su alrededor por amor de nuestro Enemigo exactamente como estaban dispuestos a desafiarla por nuestro amor»).

Esto lo sabe bien el Cardenal, que, en cuanto huele en el Innominado al hombre de su raza, inaugura el diálogo invirtiendo, en primer lugar, las partes, como se hace solamente entre iguales: exclamando que esa visita le remuerde la conciencia porque le tocaba a él adelantarla con la suya, para concluir con la maravillosa impudicia de los ángeles y de los soberanos: «¡Un amor por vos que me devora!». Y he aquí el otro, asombrado y dispuesto, le paga con la misma moneda: «¿Si

volveré? Aun cuando vos me rechazaseis, permanecería obstinado ante vuestra puerta, como un pobre. Necesito hablaros. Necesito oíros, veros. ¡Os necesito!».

Ahora la puerta de la antesala, repleta de gente estupefacta, se abre. «*Y la admirable pareja apareció*». El resto de la historia, de cómo aquel pueblo (que era aún una sociedad) se dirigió hacia el Innominado solo e inerme («no menos inviolado que cuando tenía armados [...] muchos brazos y el suyo propio»), de cómo «lo miraban estáticos y se volvían aún a mirarlo cuando se había ido por su camino», etc., no es más que una larga glosa a esta frase, tan majestuosamente sencilla.

Detrás de la admirable pareja viene don Abbondio, «a quien nadie cuida»; así como nadie cuidará ya a don Rodrigo en cuanto la peste haya hecho que se le caiga la espada de la mano. ¿Qué delicada alusión se puede dirigir a don Abbondio, qué noble hipérbole, qué bella y cálida forma retórica? La divina reprimenda pastoral que el cardenal Borromeo le dará a su párroco está marcada desde el comienzo con ese sello de desesperación que es la implacable, minuciosa y desértica claridad. Con el otro ha bastado un toque, como una llama lanzada sobre un montón de leña colocada de forma portentosa. Aquí, desoladamente, el cardenal acumula siempre nueva leña en el hogar, ya sabiendo de sobra que no hay fuego para que arda. El desgraciado párroco *no entiende*. «Como un polluelo en las garras del halcón, que lo lleva alto por encima de una región desconocida, en un aire que no ha respirado nunca», hay en él esa especie de plúmbea inocencia que es propia de ciertos animales de las especies menos sensibles: las gallinas, precisamente, o el doctor Cottard, o don Rodrigo, o los glosadores de Borges. Aparte de la presencia de los hampones, Borromeo lo aterroriza aún más que al Innominado, y más su vínculo inconcebible («a ese satanás, los brazos al cuello...»). En su cabeza, al final, no alberga más que un pequeño, duro y ciego pensamiento. Pero precisamente allí, en ese pequeño pensamiento, Manzoni deja resbalar (para quien aún no la hubiera descubierto) la última clave del secreto de su herma: «Se suele decir que tanto los santos como los bribones son azogues, y, no contentos con estar siempre ellos en movimiento, querrían meter en la danza, si pudiesen, a todo el género humano».

Este no es más que un ejemplo de entre muchos. Con tal elegancia, Manzoni logró disimular las secretas implicaciones simbólicas de *Los novios*, su oblicua y esquiva construcción, toda ella juegos de espejos, de ecos, de silencios; toda afirmaciones al contrario y negaciones por exceso, para persuadir realmente al mundo, durante cien años, de que se había inaugurado la novela realista —moralista y apologética— y el estudio microscópico de los conocidos «follones» y Dios sabe qué más. Si alguien lo leyera de manera distinta, callaría. Por lo demás, quien hoy intente leer de otra manera este u otro libro —este u otro evento— parece que debe asociarse a una suerte particular: algo parecido a la vida del cavernícola o, mejor dicho —porque hay mucha alegría en tales elecciones—, a la vida de aquel pintor tebano que extendía con un cuidado un tanto maniaco, sobre el granito y la arcilla destinados a la noche sepulcral, sus ocre más brillantes, sus azules más frescos.

Con leves manos

Del vocablo italiano *sprezzatura* hallamos en los diccionarios definiciones distintas, muy bonitas y muy imprecisas, al no tener tan noble palabra sinónimos o equivalentes. «Franqueza, soltura», apunta el diccionario Fanfani, «lo contrario de amaneramiento o afectación, lo que a veces ayuda a la belleza». Y el diccionario Zingarelli, que le devuelve a la palabra su blasón intelectual, «manera descuidada de hacer o de decir» y añade: «propia de un maestro seguro de sí mismo». El diccionario Petrocchi la incluye, como es evidente, entre las formas propias de la elegancia: «*sprezzatura* señorial», pero la confina sorprendentemente entre los comportamientos deliberados: «manera llena de negligencia maestra». Deduce un axioma discutible: «La *sprezzatura* es arte». Ni uno solo de los vocabularios, estos maravillosos compendios de clarividencia estilística, olvida (¿podría hacerlo?) la *sprezzatura* en el vestir, «que», como ya se ha dicho, «a veces ayuda a la belleza» y «la definición se traslada también a obras de arte o de ingenio».

Inmediatamente quedará muy claro que no se entiende en absoluto aquí la corbata anudada en la oscuridad por Brummell porque contiene el incalculable toque de azar; y ni siquiera ese precepto japonés que no reconoce como perfecto el cuidado de un jardín si no lo completa, sacudido en avenidas bien barridas por un árbol, un casual bordado de hojas rojas. La palabra hermana «elegancia» no parece reconocer en la *sprezzatura* su cualidad creativa, su fresca llama comunicante; «tono» la confina a la deliberación, y «desenvoltura» la disuelve en el gesto. «Descuido» es más afín, pero no llena de la *sprezzatura* más que la forma hueca, negativa y, en consecuencia, solo momentánea.

Sprezzatura es en realidad toda una actitud moral que, como la palabra, necesita de un contexto casi perdido en el mundo de hoy y que, como esta, corre el riesgo de acabar desapareciendo. O bien, ya que nada real desaparece nunca, se arriesga a quedarse en aquellas *oubliettes* donde en los tiempos feroces y leales se encadenaban los principios que habían iluminado la mente popular y de los que convenía olvidar incluso los nombres.

En algunos retratos —rostros perdidos, rostros que dentro de poco serán irreconocibles y, aun reconocibles, imperdonables—, tan ajenos hoy al contexto que los encierra, en algunos retratos aún guardados en viejas casas, se encuentra esta arcana y ligera cualidad que es —creo yo— inseparable del estilo. En una célebre fotografía donde el último de Rusia lleva la ropa de uno de sus santos predecesores, Alejo el Apacible, la altanera simetría de las largas mangas de terciopelo púrpura está misteriosamente replicada en el pecho por las alas de oro del águila bicéfala y coronada por el anillo exacto, monástico y guerrero, del cuello. Todo esto, inesperadamente animado por la divertida inclinación de un gorro de fina marta negra, habla más

que muchas cartas de la mística audacia de aquel infeliz soberano, el último zar puramente moscovita que intentó —sin armas intelectuales, ni genio político y sin el auxilio de un solo ser humano— reconducir la autocracia iluminista de los Romanov de San Petersburgo a su arquetipo ruso de puro destino religioso. Si con la suprema elegancia de la ropa, hubiera asumido también la tierna e implacable *sprezzatura*, no habría tenido quizá que esperar la hora de su pasión y muerte para grabar en las hojas de las crónicas la figura de un conmovedor monarca. Los imperios caen cuando la educación de los príncipes cede al letargo burgués, con su puntillosa y supersticiosa ignorancia acerca de la raíz espiritual de todo poder. En torno al zar ruso, rodeado de sublimes iconos y marcado por el santo *myron*, el imperio se precipitó sobre un montón de novelitas inglesas, pastas de té servidas por tías inglesas, ponis, malteses y baños balsámicos; mientras las diademas sagradas habían caído ya, al tiempo que las espléndidas criaturas que aún se las ceñían dejaron de percibir las horripilantes aproximaciones de carácter trágico y apodos de cría de caniches que nos aterrorizan en sus cartas. El mejor historiador de Nicolás nos revela que el cristianísimo zar, prisionero de una corte diligentemente impenetrable desde hacía al menos doscientos años a cualquier concepción simple y grande del poder, no dominaba ya ni siquiera ese atuendo de la *sprezzatura* que es «la técnica de la vigorosa y eficiente autoridad sobre los subordinados». Sin embargo, hasta el último año de su reinado, el pueblo, como sucede en escenas de la época apostólica, se arrodillaba a su paso para besar su sombra tan pura sentía en aquel dulce hombre la reverencia por su propio destino.

(Con cierta arbitrariedad, se podría decir que quien no haya tenido nunca por encima un soberano —o por debajo un pueblo— capaz, por culpa de un cambio brusco de humor, de separarle la cabeza del cuello raramente poseerá el auténtico don de la *sprezzatura*: cualidad psicológicamente unida al peligro, a la audacia y a la ironía, algo afín al juego de miradas altivas e indiferentes entre el domador y el leopardo dispuesto a saltar, esto es, «sabiduría imprudente, prudencia atrevida»).

Sprezzatura es un ritmo moral, es la música de una gracia interior; me refiero a que es el *tempo* en el que se manifiesta la completa libertad de un destino, inflexiblemente medida, sin embargo, con un ascetismo encubierto. Dos versos la resumen, como anillo al dedo: «Con leve corazón, con leves manos / coger la vida, dejar la vida...». Concuerta —mejor dicho, concordaba— con la raza, pero es también del poeta, con su horror innato de facilidad, abstinencia, eufemismo, promiscuidad, pesadez, prisa indebida. Ni al hombre bien nacido —si es que aún queda alguno—, ni al escritor de buena raza se les pasará por la imaginación usar la palabra oblicua en lugar de la recta, insistir en lo peor, abreviar vilmente lo inevitable. Se parecen, uno y otro, a esos caballeros de Balzac que no tenían nada nuevo ni viejo, en los que nada brillaba, pero todo en ellos atraía las miradas, cuya distinción de hoy era la de ayer y sería la de mañana.

Antes que nada, la *sprezzatura* es, de hecho, una animada y amable impenetrabilidad por parte de la violencia y bajeza de los demás, una aceptación impasible —que a ojos no prevenidos puede parecer callosidad— de situaciones inmutables, situaciones que con toda tranquilidad «resuelve como no existentes» (y, de tal modo, inefablemente modifica), pero, cuidado, no puede conservarse ni transmitirse por mucho tiempo si no se funda, como cuando se entra en la religión, en un desapego casi total de los bienes de esta tierra, una constante disposición a renunciar a ellos

si se poseen, una evidente indiferencia ante la muerte, una profunda reverencia por lo que es más elevado que él y por las formas impalpables, atrevidas, indeciblemente valiosas que aquí abajo son figuras. La belleza, sobre todo, interior antes que visible, el gran ánimo, que es su esencia y el humor alegre.

Esto significa, entre otras cosas, capacidad de volar hacia la crítica con ímpetu sonriente, con el gracioso énfasis del descuido de sí mismo, un rasgo que hallamos tanto en los preceptos de la educación mística como en los de la ciencia mundana. Al religioso trapista, en el capítulo de las culpas, se le prescribe postrarse de cara al suelo incluso antes de conocer la acusación, en cuanto el hermano designado para tal fin ha pronunciado su nombre. Si se le ocurriera —se subraya en las reglas— expresar con algún signo externo que no ha cometido lo que le es imputado, incluso cuando en realidad no lo hubiese cometido, «al primer atisbo de excusa todos se prostrarían por él, como expiación de tan grave atentado» a la humildad o al buen gusto.

Cuando Cosme de Médici, maestro en *sprezzature* aristocráticas y populares, entendió que los emisarios ataviados de armiño y diamantes —a los que abandonó para atender a «un angelote sobrino suyo», que había venido «con algunas cañas y un cuchillito, para que le hiciera una cornamusa»— se habían ofendido, levantó la mirada con una sonrisa que podemos imaginar que fue encantadora: «¡Oh, hermanos y antepasados míos! [...] ¿Os maravilla que haya sido capaz de hacer una cornamusa? ¡Suerte que no me pidió que la tocara, porque incluso la habría tocado!».

La gran saga florentina transcurre, durante todo el siglo xv, a lo largo de estas curvas afectuosamente inalcanzables. A esos altivos comerciantes «de rostro melancólico, trato agradable y chistoso», el rey de Francia les ofrece el incommensurable privilegio de llevar las flores de lis de oro de los Valois. No por ello los *très chers et aimés cousins* cambian su escudo. Se limitan a aplicar cortésmente las flores de lis sobre uno de sus seis roeles, cambiando para la ocasión los gules por el azur. Cortésmente, en las exequias de Cosme, declinarán la oferta del estandarte de Luis XI, «habiendo el padre solicitado modestos funerales». Toda la vida de Lorenzo el Magnífico se entonará con esta nota, hasta aquella punta extrema de elegancia que es humanidad en estado puro: la última sonrisa a Pico y Poliziano. Mientras, ¿quién podía saberlo mejor? La aguja de la balanza de Europa estaba a punto de romperse. «Querría que la muerte se hubiera complacido en esperar hasta que hubierais completado vuestras bibliotecas». (Le respondió desde Urbino la mansa ferocidad del muy pío Federico. Un gran adulador, Galeazzo Visconti, le susurra que querría siempre hacer hechos de armas con él, seguro de no poder perder nunca. El duque de Urbino se vuelve hacia él y dice: «Estas cosas yo las he aprendido de su Excelencia el duque Francesco, vuestro padre»).

A estos hombres inalcanzables, en apariencia ni siquiera heroicos —la *sprezzatura* se sonrojaría ligeramente—, los encontramos aquí y allá, en el globo que rota en el tiempo: en la Italia del 400; en China, en el Templo; en la antigua capital de Moctezuma cuando el emperador, sonriendo dulcemente a Cortés, se abre la túnica sobre el pecho: «Te han dicho que soy un dios o que hago ver que lo soy. Pero tú ves que soy de carne y hueso como vosotros, y mortal y palpable al tacto». Su símbolo heráldico podría ser en Rusia el racimo de uva blanca con el que el delicioso Potemkin agradeció en pleno invierno a Catalina II el regalo de una provincia, y más aún su manto de cibelina extendido sobre la nieve para morir encima de ella durante un viaje,

tranquilamente, sin incordiar a sus anfitriones. «Con leve corazón, con leves manos...». La sonrisa tiene un místico y salvaje matiz en la respuesta del señor árabe al lamento de un amigo por una hecatombe familiar: «Solo los días hacen compañía...».

Extrañamente, la literatura no es para nada rica en dichos ejemplos: el giratorio verso de Villon es el primero que viene a la memoria. En Shakespeare, los gestos regioes se cruzan «como destellos cegadores» de cualidad supremamente trágica; mientras ya se ha dicho que el carácter de la *sprezzatura* es al mismo tiempo su brío y su lítote también en la ocasional y mortal *flamboyance*. La «sal» de Cordelia participa, sin duda, y, en *Ricardo II*, sobre todo el adorable augurio del jardinero cuyas plantas ha maldecido la reina, en un gran afán suyo: «¡Desventurada reina! Si esto te aliviase, bien cedería mi arte por tu maldición. En este lugar, en que vertió una lágrima, yo plantaré ruda, hierba de la gracia...». Estilo y personaje, música y biografía participan a veces de esa única cualidad: Marcabré, Bertran de Born, Carlos I de Orleans; y ese hombre de la misma raza, también él en los orígenes, en el primer rocío de una lengua: Pushkin.

En su gran tratado de *théologie de la noblesse*, Proust parecería, página tras página, en busca — precisamente— de la *sprezzatura*, aunque tal vez no sea tan consciente como creemos de si el triste y cruel esnobismo de Oriana y Basin de Guermantes puede aún encantarlos. En Robert de Saint-Loup nos ha dado, sin embargo, un ejemplo cautivador y casi perfecto. Casi, pues toques de lepra manchaban el bellissimo friso viviente, que fluía melodiosamente a lo largo de la pared del restaurante: la pérdida, sobre todo, del sentimiento de la estirpe intelectual. Humanitario, *avancé*, Saint-Loup creía inocentemente en la supremacía de esos poetas que la patética y profética Madame de Villeparisis habría, no sin cierta razón, obligado a comer con el servicio. La lesión del órgano estético no puede, a la larga, dejar de vulnerar también el moral. La cruz de guerra de Saint-Loup dejó su testimonio en el más sórdido de los suelos, y la maravillosa silueta del pájaro de oro perdió los soberbios y solitarios contornos. «El estilo —dijo una vez D'Annunzio, y no sabía que estaba definiendo en cinco palabras la ética de la *sprezzatura*— es potencia aisladora».

¿Asociaremos la *sprezzatura* a la delicada y feroz geometría que hace posible la danza de la libélula? ¿O al inflexible metrónomo, siempre certero y siempre en movimiento en las lecciones de Frédéric Chopin, con el cual se medían sin piedad las ternuras y las turbulencias, los *rubatos*, los *turbatos*, el éxtasis mismo y el presentimiento lacerante? «Que la mano izquierda sea vuestro maestro de capilla y conserve siempre la medida», enseñaba este Racine del piano, intolerante con los pedales, *glissandos*, ralentizaciones, sonoridad en aumento, pasiones, revoluciones, reivindicaciones. «Que nada se trasluzca del íntimo corazón, que nada se vea de nosotros más que la sonrisa». Guermantes musical de plumaje intacto, de pie alado, de mirada «más que soñadora, ingeniosa y dulce, sin amargura alguna» —pero no sin ironía—, llamaba secamente *Scherzi* a las miradas que lanzaba a los osarios y las fosas. *Facilement, facilement*, era su palabra temática mientras, paseando arriba y abajo por la habitación, con un pañuelo empapado de colonia en los labios o dando sorbos de agua con miel para poder hablar, clavaba a los discípulos a ese tratado de ascética, el *Clavicémbalo ben temperato*. *Facilement, facilement*, debía la mano caer desde arriba, casi lanzada como jugando sobre el teclado, jamás apretar las teclas con ansiosa

obstinación, como el esclavo empujado contra la barandilla. Cisterciense en frac de Dautremont, él mismo rechazaba exponer la orquídea blanca de sus visiones al aliento mortal de la multitud sin antes purificar sus poderes, consagrarse a la contemplación y la abstinencia: preludios y fugas de Bach antes de un concierto, «el mejor exorcismo contra la inspiración lírica, *este agente de las tinieblas*».

Vergüenza y piedad de la mentira, ola de humor alegre, inocente audacia del niño sobre el poni a la conquista del mundo (¡admirable pequeña polonesa compuesta a los doce años!), velo iridiscente de fuentes al sol, infladas las cortinas en la casa adorable. Gracia y felicidad sin reservas, también psicológicas. Y de vez en cuando el cuerno en lo más profundo de los bosques, la irrecusable campanada de la hora, *o Polonia mía*, todo esto y los muertos, todo esto y mi próxima muerte, hágase tu voluntad, *que nada se trasluzca*, un pañuelo empapado de colonia con la voz lo más baja posible: *Facilement, facilement*.

Una desconfianza de sí mismo tan ascética hizo posible la soberana altivez, el disparado y aéreo *staccato*, de equina elegancia, de las *Polonasas*. De aquella majestuosa danza-desfile, nacida en las salas del reino de Polonia, se dijo que parecía más bien un poema viril destinado a magnificar sobre todo la belleza afilada y violenta de los hombres, su arte cortés, prerrogativa de los grandes polacos de antaño. (En la mazurca, la danza en tres tiempos de las llanuras de Mazovia, terreno de elección del famoso «tiempo *turbato*», que se creyó erróneamente que era un redescubrimiento de Chopin, era la mujer la que triunfaba, «en el balanceo acentuado y prosódico» punteado por golpes de talón, orgulloso y matizado, tierno y provocador).

Aquella danza de señores católicos perennemente cruzados —que no era un despliegue de sí mismos, sino del rango y de la visión—, el puro y terrible Frédéric Chopin la condujo de manera ligera, insensible, sin aflojar jamás las espirales seductoras, fuera de la sala y del palacio, hasta su génesis y a sus lugares de origen: el campo del duelo y del hecho de armas, de la pérdida y del velatorio mortal. Apretando los tiempos en una malla incandescente, la elevó a paradigma de la *sprezzatura* moral, de esos segundos estilizados al máximo en los que se mide en un hombre la inspiración de una estirpe: guante lanzado a la suerte con una sonrisa, salto cruzando el fuego, juego —sin pestañear— de instantes irreparables. En el entorno, como en un cuento de Pushkin, la frescura de la primera hora de la mañana, un petirrojo que trina en un olmo, el desafío a muerte que se transforma en un concurso de elegancia, de juvenil belleza, incluso tierna en su orgullo y velocidad (la única mano izquierda sigue recordando —en voz muy baja— que se trata de un desafío a muerte).

Resulta típica de la *sprezzatura* la elección, como mensajera de lo inefable y de lo tremendo, de la forma menos canónica de todas: la danza; y casi siempre danza popular, cuando no incluso danza mundana, consumada por los zapatos de tres generaciones. Y, tercamente, en dos constantes modos de incógnito: el breve rayo de un único instrumento por un lado y, por otro, el pretexto de meditación técnica o de ligero entretenimiento: dominio de las séptimas disminuidas o de las sextas encadenadas; álbum de la duquesa, cumpleaños de Delphine Potocka. *Facilement, facilement*.

La secreta aristocracia del folclore, el íntimo vínculo de la danza popular con el estilo del linaje

por un lado y, por otro, con las ocultas cifras rítmicas del canto religioso —no hay duda de que el *rubato* tiene raíces en el gregoriano—, fue la riqueza de los antiguos músicos. Es difícil discernir la danza de la liturgia en una *passacaglia* de Bach o en una *pavana* de Bull. Danza de corte y danza popular convergen, de cualquier modo, en la *sprezzatura*; y rasgos espléndidos de esta sobrevivieron hasta hace treinta años entre el campesinado: en la danza, precisamente en el cortejo; y en la caza, sobre todo en el lenguaje e incluso en las infracciones de la ley, mostraba rasgos de un refinamiento momentáneo, pero no ficticio ni superficial. La elegancia de la camisa de terciopelo del cazador se redoblaba en el bandido con una audacia provocativa que algunas veces rozaba la grandeza: de la poesía de sus *sprezzature*, mucho más que de su justicia distributiva, emergió la leyenda del célebre *Passatore* de Romaña que nuestros abuelos aún conocieron y que se jugaba la vida riendo por una rosa cogida al vuelo en un salto, en una atolondrada y sangrienta apuesta. La misma fábula del robo de Forlimpopoli, con los bandidos alineados en el escenario de un teatro repleto de bellezas, a las que con habilidosa parcialidad les fueron sustraídas del cuello y de las muñecas todas sus joyas, se tiñó de erotismo, brilló con los colores punzantes del desafío amoroso.

La *sprezzatura* en su límite más secular es ciertamente uno de los rasgos del aventurero; un carácter mercurial, ambivalente, imponderable, en el que persiste, sin embargo, la semilla de la gracia. El pueblo, con su horror atávico del repliegue sobre sí mismo, reconoce en la feliz imprudencia de semejantes personajes el principio de la vida. Este prosiguió durante milenios la carrera aventurera en la fábula y en la leyenda, allí donde la *sprezzatura* instauro su reino total, empezando por el uso soberano del lenguaje. En ese héroe temerario y cándido, liberador de princesas, burlador de orcos y gigantes, rico en engaños y astutas inocencias, pero siempre infantilmente obediente a un hada, leyó de manera inconsciente una figura del alma —paloma hacia el cielo, serpiente hacia el mundo— que se lanza, animosa y gozosa, hacia los divinos encuentros.

En cualquier momento de la vida, la *sprezzatura* es un don juvenil, no se la separa de la sonrisa de la que se reviste la potente inclinación a la ascesis de la juventud, su distraído y furioso heroísmo. La fábula observa fielmente este canon e incluso hace poco una juventud ya huérfana de leyendas intentó con un esfuerzo de la imaginación reflejarse en el último habitante moderno del reino élfico que es ese tierno y radiante actor Gérard Philipe, que atravesaba velozmente la escena y empezaba a hablar sonriendo, con un leve temblor en las pupilas, «como ante el golpe de una súbita inspiración».

El frío miedo, el horror quizá una vez más, a provocar el número con la delicadeza propia de una mariposa ha desnudado a la juventud de este resplandeciente manto de Ariel, herencia —incluso allí donde faltaran la fuerza o la gracia— de su inocencia y espontaneidad, que puede abrirse de modo tan impredecible en la perfecta flor de la reverencia. La cruz de la jactancia, sobre la que está clavada hoy la lastimosa y grave juventud, ya no tiene más afinidad con la *sprezzatura* de la que tiene la rabia que enferma y apaga el humor pensativo. La «caridad» triste y *figée* de ciertos jóvenes militantes del cristianismo pondría en fuga a los querubines tapándose sus numerosos ojos con sus muchas alas (*Facilement, facilement...*).

Las buenas maneras son el principio de la santidad, aseguraba Francisco de Sales, y la

sprezzatura —esta actitud que tan a menudo florece en el alto tallo de la virtud clásica— quizá no sea más que un paso hacia la religiosidad pura, de la que queda, en cualquier caso, el más fino equivalente humano.

En ese pequeño manual para la educación de principios además de para la formación de santos, las reglas de la Trapa, el capítulo dedicado a las «conferencias» (recreaciones monásticas) contiene una exquisita lista de proscripciones que es un pequeño poema de *sprezzature* espirituales. En ella, sentimentalismo y prevaricación, contemplación de sí mismo («para bien o para mal»), locuacidad, inclinación a la disputa, a la didáctica y a lo anecdótico («no se contarán jamás casos sucedidos en los últimos cuarenta años») son eliminados con idéntico disgusto; pero nada —en aquella monarquía absoluta del silencio— como el mutismo triste y programático, sello de los locuacísimos cristianos de este siglo. «Los jóvenes harán bien en hablar menos que los demás. Hace falta, sin embargo, que en esto se contengan con mucha libertad y no con vergüenza. Nadie se excusará de hablar por no tener qué decir, sino cuando llega su turno; mejor o peor cada uno dirá, si no alguna cosa, al menos alguna palabra». («¡Di lo que quieras, hija mía!», se hace eco una gran duquesa rusa en una carta a su tímida hija. «¡Pero háblales a tus vecinos de mesa! Nada más odioso y ridículo que una princesa taciturna»).

«Una especie de estoica estupidez, de austeridad tosca» condensa otro maestro de *sprezzature* estilísticas y religiosas, no por casualidad trapista, el cardenal Bona, y dibuja el perfil mundano del santo: «Dispuesto al homenaje, tácito a los insultos, modesto para con los honores ofrecidos, renuente a la indignación, afable, tratable, feliz y moderadamente alegre, sociable sin desprecio, grato, benéfico, atractivo».

Se diría que la gracia es la materia prima de la Gracia e indudablemente los santos aventureros, los brillantes héroes de fábula que con leve corazón y con leves manos gastaron la vida en lo Inmutable estaban cortados por este patrón. *Joy*, largueza, proeza: los cánones de la cortesía provenzal nos hablan de la entera juventud de Francisco de Asís. Sus compañeros lo recordaban «pródigo y cauto comerciante, pero muy generoso, altivo, ligero y no poco audaz, superior en grandeza de ánimo, rico en liberalidad». En el sueño de la conversión vio únicamente símbolos caballerescos. Convertido, reclamadas por el padre sus posesiones y citado frente al obispo, desplegó una tremenda *sprezzatura* desnudándose en pleno palacio episcopal y tirando la ropa al suelo. (El obispo reaccionó de forma admirable cubriéndolo con su manto).

En verdad, el hombre que desde un tejado de Asís lanzaba con furia angélica tejas y ladrillos para enderezar la mente desviada de los monjes a la necesidad del techo aéreo y de las paredes de leves juncos que pueden deshacerse nada más construirse, el que en una celda de Greccio lanzaba a la nuca del hermano el cojín en el que el maligno había hecho su casa, el que en el convento de las clarisas en una cuaresma trazaba en el centro de la sala del capítulo un círculo con las cenizas, se postraba en el centro y se marchaba sin proferir palabra, todos ellos eran siempre el mismo hombre, que se había vuelto «sencillo no por naturaleza, sino por gracia» también esta es una posible definición de la *sprezzatura* cuando ha tocado su nivel más transparente. Y la misma gentileza con que en el siglo «tenía en cuenta la condición de cada cual» lo convirtió en radiante señor de almas cuando, como suele suceder, no le importó ya poseerlas.

Podría continuar a través del martirologio entero hasta los nombres más humildes, más tímidos. La nota de cristal de la *sprezzatura* tintinea de principio a fin, desde aquel dulcísimo obispo del siglo I, Policarpo de Esmirna, hasta la pequeña carmelitana del siglo XX Isabel de la Trinidad, y no se entiende cómo podría dejar de ser así, si la vida y la muerte de aquellas brillantes miradas no fue sino un volverse y reflejar la propia Fuente de la luz. De la *sprezzatura* de Cristo creo que no se ha dicho mucho, pero no sé cómo podemos llamar de otro modo algo que encontramos en cualquier página de los Evangelios —sobre todo, en las últimas, allí donde, justamente, la humana agonía aprieta al Verbo más de cerca—; algo que encontramos incesantemente en el propio tejido de la vida, en sus soberbias e inefables soluciones, compensaciones, sanciones, economías e ironías: escritura secreta de Dios, espejo tan evidente de una celeste piedad. Se ha dicho que la sonrisa no afloró jamás en la imperiosa boca del Redentor, pero ¿con qué otra *sprezzatura* en la comisura de los labios y en el entrecejo hubiera podido dejar caer ciertas palabras, ciertos apóstrofes, ciertos interrogantes a los enemigos o a los amigos?

«¿También vos queréis marcharos?» (Jn [Juan], 6, 68); «¿Esto os escandaliza?» (Jn, 6, 62); «¿Por cuál de mis [buenas] obras me lapidáis?» (Jn, 10, 32); y el tremendo: «¿Amigo, a qué has venido?» (Mt [Mateo], 26, 50). O bien: «¿Pero no eran diez los sanados? ¿Y los otros nueve dónde están?» (Lc [Lucas], 17, 10). Y ese remoto y astral escribir en el suelo, ese lanzar repentinamente una mirada toda ella clemente ironía: «¿Dónde están, mujer, tus acusadores? ¿Nadie te ha condenado?» (Jn, 8, 11). Y más sutilmente, más íntimamente: «Marta, Marta, son tantas las cosas en las que piensas y que te turban...» (Lc, 10, 41), o: «y al que quiera ponerte a pleito y quitarte la túnica déjale también el manto; y a cualquiera que te obligue a llevar carga por una milla, ve con él dos...» (Mt, 5, 41). La consigna espiritual más típica («que nada se transluzca...») aparece en una advertencia estética: «Cuando ayunéis, no seáis austeros, como los hipócritas; porque ellos demudan sus rostros para mostrar a los hombres que ayunan; de cierto os digo que ya tienen su recompensa. Pero tú, cuando ayunes, unge tu cabeza y lava tu rostro, para no mostrar a los hombres que ayunas, sino a tu Padre que está en secreto...» (Mt, 6, 16).

¿Acaso no está aquí toda la inmensa e incesante invitación a la íntima liberación que es olvido total de uno mismo, de un yo magnetizado por los espejos invertidos de la psicología y de lo social, expolio de lo que entorpece y engaña al espíritu para hacerse con el pie ligero, el ritmo feliz, dispensador de felicidad de los santos? Sacada la ropa, tirada por el suelo del palacio episcopal, el amor perfecto quiere perfecta soltura de los lazos de lo calculable y de lo aparente, de lo pasional y de lo aprobado. Nada más que este es el último sentido del dar a los pobres lo que se posee, renegar de uno mismo, coger la cruz y seguir el ritmo de ese paso, poner la otra mejilla y saldar las deudas. La famosa letanía llamada de la humildad, compuesta hace medio siglo por un altísimo dignitario de la Iglesia romana («Del deseo de ser apreciado... aclamado... honrado... consultado... aprobado... del temor a ser despreciado... rechazado... olvidado... burlado... sospechado... líbrame, Jesús»), tendría, en realidad, que llamarse letanía de la regeneración, de alegre liberación, de esa santa indiferencia cuya virtud central de la humildad es condición y consecuencia, semilla y fruto cumplido. Grande y exquisita es la *sprezzatura* de ciertos mendigos, en cuyas miradas resplandece una libertad tan soberana que hacerles el regalo más pequeño es, de repente, una gracia que se recibe.

«Con leve corazón, con leves manos...». Una vida pura ritmada completamente con esta música ligera y vehemente, toda ella olvido y solicitud, toda sonrisa y piedad. Hubo un tiempo en que el lugar geométrico y colectivo de dichos ritmos inefables eran los ritos, las liturgias. En la más sencilla de las antiguas ceremonias estaba la *grande allure* de la visión, esa elegancia de viva llama, ese diálogo estrecho, robado, raptado, entre las potencias del alma y lo invisible, ese caer de pausas interestelares —otra escritura de Dios, más apremiante, que abría en el bloque ciego del mundo mil puntos de fuga hacia el reino de la belleza sobrenatural, que es el reino de los espejos enderezados y de los grilletes caídos, donde coger y dejar son un único éxtasis—.

La flauta y la alfombra

1

Torcidos están desde el seno los impíos [...] tienen veneno como veneno de serpiente, como el de un áspide sordo que se tapa el oído, que no oye la voz de los encantadores, del mago experto en el encanto.

Salmo 58 (57)

Este canto de la flauta es un fuego [...]. Están como muertos aquellos que no oyen este fuego de la flauta.

JALALUDDIN RUMI

¿A qué se reduce hoy en día el examen de la condición humana sino a la enumeración, estoica o aterrorizada, de sus pérdidas? Del silencio al oxígeno, del tiempo al equilibrio mental, del agua al pudor, de la cultura al reino de los cielos. En realidad, no hay mucho que oponer a los horribles catálogos. El cuadro entero parece el de una civilización de la pérdida, siempre que no se ose llamarla aún civilización de la supervivencia, ya que, si hay un milagro que no se puede negar, es que en dicha condición posdiluvial, de hiperbólica y universal indigencia, algunos isleños de la mente sobreviven aún y aún logran desplegar estos atlantes de hundidos continentes.

La pérdida de las pérdidas, semilla y circunferencia de todas las demás, es, como siempre, la de aquello que ni se nombra. Por otro lado, ¿podrían criaturas que fueron mutiladas del órgano mismo del misterio —Pasternak lo llamaría el oído del alma— reconocer que han perdido *su propio destino*?

La mente antigua no parece que se mueva sino en torno a esta idea irrecusable: hado o veredicto de Sibila, demonio de Homero o astro de César, Sirio que revuelve los mares desde lo más hondo o fija la estrella polar —o aquel Espíritu que gobierna las estrellas como las estrellas gobiernan los humores humanos de los que Leonardo daba testimonio—, o lo que los cristianos llaman siempre por su nombre: vocación.

Antes que nada, existía un libro. Existía el inmenso soliloquio, el privadísimo canon que enseña a reconducir hasta su fuente y su fin la suerte de cada hombre en esta tierra: el Salterio. Ciento cincuenta veces, con gritos, con sollozos, con risas, con susurros, el vientre pegado al suelo, danzante, extático, el Salmista no implora más que conoce, o reconoce, lo que le pertenece «por toda la eternidad, es decir, por destino»; de nada más parece dar gracias sino de haberlo conocido o reconocido alguna vez; y únicamente a conocerlo o reconocerlo designa el sutil ápice de su espíritu, el intelecto. «Muéstrame, oh, Señor, mi fin [...]. Muéstrame, oh, Señor, el camino que debo recorrer [...]. Ilumina sobre nosotros tu rostro y ten misericordia de nosotros, para que sobre la tierra se conozca tu camino [...]. El intelecto me dará para que yo viva...». Reclama,

finalmente, el único derecho de la mente humana indiscutible incluso ante Dios: un oído perfecto con el que percibir la propia vocación y corresponderle melódicamente.

En el Salmo 58 (57), este misterio es contemplado bajo la especie de una similitud musical. El pecador es el áspide sordo, que se vuelve aún más sordo para sustraerse a la voz del encantador, del faquir que sabe de encantamientos.

Según los comentaristas, el texto dice literalmente: «de aquel que anuda mágicos nudos», y en la palabra «pecador» se combinan los atributos del altavoz fraudulento, del protervo, del que se burla de los signos y de los misterios, tanto que la Vulgata ha podido hinchar genialmente «al catedrático de la pestilencia», y un traductor contemporáneo condensar «lo herético». ¿Acaso no dibuja todo esto con gracia y majestad poética aquel que escapa de la venerable voz y se tapa los ojos ante lo invisible? ¿Aquel que, al contrario que el santo, rechaza anudarse y desanudarse — suave y ciegamente—, en aquella escritura del Dios sobre la tierra, las criptografías de un destino?

Con una alfombra de maravillosa complejidad, de la cual el tejedor no muestra más que el envés —nudoso, confuso—, fue comparado el destino por muchos poetas, por muchos sabios. Solo del otro lado de la vida —o en unos instantes de visión— es dado al hombre intuir precisamente *el otro lado*: el inconcebible dibujo en hilo y nudo, marrón o verde, combinado con otro marrón o verde, fragmento de figura, la parte por el todo. Los anillos dócilmente enroscados y desenroscados por los áspides santos vienen a entretejerse solos en esta sencilla alegoría, rica en esplendores: la flauta del encantador entreteje y anuda áspides como estambres la mano del tejedor. Pero no hay alegoría que la realidad no contenga. Los portentosos «maestros de la alfombra», esos bardos y místicos del telar que antiguamente iban de pueblo en pueblo y albergaban en su mente centenares de esquemas simbólicos, «dictaban» las figuras a los tejedores locales con una lenta salmodia hipnotizadora. Y, dado que esas extendidas y rosadas miniaturas, las alfombras de Senneh, se debían a dedos de niños —los únicos capaces de hacer nudos de tan mágica pequeñez—, la ardiente voz de la flauta ritmaba el trabajo para atraer las jóvenes mentes al encantamiento.

En todos los tiempos, la regia realización de la alfombra la convirtió en objeto religioso. Espacio valioso, tierra transfigurada, se sabe que simboliza en Oriente —o incluso sustituye, como pequeña mezquita portátil— el lugar de la oración. Más modestas —sencillos abecedarios del significado—, ciertas viejas estampas italianas sugerían a su manera la minuciosa y fresca universalidad de la alfombra y a la vez la unicidad exquisita, incalculable en cada hilo y nudo. Al bajar del carruaje, en la muda placita, ponía el pie en el suelo una mujer que el negro, la pañoleta de crepé y la cruz de plata anunciaban como viuda. Cabalgaba tintineando al fondo el soldado de carrera, y el soldado de fortuna iba a su encuentro; el campesino lleno de hierbajos en nada se parecía al azul pescador de truchas; de un cementerio bajaban el obispo cargado de símbolos, los monjes tonsurados, envueltos en los tres colores emblemáticos de sus votos, y un caballero resumido por una cruz; y el lisiado siempre sentado en la esquina, con la muleta al lado, era, en jubón y camisa, el lisiado universal; recordaba al hábito de la congregación reconocido religiosamente por la sociedad, algo así como el bastón y la campanilla del leproso.

El destino no se separa del símbolo, y no resulta para nada extraño que el hombre haya perdido

el uno en el mismo instante en que renegaba del otro. Un símbolo, o un discurso de símbolos, era el antiguo hábito; de un vistazo se sabía qué destino guiaba a un hombre; quiero decir por qué destino era guiado. Las largas procesiones de hermandades que aparecen en tantas estampas proporcionaban con suprema sabiduría esas máscaras sagradas: notas de flauta que era libre de seguir el artesano, consagrando las horas de sus manos o la caridad de sus noches a un santo o a un misterio, no menos que el príncipe protector de artes y fundador de obras. Pero en el altar del santo o del misterio, caída la capucha, cada uno volvía a encontrar maravillosamente su rostro, lo entretrejía de la manera más delicada con el otro totalmente distinto. De dichas hermandades — hasta los genocidios culturales de Napoleón— parece que había, tan solo en la ciudad de Roma, más de quinientas. Era, pues, todo el pueblo el que participaba de esa vida tan espiritualmente venturosa, el que se orientaba por el lenguaje tan exaltador de los símbolos. Quedan sus iglesias, de las más bellas de la ciudad, y libros y cuadros e insignias que hablan aún el lenguaje del éxtasis.

Rotos esos espejos, ¿podía el hombre permanecer sin rostro? De nada sirve recordar hasta qué punto aterroriza una muchedumbre moderna por la total supresión, debido al número, del rostro humano, y por esas puras y lacerantes expresiones que los rostros humanos saben a veces componer. El rostro colectivo es un imposible, y los destinos se anulan en las escalofrantes tipologías imaginarias que tan solo con recordarlas ya contaminan: el hombre a quien todos los muros de la metrópolis gritan qué música deberá amar, qué casa desear o con qué mujer soñar. Proponen sin tregua a la multitud babélica de los destinos vicarios la actriz que se ha bebido el veneno o el campeón fallecido en un accidente. No hace falta decir que no hay ninguna relación entre el destino y la desgracia de semejantes personajes, fruto a su vez de un vórtice colectivo que fue el primero en arrebatarnos de cualquier riesgo de vocación. Y la cadena es insoluble; todas estas suertes giran en el vacío, una atraída por la otra, *los malvados caminan en círculos*, como justamente advierte el Salmista.

2

Un cierto sonido del divino instrumento en el alma...

SAN ANTONIO MARÍA ZACCARÍA

En esa muchedumbre, diría un campesino, no cabría un grano de arena. ¿Cabría un grano de destino? En realidad, lo que hace del destino algo sagrado es el mismo elemento que distingue lo sagrado, el mismo que distingue la poesía: su reclusión, segregación, el extático vacío en que tiene lugar. Hace ya medio siglo Eliot mostró, en una visión atroz, aquellas casas, aquellas habitaciones de la no-vida en las que el horrible montón de los periódicos, el gramófono y la consternante casualidad de los gestos habían desterrado cualquier espacio para el destino, y el propio eros ya era un espectro sin cabeza: *unreproved, undesired*.

La escena del destino es cóncava, tácita y resonante como la caja de un valioso instrumento; es el «laúd suspendido» de Poe. Una vez hubo lugares donde la gente se retiraba «para ver claro

dentro de sí misma», lo que no me parece que signifique otra cosa que adiestrar el oído al susurro afilado de la flauta, a la sorda alarma de la lanzadera. ¡Viejos narradores que preparaban, que custodiaban el destino como la concha prepara y custodia el mar! Lento, sin sonido, pulsaba un reloj; el retrato de un fundador recogía en los labios la miel del silencio; un libro era colocado, cerrado y solitario, en la esquina de una gran mesa vacía. ¿Qué era lo que en aquella habitación en cuya ventana batía una fronda de helecho hablaba a la vez de proximidad y alejamiento, de un inevitable coagulado gota a gota en las colmenas de una paciencia tetragonal y suave? Durante siglos se habían unido manos allí dentro, en el gesto —entre todos el más noble— de la súplica, durante siglos se habían cerrado párpados antes de que la boca osara pronunciar la sentencia en que se jugaba una eternidad. Gestos de inimaginable delicadeza —besar un escapulario, señalar con el pulgar un corazón o una frente— habían otorgado verbos al silencio en los encuentros y despedidas sin aliento, ritmados, vinculados a la danza inmóvil de las horas, de las prohibiciones o de los ritos (*podrá verlo, quizá, después de Vísperas, durante todo el Adviento estará de retiro espiritual, las mujeres no son admitidas en esta parte de la abadía*), al igual que está vinculada sin tregua a la pura crueldad de la rima la palabra de las más embriagadoras inspiraciones.

«Sustraerse al juego de las circunstancias para que no nos alcance nada más que lo inevitable», advirtió un poeta, y ¿qué es inevitable sino lo que es precisamente «para toda la eternidad»? ¿«Acaso la has puesto allí tú?», preguntó un Padre del desierto a su discípulo, que durante un viaje le pidió que le dejara recoger una cerraja que había visto al borde del camino. «¿Y entonces para qué quieres recogerla?». De hecho, está escrito (Jn, 3, 27) que nada puede recibir el hombre que no le haya sido asignado por el cielo.

Como el maná de san Andrés en el interior de la ampolla, el destino se forma en el vacío en virtud de las mismas leyes complementarias que presiden el nacimiento de la poesía: la abstención y la acumulación. La palabra que deberá tomar cuerpo en aquella cavidad no es nuestra. A nosotros no nos queda otra que aguardar en el paciente desierto —alimentándonos de miel y langostas— la lentísima e instantánea precipitación, que es breve e imposible de repetir. «La elocución del Señor es una elocución casta»; es de nuevo el Salmista quien nos lo recuerda, y es la historia del profeta Elías, que no oyó la palabra de su destino en el gran viento y tampoco con el estallido del trueno, pero la oyó en una pequeña voz parecida a un aliento y se tapó la cabeza de terror. Una visionaria, Margery Kempe, cuya prosa encantadora ignoran tratados de mística y repertorios de literatura inglesa, al final de su vida oía la pronunciación del Espíritu Santo parecida al sonido «de aquel pequeño pajarito que llaman petirrojo, que cantaba todo contento en su oído derecho; y entonces, cada vez que oía ese sonido, estaba siempre segura de que iba a recibir grandes gracias».

Los áspides son hechizados con el más exquisito de los instrumentos, y la lanzadera que introduce en la urdimbre haces luminosos de estambres ya no es ruidosa. Un vacío colmado de silencio, en el que el destino se precipitará por ley física como la energía en el vacío neumático, es lo que nos describe san Juan de la Cruz; ¿y qué otra cosa susurra la fábula, de la que él emplea tan regiamente las figuras? Al príncipe perdido del *Cántico espiritual* se le vuelve a encontrar convertido en peregrino y mendigo, el hombre del corazón vacío, el muerto por un terrible amor, lo que en Oriente se llama un derviche o, precisamente, un faquir (y aquí, donde tienen lugar bodas

tan misteriosas, es razonable que el nombre del encantador no sea distinto del nombre del encantado).

Un hombre de mundo recordaba en uno de los momentos centrales de su vida que, encerrado por error una noche de invierno en una iglesia de la Trapa, prefirió arriesgarse a pasar allí toda la noche antes que dirigirle la palabra a un monje que, del todo ajeno a su presencia, había salido de las puertas de la clausura y avanzaba en silencio hacia él en la tiniebla. La *violencia* (eso dijo) de aquel destino amurallado en Dios lo dominó hasta aterrorizarlo. Sintió como un absoluto *non licet*, aunque fuera solo un instante —el trapista, de todos modos, no hubiera podido responderle—, en su incierto destino sin ninguna purificación preliminar o cualquier signo imperioso de lo invisible. En el mundo en que vivía —mundo de seres errantes, intercambiables en los rostros, en el vestuario, en la indescriptible lengua franca, que con dificultad recordaban si llegaban de Casablanca o de Tokio, si se habían conocido en Washington o en Dakar, mundo de la disolución universal y del retorno al caos, mestizaje perfecto de destinos en los que todo era posible e indiferente (*unreproved, undesired*)—, aquel trapista que avanzaba en la tiniebla le había parecido el extremo y heroico demiurgo consagrado a una obra de recomposición cotidiana del cosmos, de separación cotidiana de los elementos y de la especie...

Pero ¿de qué estaba hecha, sino de vacíos, la violencia de ese destino? Al comienzo de su danza circular —en la que se simboliza el movimiento de las esferas y que dirige la flauta— esos bailarines místicos del islam, los derviches giróvagos, se desprenden de su gran capa negra, figura del mundo. Del mismo modo, a aquel hombre se le habían caído silenciosamente las ropas, la patria, los recuerdos, la palabra y aquella esencia de las esencias, el nombre, en el que la Antigüedad reconocía el propio hado, hasta el punto de que se le imponían dos nombres al mismo hombre, uno manifiesto, útil, y el otro oculto, sagrado, suprimiéndolo cuando se quería suprimir al hombre. No obstante, Dios restituye con la derecha lo que quita con la izquierda. Con sus ropas pobres, primitivas y significativas, aquel hombre vestía ahora como jamás príncipe alguno, y de su boca desierta de palabras salían las espirales de un canto que, no queriendo significar nada humano, era capaz de domar a las fieras. Muertas sus potencias —memoria, deseo, capacidad, rapacidad— lentamente se habían regenerado en poderes —visión, intercesión, don, profecía—. Envuelto el viejo nombre en un paño de altar, sobre él había descendido aquel sello de su condición de resucitado: el nombre nuevo. Era, una vez más, la imposición de una máscara sagrada, la asunción de un doble celestial, pues con ese mismo nombre un santo muerto —ahora su demonio, el genio responsable de su cuidado— se había convertido en una estrella fija en los planetarios del espíritu, una corola incorruptible en los viveros de la mente: *stella stillans claritatem, rosa rorans bonitatem*. Y existía finalmente el predicado, que fijaba para siempre su contemplación en el cielo de un particular misterio: la Cruz, la Transfiguración, la Eucaristía, la Comunión de los Santos. (¿Cómo podremos separar a Teresa de Lisieux de los dos misterios heráldicos colocados de modo inextricable en su camino de perfección, la Infancia de Cristo y el Rostro de Jesús agonizante?).

«Les daré a los vencedores el maná en secreto y un nombre nuevo». Hasta que no hubo adoptado el nombre designado desde arriba para su hijo Juan y no lo trazó en la tablilla, Zacarías no recuperó la palabra. Es Dios el bautista, y ¿cómo saber en realidad si el nombre de José significa

su justicia o es su significado, si Lázaro —Eleazar, aquel al que Dios socorre— no recibió el suyo para que en él fuera anunciada de forma tácita, desde el nacimiento, la gloria del Altísimo?

El repudio del nombre y del predicado de religión en las órdenes occidentales es quizá la luz más tenebrosa de la renuncia al mandato que es el más santo y valioso de todos: confirmar, custodiar destinos. Porque la religión no es más que destino santificado y la masacre universal del símbolo; la inexpiable crucifixión de la belleza es, lo he dicho ya, masacre y crucifixión de destinos. El odio de los esplendores tradicionales perpetuados en imágenes no es más que un aspecto, y el más elocuente, de ese profundo impulso suicida que los grandes exorcistas descubren siempre en la raíz de toda posesión.

3

Anotad las palabras, señalad los misterios.

SAN GREGORIO MAGNO

... secretas advertencias y misteriosas invitaciones...

LEÓN XIII

En un famoso pasaje, Proust asegura que el principio del estilo es el mismo principio en que se basa un salón clásico: la renuncia. Abstención e interdicción son los cimientos del destino, no menos que del salón y de la poesía. ¿Acaso no son un largo catálogo de abstenciones («no harás», «no dirás»...) las Tablas de la Ley, y no es un minucioso elenco de abstenciones («no he hecho», «no he dicho»...) el *Libro de los muertos*? La virtud es negativa, y la poesía no es más que el ejercicio de esta virtud global, de naturaleza común: la paciente acumulación de tiempo y de secreto que se convierte de súbito en ese milagro de energía más elevada que es la precipitación poética.

Parecería que para el hombre de la palabra, en concreto el narrador, el destino fuese como la arcilla de su trabajo. Imaginar, combinar, contar destinos; desde los cantares y las gestas hasta las tristes y fascinantes celosías de las psicologías. En realidad, son irónicamente pocos, en la historia de la palabra, los verdaderos maestros de los misterios del destino, y su patrón acaso sea el evangelista Juan de Patmos. Se trata de aquellos que esbozaron, más o menos de rodillas, tras años de visión, deseo y terror, la historia única y universal, escrita «en otro lugar» antes que en su libro; los que supieron atrapar el dibujo entre las constelaciones de una ciudad, el toque de oro entre las campanas de la historia. Juntos, tejedor y alfombra tocan y acogen la voz de la flauta, un poco al estilo del protodiácono bizantino que en algunas ceremonias anuncia el acontecimiento divino y, al mismo tiempo, lo recita. Sufrida en el corazón y en los riñones la pasión que narran, la contemplan ahora como los traspasados, que observan lípidamente ese pequeño cuerpo suyo desde lo alto de una enrarecida y redimida compasión. Lawrence de Arabia describió de esta manera las acciones atrozmente momentáneas de hombres en el desierto, como si el ojo de la imperturbable divinidad contemplase de nuevo el campo de Josué o la llanura frente a Troya;

recogió, elevándolos a los altos lugares del lenguaje, los suspiros de los camaradas inmersos en su sueño doloroso, los cuerpos prisioneros de los ataúdes. Este movimiento vertical, de rarefacción de la mirada, no cambia cuando la historia se vuelve horizontal. La búsqueda del condotiero árabe —esa moderna *Fábula de los tres emires* contenida como una mandorla en *Los siete pilares de la sabiduría*— avanza según esos mismos cánones invertidos, de oasis en oasis, de emir en emir; hasta que es alcanzado por maravillosos caminos aquel que será figura y prenda del destino —el ritmo de la prosa entonces se ralentiza trágicamente— y, en la oscura tienda cargada de presencias, la cansada y vehemente mirada del viajero se detiene, se aísla, con la magnificación monstruosa de una lente: dos párpados bajados, dos finas manos apenas posadas, con tremenda determinación, en la empuñadura de una espada sacada ligeramente de la vaina...

La *Fábula de los tres emires* me recuerda a la de *Las tres manzanas*. En aquella célebre historia, narrada por Sahrazad en *La decimoctava noche*, la sabiduría popular ofreció una representación completa y minuciosamente horrible del destino, y no es casual que Hofmannsthal intentara volver a comprar a peso de oro ese imperfecto horror en la meditación extática, toda ella estremecida en su *Manzana de oro*. En realidad, aún más que en esas obras que cuentan de forma portentosa un destino —*El altar de los muertos* o *La 672.ª noche* o *La bella Genovesa*—, querría detenerme en otras que, semejantes a pequeños enigmas mitológicos, revelan las maneras propias del misterio. Terribles versos de Cavafis, ese alejandrino desolado que, con su oído absoluto para los signos augurales, era un hijo espiritual de los grandes arcontes del destino (Plutarco y Shakespeare). Terribles versos de Cavafis en los que el joven Nerón —a quien el oráculo délfico vaticinó como fatales los setenta y tres años— sonrío, tiene apenas treinta, mientras lejos, en la Galia, Galba «secretamente reúne sus tropas y las entrena el anciano de setenta y tres años»; en los que Tetis, elevando su lamento por Aquiles, implora y pregunta donde estaba, mientras él moría, Apolo, su divino protector y garante, aunque es el propio Apolo quien, en el campo de batalla, de la mano de los troyanos lo ha matado... Los hilos negros que mortalmente corren a encontrarse en Cavafis diseñan otras imágenes en el adamantino Borges: justificación recíproca de destinos, secretos intercambios de máscaras. Los dos teólogos enfrentados uno a otro hasta la delación y la muerte se presentarán a los ojos de la indiferente eternidad como un solo hombre, y una sola y larga mirada de Dante a los divinos ideogramas inscritos sobre el leopardo justificará la simple y plena desesperación de la pobre fiera prisionera.

Tal vez sea la novela de Pasternak la que ha desplegado con más litúrgica delicadeza el luto y la gloria de una predestinación tal como la puede descifrar precisamente un traspasado: las palabras anotadas con temblor, los misterios y los signos trazados, los pasos y las miradas que sellan la muerte allí donde explotó la vida; y de nuevo la escritura del Dios en las flechas, en las estrellas, en los círculos dejados por el hielo en el cristal de una ventana. El códice ejemplar, sin embargo, el mapa clásico del destino, ya lo había dibujado uno de los grandes prosistas para todos desconocido por aquella ley denunciada, creo, por Hello, pues el olor de cosas divinas pone en fuga el mundo: el banquero Marie-Alphonse Ratisbonne en el breve resumen de su conversión. También Ratisbonne despliega a los ojos de los vivos el reverso deslumbrante de lo visible, pero a la manera de aquel que, como Lázaro, regresa al mundo de los vivos; y es un mundo inaudito el que contemplan sus párpados alzados. A la inocencia literaria de Ratisbonne, la incredulidad

hechizada de una historia cuyo eje está fuera del mundo le sugiere los procedimientos más refinados de la narración fatídica: el hecho de que se produzcan, a lo largo de todo el relato, mínimas circunstancias que podrían frustrar todo el proyecto divino; el ánimo que hasta la revelación se dobla y se retuerce entre tentaciones polares, como dividido entre dos presencias atrapadas en una lucha; el espesarse de los hilos, el acelerarse de la melodía hasta la culminación de la aventura, mientras el sabueso de la memoria regresa corriendo sobre sus pasos, recapitula, en el tránsito casi aterrorizado, los nudos y los trenzados que parecen arrojados al azar en la urdimbre: ese tren que no salió, ese carruaje que cortó la calle, y el amigo que llegó de manera inesperada, y la extraña velada, y la apuesta inteligente y sabia; y cómo con todo esto se mezclaron, en el sueño, en los objetos, en las palabras oídas por casualidad, «secretas advertencias y misteriosas invitaciones»; y cómo esa sombra de perro molesto que cortaba el paso ahora se revela espectro del pasado, y el muerto desconocido, expuesto al alba en una oscura capilla —ese luminoso conde de la Ferronays que se había ofrecido en oración por Ratisbonne sin haberlo conocido nunca—, la luminosa víctima propiciatoria.

Al transformarse el hombre, se transforma el mundo. Este se puebla instantáneamente de imágenes y maravillas siempre rozadas y jamás siquiera imaginadas: todo lo que *era desde siempre pero solo hoy es realmente*. Surgen de cualquier parte, como devueltos a sus cuerpos visibles, los lugares de insospechado esplendor, las criaturas adorables cuya vida es una fiesta oculta, regulada por circuitos estelares, escoltada por invisibles coros, espolvoreada por gestos expresivos. La llamada de la flauta suscita mundos, la llamada de la flauta borra otros mundos. Incluso un escritor de oído infinitamente modesto como Thomas Merton supo evocar una vez en su vida (durante su primer viaje a la Trapa) esta ley de los mundos compenetrados y del intercambio de un mundo por el otro. Dice haber experimentado el sentimiento exaltador de poseer la tierra entera, *no por lo que veía sino por el lugar adonde era dirigido*, ese punto de Arquímedes, de nuevo fuera de la tierra. Ebriedad de las cosas no poseídas, no deseadas, las cosas que —puros espejos y ecos— aluden a otras cosas, pues el destino no está en el campo que se posee sino en la perla por la que se vende ese campo. El aplauso del cuerpo en las bodas del alma con su destino se registra poco después: en una vida de austeridad impensable, ese hombre afligido en el mundo de mil males se vuelve fortísimo. El cuerpo, siervo inteligente, rechaza la obediencia a quien no sabe dónde dirige sus pasos y es ahora clásico, en los libros de medicina, el aumento irónico de glóbulos rojos en la muchacha exangüe que finalmente puede ayunar con deleite en un Carmelo deseado.

Fue el humilde y majestuoso señor de la lengua italiana quien dejó tras de sí el libro apostólico de destinos, que es a la vez la gran edición italiana y también el tratado en figuras sobre aquella noción casi científica de providencia que los antiguos señalaban, creo, con la palabra «economía». Ni la psicología, ni las pasiones, ni los caracteres construyen un clásico —aquel patrimonio del pueblo aún antes que de la cultura—, sino el sentimiento irrefutable del encuentro con un destino, y en *Los novios* no hay otro protagonista. Destinos reales y destinos vicarios se cruzan en cada página: por un lado, Borromeo y el Innominado, dos caras de la misma moneda, el hombre atado a su demonio; por otro lado, Abbondio y Rodrigo —cuyas pasiones, ya sean miedo o lujuria, deciden por ellos— desvían sin tregua su intelecto del *camino* del Salmista. En aquella

apasionada y amada glosa al Salterio (si no queremos llamar así a toda la novela) que es la admonición a don Abbondio, el Cardenal expone la regla de la matemática espiritual que es a la vez simple y grande: cómo el sustraerse a una vocación conduce —por necesidad mecánica— precisamente allí donde más azota el peligro; cómo la fidelidad a una máscara sagrada es la única empresa segura; y cómo, si lo hubiera asumido, don Abbondio habría tenido suerte, pero al rechazarlo fue sometido a los rigores más ciegos, los rigores de las leyes del mundo. El Innominado encarna dichas leyes, ese cóndor ascético, instrumento invertido de una idéntica economía, con sus comuniones infernales, sus «aleaciones oscuras de consejos atroces y cosas funestas [...]». Satanismo y santidad son las realidades únicas, cada una de ellas es un éxtasis, un sustraerse a la vida gratuita. Los grandes seres humanos abandonan las copias imperfectas para llegar a los perfectos originales, y el hombre carnal no sabrá ser gran pecador más de cuanto sepa ser un gran santo...».

Hay otro glosador del Salmista en *Los novios* y no por casualidad su hilo se trenza de manera tan delicada y tan virginal con el de Borromeo. Es Lucía, cuyas notas melódicas —siempre tejidas alrededor de «camino torcidos», de «camino rectos», a lo que «le conviene o no le conviene a un estado», es decir, a un destino— son las mismas notas de la cítara de David. La modestia estremecedora e inmovible de Lucía es el puente entre la percepción del santo y el instinto sutil del pueblo, ese coro de *Los novios* que confiesa a cada paso su reverencia aristocrática para aquellos que tienen un destino. Fray Cristóforo, Borromeo, Lucía y el Innominado tienen ese destino; eso no resulta muy discriminatorio, a unos no les apasionan y a otros «no importa». Y, dado que es aún una sociedad, encuentra su propia alegría en aquella suprema representación de destinos que proporciona el rito a hombres no malditos; que en las grandes conmociones puede proporcionar un sermón como el de fray Fedele —una instrucción espiritual sobre el destino que es una miniatura de la novela en el centro de la novela, uno de esos trágicos espejos redondos en los que Velázquez y Van Eyck encerraban grandes habitaciones momentáneamente invisibles—.

Había, además, entre aquella gente, una predisposición a la música del destino; era aquella su provincia natural y su lenguaje la transpiraba: «no es su estrella», «el destino ni lo vendes ni lo compras», es decir, «cambia de país, cambia de destino». Por sabiduría tanto como por necesidad, el campesino obedecía al precepto de significado múltiple: «No comer sin verdadera hambre, y no beber sin verdadera sed». La canónica geometría de las obras y los días, el orden votivo de los cultivos, las relaciones ritmadas por los astros excluían de su vida lo gratuito, eran para él la métrica del poeta, el breviario del monje. El suyo era un mundo de asociaciones admirables, de delicias que rompían el corazón: empezar en honor de san Marcos la cría de los gusanos de seda; sembrar las vainas cuando Venus coloca un lunar luminoso en la boca de la luna; dejar la comida bien dispuesta sobre la mesa la Noche de los Muertos; no dar las gracias por el préstamo del pan porque el propio Dios es el Señor, e igualmente por la levadura y el fuego; no ofrecer nunca a la Divinidad una flor que haya sido olida; abstenerse en Cuaresma de contar, en la vigilia, todo lo que no sean vidas de los santos y fábulas...

Amador de los destinos, el pueblo prefirió y creó repetidamente ese campo magnético de visiones, de prodigiosas economías simbólicas: la fábula. ¿Qué es el mito sino destino figurado del cual forma parte la propia naturaleza, y por eso siempre condenado allí donde se condena el paisaje?

De sus anillos se desprenden los sueños, las apariciones que el abismo, las grutas, las aguas, las espirales del viento y de los plenilunios tejen alrededor de esos misterios y sortilegios que el propio espíritu de la lengua toma de símbolos antiguos de piedad y horror.

Figura del destino es el gran bosque: por el miedo que vigila en sus umbrales, la extensión incalculable, la multiplicación de los senderos (de modo que es posible, como le ocurre al antiguo héroe nórdico, cabalgar durante siglos y encontrarse siempre en el mismo punto), y la luz densa y vibrante que no es el día y tampoco la noche. Y en esa espesura se disparan las lanzaderas de los encuentros: la capilla del ermitaño, la doncella en lágrimas junto al riachuelo o, en un hueco al extremo de la verde galería, el caballero con la visera bajada que detiene en seco el caballo y nuestra respiración. Y los castillos que aparecen y desaparecen, y los lagos fulgurantes, de pura plata, sin barca para surcarlos, con una espada hendida en el centro.

Fábula es destino en lenta formación, renacimiento de agua y espíritu, y más que a cualquier otro se le pide al héroe de las fábulas la sumisión del áspide a la flauta. Esta resuena más que nunca en cualquier parte y en ninguna parte: en las fórmulas inexplicables, en el afán de las metamorfosis, en la boca de las moiras tejedoras, que ni siquiera ocultan su nombre, las *hadas*, incluso en el feral y educativo silencio de criaturas y de lugares atrapados en el ámbar puro del encantamiento. A veces, como en una estrofa que se encuentra en Francia y en Romaña, en Alemania y en la Toscana, es la misma flauta, en el octavín tallado en el hueso de un muerto, cuya voz inocente sobrevive al muerto y arranca el lamento de un destino:

¡Oh, pastor que me tenéis en brazos,
tocad despacio, el corazón me herís!
Me mataron en el valle de Sisa,
a mí me mataron por poca cosa,
por una pluma del pájaro Grifón.
Si los hermanos me la hubieseis pedido
solo por amor se la hubiera ofrecido...

La totalidad de la virtud negativa que se pide al héroe de las fábulas no es distinta a la del monje. Tras siete años, siete meses y siete días de silencio, cosiendo camisas de ortigas, tras las ordalías de la belleza y del miedo, poderes no muy distintos le serán concedidos: despertará a los petrificados, restituirá fabulosas posesiones, recompondrá bonitos mosaicos de criaturas.

El viaje del caballero entre las ilusiones y los duelos, lo sabemos, es un itinerario de la mente

en Dios. Pero ¿qué eclipsan las escenas en el interior de los castillos, las noches de vigilia de las armas, sino los momentos litúrgicos de la vida: esos espacios sagrados dentro y fuera del tiempo donde los hombres se recogen para recomponer, en una mimesis estilizada, su nexos con Dios? El inicio de la saga de Arturo —ese pasaje hipnótico del Santo Grial cubierto por un blanco brocado de seda a través de la sala sin respiro de Montsalvat (escena generadora de destinos porque, inmediatamente después, los caballeros proclaman que quieren partir en su busca)— tiene una fuente que es su propio final: el tránsito mortalmente silencioso del Sagrado Cáliz «que no es lícito ni siquiera mirar», sujetado por el sacerdote y celado por el velo púrpura, en los ritos bizantinos de la Cuaresma.

5

No se puede mantener el memorial del Encuentro si no es entrando en la noche del símbolo.

LOUIS MASSIGNON

Cada vez que un hombre, movido por la tenue música devastadora, le responde con entonación pura, «le viene impuesta, no ya una forma verbal, sino una acción, más bien un movimiento del cuerpo en el espacio». Así Abraham tuvo instantáneamente que emigrar, Moisés que descalzarse en la tierra ardiente de la zarza, los discípulos tuvieron que partir un pan; incluso a los parientes de los resucitados les ordenaron enseguida darles alimento. Para encontrar de algún modo la espantosa intimidad del encuentro con su destino, el hombre repite ese gesto, lo transmite, lo enseña. Resurrección cotidiana, gracias a la estilización inspirada por palabras alusivas y trágicas apariencias, por esos instantes que detuvieron, en un éxtasis vertiginoso, la rueda del tiempo humano. Para el hombre, no parece otra la génesis del rito.

Pero es mucho más, pues de memoria se convierte en presencia aquel destino de los destinos, aquella fábula de las fábulas a la que el oído prístino no puede resistirse, en el que todas las fábulas de la tierra convergen y al que encubiertamente aluden: el acontecimiento de un dios sobre la tierra. A la manera del faquir despojado de todo, el Dios redentor bajo la figura del esclavo, obediente hasta la muerte, dirige su beato acontecimiento a la voz del otro faquir, el Dios creador. El supremo Encantador y el Encantado se unen en una ofrenda mortal, y el Evangelio de Juan no es más que el largo cartucho musical, la partitura terrenal de esta danza de la divina Serpiente, sombra diseñada sobre la tierra por su Doble celeste. «Yo no puedo hacer nada por mi cuenta: juzgo según lo que oigo...» (Jn 5, 30); «El Hijo solo no puede hacer nada por su cuenta sino lo que ve hacer al Padre; lo que hace él, eso también lo hace igualmente el Hijo...» (Jn 5, 19).

Los dos Testamentos no parecen conocer la palabra destino, pero ¿qué otra cosa suscita preguntas sino esta posesión inalienable, *pars mea, hereditas mea in aeternum*? Y ahora y siempre es Cristo quien toca como nadie antes esa cuerda, quien extrae la incandescente y triste vibración de la que está recorrida toda su vida sobre la tierra:

«¿Qué tengo yo contigo, mujer? Todavía no ha llegado mi hora» (Jn 2, 4); «yo no subo a esta fiesta porque aún no se ha cumplido mi tiempo» (Jn 7, 8); «Ha llegado la hora de que sea

glorificado el Hijo del hombre» (Jn 12, 23); «Ahora mi alma está turbada. ¿Qué voy a decir? Padre, líbrame de esta hora» (Jn 12, 27); «Antes de la fiesta de Pascua, sabiendo Jesús que había llegado su hora de pasar de este mundo al Padre...» (Jn 13, 1); «Y, alzando los ojos al cielo, dijo: Padre, ha llegado la hora» (Jn 17, 1). En un momento en el que querrían llevarlo allí donde se dirige la multitud, cayó de su boca la fórmula que traza para siempre la distinción entre destino vicario y destino real: «Todavía no ha llegado mi tiempo; en cambio, vuestro tiempo siempre está a mano» (Jn 7, 6).

¿Puede el destino del cosmos dejar de estar implicado en el de Dios, que un gran barroco vio como zenit y antípoda, con las manos que miden los polos y otorgan el movimiento a las esferas, cruce de lo eterno con el tiempo, división de cuadrantes que otorga el orden geométrico a las estaciones y a las fiestas? Los libros que contienen los ritos —aquellos libros zodiacales, cosmológicos— corren inmóviles por el círculo del año, celebrando un paso de la luz a cada hora canónica, un momento de la creación o el gradual paso de la noche al alba, del caos de la mente a su iluminación. En la órbita celeste del santuario, a lo largo de la elipsis melodiosa de los ocho modos y de los innumerables tonos («tono invernal y estival [...] tono pascual, navideño, cuaresmal [...] tono de los Pontífices, de los Doctores, de los Confesores...»), el hombre trenza la lentitud majestuosa de las horas con la levedad de la danza. Los ropajes ceremoniales con que se atavía, variando su color, fijan en los ojos significados de muerte, de purgación, de purpúreo recogimiento. Alrededor del inmóvil sol —Cristo— el propio Cristo, en la máscara trágica del sacerdote, rueda con el zodiaco. Él brilla, primera semilla de luz, en el oscuro vientre del equinoccio de invierno; sufre en el cruel abril, sale de la piedra como la vortiginosa lila de raíz invernal; asciende en el mediodía y desde lo alto llueve sobre la tierra, en ese fuego que es al mismo tiempo lluvia suave, que enciende lo que es frígido y templado el verano refrescándolo dulcemente.

En este tiempo-en-el-tiempo de la ceremonia, el destino terrenal del Sacrificado-Sacrificador, de «Aquel que ofrece y es ofrecido, es recibido y se le dispensa», se entrelaza al del hombre que lo imita en una consumación de la que la teología no podrá nunca decir más de cuanto diga el más temible de los lenguajes: la suprema belleza intelectual del gesto.

Un maravilloso relato de destino es, en el pontifical bizantino, la investidura del obispo. También él es despojado, en primer lugar, de ese manto «de capilla» en el que —con la asombrosa elegancia que Dios concede solo a ciertas hipnotizantes mariposas o a la mente del hombre tras mil años de contemplación— se representa el cosmos en sus cuatro cuadrantes; después de sus ropas monásticas, hasta el negro hábito de la penitencia. Esa figura de indigencia y de lástima es después lentamente revestida, entre dulces cantos y alabanzas ritmadas, de todos los poderes y las virtudes del Modelo: el escarlata del monarca y del mártir, la estola del sacrificador, la espada corta que salió en Patmos de la boca del Verbo: palabra que juzga y que corta. En la corona de oro de cuatro lóbulos impera el propio rostro del Rey celeste, la oveja perdida descansa en el palio, sobre pequeños flabelos redondos palpitan los querubines de múltiples ojos y de múltiples alas que en el trono del Cordero cantan el santo Trisagión. Sus pies se posan sobre una alfombra con figuras: un águila de alas abiertas sobre una ciudad amurallada, el tótem episcopal: magnanimidad, fortaleza, ojos capaces de mirar al sol de la ortodoxia,

encargados de la custodia de la ciudadela de Dios. En la pastoral se enfrentan en forma de caduceo una tenaza de oro, las dos serpientes de la prudencia y la sabiduría. Las acompañan un doble y un triple candelabro: los dos Misterios de la fe resumidos en su persona, que ahora es la réplica literal, central e imantada del icono del Pantocrátor y puede ser saludada por el coro con el apelativo de «déspota». Más tarde, de la nube olorosa que lo oculta a la vista, fluirá su voz, un tono más bajo que todas las otras: el Omnipotente habla con un pequeño hálito...

Pero he aquí que terminada la celebración de los misterios —cuando la divina herencia vuelve a subir al cielo, como el Grial y la Lanza de Longinos—, aquellas fulgentes pieles son arrancadas por él una tras otra. El clero, que durante horas las ha descrito alrededor de la danza de los planetas en torno al sol, lo acompaña y abandona —de nuevo vestido de negro— en el umbral de la oscura capilla: un monje solitario, despojado de todo, en actitud de súplica porque, «Señor Dios, la naturaleza humana no puede soportar la esencia de la Divinidad, y tú has colocado en tu trono, conforme a tu plan, a déspotas que tienen nuestras mismas pasiones...».

En círculos concéntricos la liturgia teje destinos. Ayuno y retiro unen obispo y levita en terrible intimidad antes de la ordenación, y el sacerdote tendrá que evocar a aquel obispo todos los días de su vida, ya sea entre los vivos o entre los muertos, ofreciendo por él un trozo de hostia. Mensajero, psicopompo, la larga estola desplegada como una carta entre cielo y tierra, el diácono guía la danza de los santos áspides, y media entre los destinos del santuario y de la nave. Es portador de vocaciones: «El Maestro te llama», canta el Jueves Santo llevando de la mano hacia el obispo a los doce sacerdotes a los que lavará los pies. Pues la liturgia no es, tradicionalmente, más que la sombra reflejada sobre la tierra de esa otra liturgia que en los cielos se ofrece de modo incesante. Los diáconos son en esa sombra los ángeles y los arcángeles, y el coro proclama de sí mismo que representa místicamente a los querubines, que escolta a las potestades celestes «que ahora celebran con nosotros de forma invisible».

Y en el círculo más exterior está el pueblo, que entreteje su propio destino con el plenario del Dios, con los verticales de los ministros, mientras lo entreteje con el de los vivos y los muertos y el de los genios amorosos que lo velan en el vasto planetario del templo, pintados en los iconos, elevados en altares, incorporados a columnas, radiantes en vidrieras, yacentes en sarcófagos, incluso tumbados, como una oscura y sutil escritura, en los mármoles de los pavimentos. Cada uno de esos genios tiene su emblema espiritual —espada, rueda, palma, animal místico—, empresa de un destino momentáneo y floreciente, único y universal como una rosa o una estrella: *stella stillans rosa rorans*. Los cinco destinos se aferran a semejantes concordancias de destinos ultramundanos y terrestres, los cinco sentidos los agarran y los absorben, con una especie de terror estático, en ciertos *rubati* inenarrables de voces, de gestos, de llamas y de inciensos que hacen de la Iglesia un vórtice incandescente, un telar viviente de lanzaderas sonoras como plectros. (Son los momentos en los que la liturgia etíope introduce los instrumentos cósmicos —el tambor, los sistros...—).

Ya lo he dicho: en esos momentos se entiende que un tiempo de maldición, en el que cada destino alta y delicadamente diferenciado se lleva a cabo con horror, la larga noche del saqueo litúrgico o la carnicería del rito.

La misma «comunión de los santos» ¿qué es sino un sideral lugar geométrico donde los destinos

se dan cita, se intercambian misteriosos alimentos y trafican con fluidas monedas? La real plebeya del Molise, que sabe aún ofrecer como regalo al extranjero el tesoro de su perseverante amor —y sus nueve «primeros viernes»—, demuestra conocer bien la ley de los destinos ineludiblemente comunicantes, que fluyen uno en el otro, ley cantada por todas las Sagradas Escrituras, ley por la cual, si los hombres fatigados encuentran descanso un día, es porque un campesino ha rezado en el campo; por la que Francisco de Sales y Juana de Chantal se vieron en una visión cuatro años antes de encontrarse: el obispo de Ginebra rezando en su capilla, y la joven viuda de cabello castaño claro atravesando un llano y, por la que áspides atentísimos orientaron hacia este encuentro inexplicable toda su existencia.

6

El Maestro te llama [...] te llama por tu nombre.

Jn 2, 28, y 10, 3

Que cada cual intente comprender su verdadero nombre.

SAN ANTONIO ABAD

Cierto, la voz de la flauta es remota. Y casi siempre apenas perceptible. Terriblemente tejida con las mil voces del tiempo, con las músicas discordantes hechizantes del concierto mundano. Como un sonido percibido en sueños, como la voz del minúsculo ruiseñor, cuyo dardo de diamante hará callar todos los sonidos del bosque, es el suyo un delicado lamento.

Quien se sobresalte con esa leve picadura conoce la contemplación de la audición. Eso requiere una dureza afilada en la ascesis de la atención, pues ese sonido es continuamente barrido, lacerado y dispersado por el silbido de lo perceptible y nada es más fácil que creerlo un espejismo del oído. Otras voces, otras flautas simulan continuamente ese fuego que no se oye si se está muerto, y, sin duda, los conciertos espurios rara vez fueron más persuasivos que hoy.

Falsificaciones de destinos y orgías de posibilidades son propuestas y solicitadas desde cualquier parte, invitación tras invitación, guiño tras guiño. ¿Quién dice que no puedes ser poeta y a la vez mundano, madre y sirena, cura y aventurero? Porque ¿acaso no es tuya esa tierra incógnita, esos disfraces de ignoto aroma, esa lengua, fuente o aventura, repentina, ciega y accesible? ¿Por qué Shanghái y no Borneo, no las Antillas? ¿Por qué un tótem, un demonio o un nombre? ¿Un destino por toda la eternidad?

Pasternak exorcizó todo esto en un cuarteto:

Deja vacíos en la vida [...]
y nunca dudes en borrar
enteros bloques, capítulos enteros
de tu existencia y de tu hado.

Enseñar a la cría de áspide a no desenredar sus anillos, sino al sonido que tiene sobre ella potestad legítima, enseñarle a «no comer sin verdadera hambre, no beber sin verdadera sed...». Nada más que una educación de esta clase vale la pena recibir e impartir.

Existe para cada caminante un tema, una melodía que es suya y de nadie más, que lo busca desde el nacimiento y desde antes de todos los siglos, *pars, hereditas mea*. ¿Cómo y dónde discernirla?

Antes que nada, en la voz de los muertos, cuya osamenta, como el octavín del muerto, parece oírse a veces cantar suavemente. En los cuatro tesoros que los muertos nos legan, el paisaje, el lenguaje, el mito y el rito, y por los cuales no parece excesivo derrochar la propia vida si sin ellos la vida es un astro muerto. Al fuego de la flauta las cuatro esfinges hermanas levantan la cabeza en nuestra sangre, empiezan a susurrar en las arenas de nuestros pensamientos como el agua profunda de una cisterna. Después, en los signos y en los misterios, en las advertencias y en las invitaciones, la similitud que vuelve y vuelve a través de los años, visitante atormentada con la capucha calada sobre los ojos; niños, esa sola y única fábula, angustiosamente deliciosa, solicitada mil veces a los abuelos, representada en los juegos, revisitada en los sueños: la fábula heráldica de la que una infancia se jacta, reconociendo casi de forma anticipada su blasón futuro, de modo que el niño de destino difícil, cargado de dolorosas metamorfosis, reclamará siempre de nuevo *El patito feo*, y la niña que espera una historia de diademas ocultas, de glorias calladas, no se saciará con *La guardiana de los gansos* («Adiós, Falada, que vas hacia arriba, / adiós, Reina, que vas hacia abajo...»).

¿Por qué esa gravitación ciega e ineludible de los pasos hacia un camino, el ojo hipnotizado en el mapa de una tímida ciudad? ¿Por qué el corazón que le late en el pecho a la muchacha Alacoque alberga en su interior el nombre, que ella jamás había oído, Paray-le-Monial? ¿Reconoció empalideciendo este toque mortal de la lanzadera que pasa dos veces por el mismo punto de la urdimbre el último zar de Rusia cuando puso el pie en el umbral de su *martyrion*, la casa del comerciante siberiano Ipátiev, último de la dinastía nacida trescientos años antes en un viejo monasterio Ipátiev de Kostromá?

Claro que lo reconoció el dulcísimo obispo Policarpo, que huía durante una persecución por amor de su rebaño; la oración se le transformó en sopor, vio el cojín sobre el que rezaba rodeado de llamas y dijo: «Todo es inútil; yo moriré en la hoguera»; y, como los suyos intentaban conjurar la premonición, opuso sonriendo el nombre del centurión que abajo ya lo esperaba: Herodes. Y claro que lo reconoció el catecúmeno cristiano que de niño sintió que su corazón se detenía al abrirse el Santo de los Santos, para saborear un indecible desengaño cuando veía salir solo los rollos de la ley... Plutarco y Shakespeare, Borges y Cavafis, Hofmannsthal y Pasternak no han hablado más que de esos instantáneos pronunciamientos. Y sobre todo han hablado esos supremos confesores del destino, los maestros espirituales y, al hablar, no han dejado de señalar en las constelaciones de los momentos la escritura de Dios.

Precisamente para que no fallara ese desciframiento, para que el ver se transformara en percibir («del discernimiento de las inspiraciones»), se había ideado una vez más el juego refinado de los límites, la red mágica de horas, prohibiciones y deberes: vísperas y clausura y tono de los doctores, y que nada te alcance excepto lo inevitable, pues nada puede recibir el hombre sino del cielo.

Es cierto que cada vez hay menos destinos a nuestro alrededor. Pero realmente Dios sabe más si en los lugares de horror y vasta soledad que nos han sido asignados un muchacho, en una ciudad dormitorio de periferia, puede aún velar toda la noche con un texto inmemorial; si entre veinte mil obreras, una muchacha puede tener visiones; si el drogadicto hambriento de muerte puede acabar en el Monte Athos. No siempre quien no tiene maestros tiene por maestro al diablo. Vivimos en una era de sustituciones, y se conceden aún prodigiosas suplencias. La parte, de todos modos, la herencia del Salmista es asignada en otro lugar y no en esta tierra.

Es tan dulce que mi parte, que mi suerte
sean Tu valioso regalo [...].
Siento arder tus manos,
las manos que me sostienen, y me escondo
como un anillo en el estuche.

FÁBULA Y MISTERIO

Parque de ciervos

1

Si a veces escribo es porque ciertas cosas no quieren separarse de mí, del mismo modo que yo no quiero separarme de ellas. En el acto de escribirlas penetran en mí para siempre —a través de la pluma y la mano—, como por ósmosis.

En la alegría, nos movemos en un elemento que está totalmente fuera del tiempo y de lo real, con una presencia perfectamente real.

Incandescentes, atravesamos los muros.

Maravillosa historia la del faraón Micerino, condenado por los dioses a morir joven. A sus ojos no encuentra gracia su dulce clemencia, que ha traicionado el destino trágico de Egipto después de las tiranías de Keops y Kefrén. Y hace que iluminen sus palacios y parques con millares de lámparas. De las noches hará otros tantos días y vivirá así doce años en lugar de los seis que le quedan.

Es ciertamente una parábola del poeta, este enemigo involuntario de la ley de necesidad. ¿Qué puede hacer el poeta injustamente castigado sino transformar las noches en días, las tinieblas en luz? Mantener en la vida aquello que la vida nos prometió en vano, como diría Hofmannsthal.

El amor es trágico por esencia porque desde este —solo desde este— vuela la flecha de nuestro presente instantáneamente para aterrizar en el futuro; superando de golpe todo el espacio que tendremos que recorrer lentamente, fijando un plazo ignoto al que no podremos de ningún modo sustraer nuestra alma.

«Mantuve mis pies en aquella parte de la vida más allá de la cual no se puede ir más por el deseo de retorno».

«La grande énigme de la vie humaine ce n'est pas la souffrance, c'est le malheur».

Es un descubrimiento que pocos hacen y es quizá la única piedra angular sobre la que nos es dado poner el pie. Se podría repartir el reino del sufrimiento humano entre la desventura de la mano derecha y la desventura de la mano izquierda. Los antiguos conocían estas sagradas metáforas, más allá de las cuales no hay definición posible. La desventura de la mano derecha reside en la desventura de la mano izquierda como una herida de arma blanca está en el abrazo de las arenas movedizas, en la muerte por sed en el desierto.

La pobreza, el adiós, la persecución y la propia muerte pueden ser desventuras de la mano derecha. Mucha poesía ha florecido allí, la más bella. Las desventuras de la mano izquierda casi siempre se quedan mudas. Pocos corren a contarlas, como Jonás en el vientre del Leviatán. Es el milagro del *Filoctetes* y de *Ricardo II*, de *Luz de luna* y de los últimos versos de Hölderlin, de *Un amor de Swann* y de la *Habitación número 5*, y de aquel soneto milagroso de Gaspara: «Señor, yo sé que en mí no estoy ya viva».

Pocas cosas y a distancia de siglos. Como en el Fénix, la vida brilla más allá de sus propias cenizas.

Cierto, el crítico es un eco. Pero ¿no es acaso también la voz de la montaña, de la naturaleza, a la que la voz del poeta se dirige? ¿Acaso no está el crítico frente a su poeta como el poeta frente a las llamadas de su propio corazón? Por eso, en el momento de hablar de él, debe haberlo sufrido ya por completo, no como un simple espejo, sino precisamente como un eco: cargado y empapado de todo el camino recorrido, en la naturaleza, de una voz a la otra.

La manera que tiene un poeta de obtener de su trabajo pasado nuevas iluminaciones para su consciencia se parece a la manera en que Münchhausen alcanzaba la luna: cortando la cuerda por debajo de él para alargarla por encima.

La pura poesía es jeroglífica, descifrable solo en clave de destino. Durante años volver extasiados a la belleza de los patos, de los arqueros, de los dioses con cabeza de perro o de buitre, sin ni siquiera sospechar la fatal disposición. Cuántas veces me he repetido algunos versos o versículos («Oh, ciudad, te he escrito en la palma de mis manos», «This day I breathed first, time is come round...»), «Estar muertos no nos da reposo»). Pero, alrededor de su posición secreta, hasta que mi propia suerte no me dio la llave, giraba ciegamente, como alrededor de una columna historiada de la que a cada vuelta se descubre tan solo una figura (el escriba, la serpiente, el ojo).

Poesía jeroglífica y belleza, inseparables e independientes; sentir la justicia de un texto mucho antes de haber comprendido su significado, gracias a aquel puro timbre que es solo del más noble estilo, el cual, a su vez, nace de la justicia. «Mi mente apuñalada y engañada / por los ladrones de mis pensamientos / que me han prometido el tiempo y no han cumplido...».

Como en la naturaleza, que es bella solo por necesidad real, así también en el arte la belleza es un excedente: es el fruto inevitable de la necesidad ideal.

Calles angostas y veloces entre las casas sin luz, las de los pobres de Masaccio. Yo las recorro cada día; son las calles del barrio de San Frediano. Pero en el fresco son las Calles de los Pobres, de Florencia o Jerusalén, Roma o Palmira. Y, sin embargo, no lo serían si no fueran, antes que nada y hasta la última grieta de la piedra, las calles de San Frediano, donde aún parece huir, ciertas mañanas de invierno, la sombra del muchacho que subía de cuatro en cuatro los escalones del Carmine.

No conozco poesía universal sin una precisa raíz: una fidelidad, un regreso.

Saveur maxima de chaque mot: al reflexionar sobre estas palabras, me ha parecido que para tal

explosión de sabor hacen falta los elementos reunidos de la fuerza vital y de la espiritual: violencia y dulzura, lentitud y rapidez, imprevisto e inevitable, enraizamiento y ligereza.

El máximo sabor no lo saboreamos nunca en las palabras raras o en aquellas grandilocuentes — las palabras que no tienen una ciudadanía concreta, las palabras que Maquiavelo acusaba de lenocinio—, sino en las puras y originales —en lo real— cuando sean empujadas por la fuerza vital como por una matriz y florezcan como flores en la claridad del espíritu. Palabras-corolas, enunciadas por sus vocales y consonantes como por pétalos y nervaduras («O mein Herz, wird untrügbarer Kristall / in dem das Licht sich prüfet...»), o bien: «Tearful city / whose stars / of matchless splendor / and in brightedged / clouds...»).

O también: «dans l'air liquide et glacial [...] comme dans une coupe d'eau pure, les narcisses, les jonquilles, les jacinthes...». (O simplemente: «Je demandais à Albertine si elle voulait boire. Il me semble que je vois là des oranges et de l'eau, me dit-elle, ce sera parfait»).

Harún al-Rashid: eterna y encantadora imagen del artista. Vaga toda la noche vestido de comerciante, se identifica con el último portero, marinero o bandido, arriesga con él la vida o que le corten la mano. Pero queda siempre el califa, que por la mañana se sentará sobre el trono de oro de la justicia y deberá asumir el destino, el significado, de todas aquellas existencias.

La fuerza de su cetro reside en tirarlo cada noche, como el bastón de mando de Próspero.

La verdad, que es siempre algo más grande que lo verdadero; la verdad, que habla por *hipérbolas exactas* («Llevo mi cadáver», dice Edipo).

2

La poesía no ayuda a vivir sino en virtud de la pura belleza, es decir de la naturaleza. Los chinos ayudan a vivir. Su universo íntimo se expresa en el universo visible; la noche oscura en el peso de la nieve sobre un bambú, en la extrema longitud de una cola de faisán. El propio Tao resplandece allí, «en el seto del jardín».

La joven e inexperta poesía de P. ayuda a vivir. «Mi corazón se cubrirá de piel de melocotón / para tener el color de tu rostro». A los dieciséis años nos comportamos, sin darnos cuenta, como los chinos. Devorados por el pudor de la inocencia, se teje la propia eternidad en una lluvia, en una caída de caquis de oro. Más tarde se debería poder hacer eso por una buena razón. Pudor, tan difícil, de la perfecta consciencia.

Proust: el largo poema del maná primitivo, de la energía vital elevada a poder mágico; poema de mareas (personas, lugares, palabras, melodías, antes llenas y después vaciadas de ese poder). Bajo la ola brillante y terrible del maná, las rocas hablan, la arena se vuelve oro, todo se mueve, se responde, transforma, envuelve al hombre y lo domina, con derecho de vida o de muerte. En la sequía todo se vuelve fósil, desértico, se inmoviliza en una blancura de esqueleto.

La maravillosa ceremonia de Proust es la evocación y la resurrección del maná obtenida por el

brujo con la ayuda de objetos sagrados: los blancoespinos, la *bille d'agate*, la *petite phrase de Vinteuil*. Como en los rituales de la Polinesia el fragmento de hueso, la huella del pie humano en el barro.

Todo lo indecible, todas las venas más inaferrables y más delgadas del análisis de Proust, nacen de la síntesis y vuelven a la síntesis. Su amplio círculo va del objeto al objeto —una similitud de claridad concreta—, como el gigante salido de la lámpara debe volver dentro si quiere servir al hombre. No en vano todo el inmenso libro nace de un sorbo de té, de un Leteo en una taza.

Es esta enorme e incesante operación dentro de la figura la que hace posible una lectura de Proust en todos los planos de la existencia, sin excluir ninguno, si bien él, por su parte, excluye muchísimos. Es esto lo que lo vincula a la constelación de los poetas más que a la de los narradores: es mediador y clarividente más que testigo.

La obra de Proust es, sobre todo, una empresa de altísima nobleza, una gesta de caballero errante a la defensa de un culto a punto de desaparecer, de un espléndido y vacío sepulcro. Y eso no depende solo de su mundo crepuscular, sino que es perceptible sobre todo en la suprema belleza del lenguaje, en la perfección de una lengua en la que los más puros modales aristocráticos y plebeyos (el francés que se puede aprender solamente de la duquesa de Guermantes o de la campesina Françoise) son entrelazados sin tregua con la pasión de un adiós definitivo. Lengua salvada finalmente y que se convierte en instrumento de salvación para las mismas cosas que significa, aunque sean las menos nobles, situándolas, con su fuerza y su pureza, en un plano donde nada puede ya contaminarlas.

A menudo esta despedida se ordena evidentemente en símbolos, como en un largo y doloroso ceremonial: «Tous les beaux noms éteints et d'autant plus ardemment rallumés [...] de sorte que ce fut devant la porte comme une récitation criée de l'histoire de France».

Hubo un tiempo en que el poeta estaba allí para nombrar las cosas, como por primera vez, nos decían cuando éramos niños, como en el día de la Creación. Hoy parece que está allí para despedirse de ellas, para recordárselas a los hombres, con ternura, con dolor, antes de que se extingan; para escribir sus nombres en el agua, quizá en esa misma alta ola que dentro de poco las cubrirá.

Un jardín umbrío, el verde espejo de un lago surcado por hermosos patos, en el corazón de la ciudad, de la tormenta de cemento armado. ¿Cómo no pensar al mirarlo: «el último lago», «el último jardín umbrío»?

Quien hoy no es consciente de esto no es un poeta de hoy.

En la poesía, como en la relación entre las personas, todo muere en cuanto aparece la técnica. La verdadera educación de la mente no tuvo nunca otro fin, desde que el mundo es mundo, que la muerte de la técnica, de aquel triste saber vivir que al niño, al que todo le sale bien por naturaleza, le fue un día proporcionado por los adultos. Por esta artesanía del vivir a todo hombre se le arranca del umbral de la inocencia, como por las flores moteadas o la cierva perseguida en la caza los antiguos príncipes eran alejados de la casa paterna. Es un viaje necesario, que deberá

conducir mucho más allá de la rosa o del ciervo, hasta el corazón de las cavernas y de los terrores, allí donde el saber vivir se disolverá, como la cera al contacto, real y metafórico, con los cuatro elementos.

Podemos volvernos entonces naturales más allá de la técnica, como lo fuimos cuando éramos niños. Pero desde hace tiempo el hombre parece encerrado en su técnica como un insecto en el ámbar. Se le han cerrado los caminos al agua y al fuego e incluso a la tierra y al aire. En torno a su jardín se levanta un alto muro dentro del cual nada nuevo puede crecer, «si el vuelo de un pájaro no deja caer una semilla».

Los niños tienen órganos misteriosos, de presagio y de correspondencia. A los seis años me pasaba el día leyendo fábulas, pero porque volvía siempre, fascinada, a ciertas imágenes que un día habría *reconocido*, ¿casi divisas recurrentes para mí, casi lemas? El diálogo, bajo la oscura puerta de la ciudad, entre la guardiana de ocas y la cabeza cortada del caballo. «¡Adiós, Falada, que vas hacia arriba! Adiós, Reina, que vas hacia abajo...». Historia que encuentro en cada esquina de la vida, dispuesta a ser releída desde nuevas perspectivas, discutida desde nuevas claves.

Así, en la poesía, la figura preexiste a la idea de meternos dentro de ella. Durante años esta puede perseguir a un poeta, doméstica y fabulosa, familiar e inquietante, a menudo una imagen de la primera infancia, el nombre extraño de un árbol, la insistencia de un gesto. Esta espera con paciencia que la revelación la colme. En Proust, este misterio de la figura inundada de golpe por torrentes de significado y que vuelve siempre, como vista desde las curvas cada vez más altas de una montaña, es la esencia de la poesía.

Y, sin embargo, amo mi tiempo porque es el tiempo en que todo falla y es quizá, precisamente por eso, el verdadero tiempo de la fábula. Y no me refiero con esto a la época de las alfombras voladoras y de los espejos mágicos, que el hombre ha destruido para siempre en el acto de fabricarlos, sino a la época de la belleza en fuga, de la gracia y del misterio a punto de desaparecer, como las apariciones y los símbolos arcanos de la fábula: todo aquello a lo que ciertos hombres no renuncian nunca, que cuanto más les apasiona más parece perdido y olvidado. Todo lo que se reparte para volver a encontrar, aunque sea arriesgando la vida, como la rosa de Belinda en pleno invierno. Todo lo que de vez en cuando se esconde bajo despojos más impenetrables, en el fondo de los más horribles laberintos.

Madurez: ese instante misterioso que ningún hombre alcanzará antes de tiempo, aunque todos los mensajeros del cielo bajaran a ayudarlo. Como en las antiguas historias la sucesión de apariciones, todas igual de elocuentes e ineficaces (la paloma, la zorra, la vieja con el haz de ramas). Sin embargo, dicen todas lo mismo, repiten y confirman la misma advertencia. Resultaría fácil entrever, bajo las plumas, el pelo rojo o los andrajos, el relámpago azul del traje de la moira...

Madurez: ni fulguraciones ni *voces*. Solo un precipitarse repentino; quiero decir biológico: un punto que es tocado por todos los órganos a la vez para que la verdad pueda volverse naturaleza.

Como despertarse una mañana y saber una lengua nueva. Entonces los signos, tras haberlos visto muchas veces, se convierten en palabras.

Madurez es el desenmarañar continuo del mundo, que por todos lados solicita y presiona (también y sobre todo del mundo de la belleza) solo aquello que es nuestro desde los orígenes, «luego por destino».

Es una continua respuesta al Tentador en la cima de la montaña.

Las canciones de amor de san Juan de la Cruz: si no hubiera escrito esos tres inmensos tratados para explicarnos el sentido, ¿qué habríamos pensado? Su descripción del lecho nupcial («de cuevas de leones enlazado / [...] de mil escudos de oro coronado»). Así los narradores de fábulas nos describen sus noches oscuras, sus subidas al Carmelo. Dejan a un lado solo los comentarios. Nos toca a nosotros recomponerlos.

«los ojos deseados, / que tengo en mis entrañas dibujados». Obstinado y feliz habitar de los místicos en el lenguaje erótico. Mientras muy pocos amantes se atreven con el sobrenatural.

En una relación no imaginaria —una relación en la que se excluya el juego de las fuerzas—, ningún sentimiento o pensamiento permanece durante mucho tiempo aislado, sino que cada uno de ellos se convierte rápidamente en su contrario. Así, la privación es repentino alimento; la voluntad, consenso; el dolor, sentimiento consumado de la presencia, y la humildad, una corona de gracia continuamente recibida y restituida. Tan solo a semejantes sentimientos o pensamientos, sin tiempo para corromperse, se les concede durar y desarrollarse en su propia pureza. El choque continuo y armonioso de contrarios lleva al alma a una especie de ardiente inmovilidad, la colma hasta el borde de una vida que no rebosa porque su propio movimiento la frena. «Del centro al círculo y del círculo al centro / se mueve el agua en un jarrón redondo / según sea golpeado por fuera o por dentro».

Solo de este modo y dentro de este círculo el amor puede resplandecer sin contaminarse. *Mais une amitié pure est rare.*

Como una poesía pura, que vive de las mismas leyes.

3

«Cada gran cuadro es pintado contra la pintura; mejor dicho, destruye toda la pintura».

Así, cada vez que leo un gran libro, asisto a la destrucción del lenguaje, veo la palabra levitar por encima de todos los lenguajes y no posarse *in ullo*, como la lengua de Dante por encima del italiano hablado.

Qué misteriosa confianza une al gran escritor con su lector y qué abismo lo separa de él. Es ese tono del todo familiar, de conversación privada, que solo los reyes pueden conceder, un tono lleno de arcanas alusiones y de delicados interrogantes, que cada uno recordará hasta la vejez y contará

a sus nietos, como el encuentro de Enrique V en el campo de Azincourt. Desde el comienzo de *La Commedia* hasta la última carta de un Pasternak, por ejemplo, es la misma altísima negligencia, el mismo confidente, severo y dulce desapego.

Estos son los escritores soberanos, obedecidos aún antes de haber sido comprendidos, cuyos gestos deben atraparse al vuelo porque sabemos bien que mientras hablan al individuo responden ante Dios por toda una comunidad.

¿Qué le falta a la bella prosa de X para ser realmente escritura? No encuentro otra palabra que no sea *la ceremonia*. Sin ceremonia la alta escritura nunca ha sido posible, aunque la ceremonia se oculte en la convención de una voz baja. Hay ceremonia suprema en los altos tercetos góticos de Dante; hay ceremonia en Chéjov, capilla rústica, donde, sobre el pisotear lluvioso de los fieles — distraídos hipocondriacos lacerados por el tedio y la miseria—, se impone de repente un canto bizantino en el que se encierran siglos de gestos. (Y no importa si se trata de una guitarra en el jardín amenazado de muerte o de un soplo de viento que interrumpe una sonrisa). No fue menos ceremonial para Williams describir un ciclamen carmesí desde la floración a la muerte de cuanto no lo fuera para un antiguo monje taoísta cocer el arroz, comérselo, enjuagar sus tres cuencos en la cascada y después guardarlos uno dentro del otro, todo ello con los gestos adecuados.

Maravilloso momento en la parábola de un poeta cuando ni siquiera necesita convocar a las legiones de ángeles y demonios procedentes de los cuatro puntos cardinales para contraponerlos en lamentos celestiales, cuando a las cuerdas les basta el toque más ligero para tenernos llorando a sus pies. Dos palabras: *Thymesou soma...* («Recuerda, cuerpo...»).

Sin embargo, para que esto suceda, la voz debe hablar como la voz de Cavafis del lado de la muerte.

Desolación sin nombre de un cuadro: *Las dos cortesanas*, de Carpaccio. ¿De dónde viene? Una vez más una obra perfecta obtenida por los contrarios... En la hermosa terraza toda forma de belleza se recoge, como en una imagen heráldica: las flores, los perritos, las blancas tórtolas domésticas, los pavos reales de bellísimas colas, las granadas más ardientes que el rubí. El aire está en calma, casi bronceo en el espesor profundo del azul. Es la hora inmóvil, profundamente bella, que querríamos detener. Y «¿para qué sirve?», parecen gritar en silencio las dos miradas fijas, de una suavidad sin centro, perdidas, los dos rostros y puros perfiles, iguales como dos cosas iguales, como dos minerales en un tratado o dos plantas acuáticas (robustas y prisioneras).

Homero no procede de manera distinta, al enumerar todas las alegrías de la vida —incluido aquel baño caliente preparado por manos queridas—, cuando quiere aterrorizarnos con la muerte de Héctor.

Pero en los rostros de las cortesanas no hay muerte juvenil ni lamento amoroso. Ellas no son más que la «profunda historia de un vacío», del horror amortiguado por la ociosidad, desmenuzado por el tedio, el horror de la belleza inútil, más vacía que una concha vacía. «Monstruos infelices», los llamó un gentilhomme de su época. Esto expresó Carpaccio en silencio, enumerando, repitiendo,

poniendo en una esquina, donde nadie lo ve, a un perro atroz y desesperado que muerde un trocito de madera.

Qué largo tirocinio para desnudar hasta el hueso, velo tras velo, piel tras piel, una relación. Como desde siempre se cree en el tacto, en la discreción, en la reserva; velos delicados, y es justo que sea así, hasta que no se perciben precisamente como velos: dulces trampas, peligros impalpables para la pupila límpida del amor.

Job, el mejor amigo de Dios, no tuvo respeto alguno por él, ni reserva ni discreción. Le gritaba todo de sí mismo y no aceptaba más respuesta que la suya: *Voca me et ego respondebo tibi, aut certe loquar et tu responde mihi.*

Si cada amante se quedara absorto en su propio amor, dulcemente descuidado respecto de los sentimientos del otro y a la vez, precisamente por esto, ajeno a sí mismo, inmerso como un pez jubiloso en la realidad del otro, ningún amor tendría nunca fin. «Que yo no quiera nunca pedirte amor» tendría que ser el voto recíproco de los amantes, la fórmula sacramental de la boda.

Es un equilibrio imposible, pero ¿de qué otra cosa querrá vivir el amor? («Hasta que no seáis capaces de oír el aplauso de una sola mano...»).

Todo amor es un camino sobre las aguas de Genesaret: una duda, un temor, una mirada hacia abajo y se hunde. La mirada tendría siempre que quedar alta, mirando al Dios tranquilo que nos tiende la mano.

La mediocridad, el miedo, la sujeción al mundo, todo esto me parece hoy como un espejo doble que el príncipe del mundo deja resbalar como un diafragma entre las raíces y las cumbres del alma para que a estas no les sea ya dado reflejarse en aquellas, ni a ambas alimentarse las unas de las otras, felizmente, como el cielo y la tierra.

No solo este espejo intenta separar las dos partes del alma, sino también aislar ambas, cada parte en obstinada contemplación de sí misma, las raíces de las raíces, y las cumbres de las cumbres. Nacen así los lenguajes en secciones estancas; por un lado, «la vida es otra cosa, mantener un sentido saludable de las proporciones; no hagamos literatura»; por otro, «la sublime misión, el sagrado nombre», etc. Se instaura la retórica de las raíces y la de las cumbres, y la petrificación, a un tiempo, tanto de la idea como de la vida.

Acaso la voluntad nos haya sido dada solo para destruir ese espejo (que muy a menudo la gente llama precisamente «voluntad»).

Dios priva de sensatez a aquel a quien quiere perder, se dice; pero con qué precaución lo aleja de aquel a quien quiere salvar. ¿Cómo podría, de otro modo, hacerle a un hombre atravesar la noche oscura, los bosques de osos y serpientes, los fantasmas nocturnos y el rostro de las propias culpas, toda la interminable procesión de horrores necesaria para el encuentro?

Es siempre un *golpe de locura* que abre el camino al laberinto de las engañosas apariencias, donde los diamantes parecen conchas de caracol, las piedrecitas del camino perlas y el infierno abre de par en par a cada paso los encantadores campos del Elíseo.

La juventud es el primero, y el más fatal, de esos laberintos. Incluso los sueños se le presentan invertidos, la halagan para extraviarse con divinas palabras: mensajes escritos al revés en una casa aún carente de espejos.

Es el tiempo en el que el dios nos tapa los ojos con la mano, o lo haremos poco después nosotros por el miedo.

La obstinada e ininterrumpida lección de las fábulas es la victoria sobre la ley de necesidad y absolutamente nada más, pues nada más hay que aprender en esta tierra.

Las pruebas a las que los héroes de la fábula son llamados y cómo, para superarlas, deben salir decididamente del juego de las fuerzas y buscar la salvación en otro orden de relaciones. El sastrecillo valiente: para ganar en la competición de tiro al horrible gigante, capaz de desmontarlo de un soplido, en lugar de una piedra tira al aire un pájaro.

No hay gigante, en el juego de las fuerzas, al que no pueda enfrentarse un gigante más terrible; ningún tesoro está seguro de ser el único tesoro; y qué fácil es oponer a la admirable princesa, que es presentada al rey para conseguir el trono, otra princesa aún más irresistible.

Aún más dañinas son las balanzas trucadas (mi enemigo a la izquierda y yo a la derecha; mi rival rico y yo pobre) en el juego pendular, incontenible por la ley de necesidad, cuya más vieja aliada es la mera astucia.

Cuando el príncipe cadete entra en la sala del trono (y dice: «no encontré en mis viajes princesa digna de mención, pero tengo conmigo una gatita blanca *qui fait si bien patte de velours*»), sabemos enseguida que a él le tocará la corona.

Horóscopo: entran una tras otra, al bautizo de la pequeña princesa, las hadas madrinas: los siete planetas y las doce constelaciones. Benignas o adversas, dependiendo de los méritos de los padres (¿hizo la reina bien las invitaciones; se acordó del hada que era realmente su amiga, antes que de otras más poderosas?). Pueden ser todas hadas benévolas —faustos planetas y felices constelaciones—, pero más a menudo un maligno Saturno (el hada despreciada, rencorosa) irrumpirá con su carruaje de murciélagos para subvertirlo todo, todos los valiosos dones de las otras, fijando un plazo infausto (la princesa morirá a los veinte años). De nada sirven las súplicas, todo parece perdido, cuando una última hada —un ser jovial, que casualmente aún no ha dicho nada— interviene con su pequeño voto. No conseguirá anular el maleficio, sino solo mitigarlo transformando su naturaleza (la princesa no morirá, sino que dormirá cien años, antes de que su destino se cumpla). El retraso, pues, en lugar de la desgracia, será lo que presida la vida de la princesa...

... como la relación entre el destino de los padres y el de los hijos, el tiempo imponderable necesario para la vida.

Horoscópica es también la escena del baile circular, que Madame d'Aulnoy, con una expresión popular y arcana, llama *le branle des fées*. Puede ser la fiesta de las jóvenes hadas en el equinoccio de primavera, o, por el contrario, el Consejo Secular, que se celebra cada cien años en el claro de Brocelianda —la renovación de la suerte con la naturaleza, o una especie de

conjunción espectacular de los astros—.

Muchos héroes de fábula, nacidos deformes o pequeñísimos, son lanzados por la madre —que se atreve a todo— al centro del baile circular, al corazón de su propio destino. Por lo general, al niño, tras algunos momentos de perplejidad amenazadora, lo recogen las hadas. Su deformidad no será eliminada, sino solo elevada a potencia: al hombre diminuto le será dado penetrar en lugares impenetrables; al hombre sin brazos, descubrir tesoros, vetas de oro, todo el inframundo espejo del cielo.

Su desventura será para los demás una clave.

En la *Fábula del barco fantasma*, los que han muerto en pecado mortal son obligados a regresar al lugar del delito, a repetir cada noche, sin descanso, la *escena final* de su condenación. Por otro lado, este es un tema recurrente en la tradición legendaria del mundo entero: el infierno representado no como arbitrario castigo, sino como hórrida e interminable repetición de un gesto.

Es ya una imagen completa de la neurosis, con sus infernales coacciones que se repiten. Esta debía de existir también entonces, pero, como todo lo demás, es bastante sólida como para acabar en saga en lugar de en síntoma.

La fábula, como los Evangelios, es una aguja de oro, suspendida en un norte oscilante, imponderable, siempre diversamente inclinada como el palo mayor de un barco en un mar agitado. ¿Cómo escoger a veces entre abandono y astucia; ingenuidad y sabiduría; memoria y olvido saludable? Uno gana porque en un país de crédulos e intrigantes fue cauteloso y secreto; el otro porque confió infantilmente en el primero que llegó, o incluso en un grupo de malhechores. Cada nuevo día es un enigma, propuesto y nunca resuelto, sino en la hora decisiva, en el gesto puro no dictado por nada, sino alimentado, día tras día, por la paciencia y el silencio.

Hay que advertir que cuando un escritor toca el género de la fábula da casi siempre lo mejor de su lengua, como si al contacto con símbolos que son al mismo tiempo tan particulares y tan universales la palabra no pudiera destilar sino su sabor más puro (de modo que bastaría un fabulario clásico para que a un niño se le abriera a la vez tanto el atlas de la vida como el de la palabra).

O quizá puede dominar plenamente esos símbolos solo quien tenga de la propia lengua un sentimiento tan litúrgico como el de la Misa dominical, tan familiar como el alimento de todos los días.

Bajo esta luz, el *pan cotidiano* de Lucas, que en Mateo se convierte en *pan sobrenatural*, en lugar de una oscuridad filológica vuelve a mostrar una ambigüedad natural.

En los libros antiguos (los escritos hasta principios del siglo XIX), no recuerdo haber leído nunca frases como «el reino feliz de la infancia» o «el paraíso de la casa paterna». Parece ser que dichas expresiones nacieron hacia 1850, y parece lógico que un libro como la *Recherche* no pudiera emprenderse sino en la época de los primeros automóviles. Un autor antiguo —como Montaigne, por ejemplo— habría dicho más bien «la despreocupada infancia», como quien se

refiere a algo amable y aún sin forma, arcilla a disposición de las manos expertas del alfarero. El silabario de un principito de la casa d'Este incluye, en cada página, imágenes del mismo niño en todos sus deberes futuros (batallas, triunfos, torneos y fiestas de la corte).

Es, pues, evidente que el mito de la infancia no tiene, para el hombre moderno, ese íntimo significado que creemos darle. No es la propia infancia, sino la infancia del mundo, la de toda su propia estirpe, lo que va buscando, con la cabeza vuelta hacia atrás, para sobrevivirse a sí mismo. Proust lo atestigua en cada página y de modo más explícito parece afirmarlo en *Le temps retrouvé*, allí donde, al tratar sobre el arte realista, trata en realidad de todo un modo de vida que es la perfecta antítesis de la realidad profunda, esa realidad compleja, sólida e insondable que, aunque no nos fue dado vivirla, renace también para nosotros de la *madeleine* de las fotografías antiguas (aquellas casas y jardines, aquellos tés sobre la hierba, aquellas mejillas perfectas de niños de ojos despiertos, con un caballo de madera entre las manos que es la miniatura de un caballo de verdad, o una muñeca que es una mujer pequeña o una niña, nunca una muñeca que parpadea; y la belleza inalcanzable de los ancianos, que han vuelto a la majestad modesta de los árboles viejos; y las dedicatorias breves e infinitamente precisas («a mi queridísimo esposo», «a mi amado hermano»...).

Una sintaxis de vida aún intacta y vigorosa otorgaba a aquellas dedicatorias desnudas el más perfecto decoro, así como la sintaxis musical le permitía a Chopin tocar los lugares más dolorosos, las cámaras más secretas, sin violarlas; una sintaxis de vida que salta a la vista si entre nuestras desordenadas y deformes instantáneas aflora de repente una vieja casa a la sombra de un tilo o de un cedro del Líbano, con un perro tumbado junto a la puerta y las persianas subidas. Si, por casualidad, hemos pasado allí algo de tiempo en la más tierna infancia, de golpe, cualquier otro testimonio de nuestro pasado parece alterado, carente de realidad, y no nos dice ya nada, sino esa tentativa culpable de detener un instante fugaz en la memoria distraída, en lugar de dejar que la figura su permanencia interior.

Marlowe y Proust. *Eduardo II*, de Marlowe, es una tragedia que tiene como único objeto la metamorfosis radical, completa, de todos sus personajes. La tragedia gira lentamente en torno a ellos como un oscuro astro, pero con una naturaleza tan espectral que minuto a minuto va engañando al espectador acerca del alcance de dicha metamorfosis. Por ello, cuando toda la luz viene a encontrarse en sombra, y toda la sombra en luz, ya no es posible recordar cómo estaban las cosas al principio.

Este es un sentimiento de la vida perfectamente trágico, como ni siquiera Shakespeare supo presagiar. Se trata de la posibilidad de encontrarse en un mundo o una situación del todo irreconocibles, del todo ajenos a aquellos en los que creemos habitar, y habitarlos hasta el punto de no tener consciencia alguna. Horror de la carta dirigida a un muerto, del rostro decrepito enmarcado por los lúgubres peinados de los veinte años... Rapiña del tiempo en el exterior, detenerse del tiempo en el interior.

No es distinto, en *Le temps retrouvé*, el sepulcral recibimiento en que las pequeñas burguesas han ocupado el lugar y han tomado el nombre de las fabulosas duquesas, y ninguno de los presentes es ya para los demás nada de lo que ha sido al comienzo, de lo que fue más tarde, de lo

que aún era ayer... Pero solo Proust ha sabido mezclar ese espantoso movimiento descendente del tiempo —ese precipitarse metódico de la ley de necesidad, el *vanitas vanitatum*— con el ininterrumpido contrapunto ascendente de la palabra; como en ciertos pasajes de Beethoven para piano, donde la melodía sigue subiendo en altura y transparencia mientras el bajo desciende cada vez más en la tiniebla. «C'e n'était pas que l'aspect de ces personnes qui donnait l'idée de personnes de songe. Pour elles-mêmes la vie [...] était de plus en plus devenue un songe. Elles avaient oublié jusqu'à leurs rancunes, leurs haines, et pour être certaines que c'était la personne qui était là celle à qui elles n'adressaient plus la parole depuis il y a dix ans, il eût fallu qu'elles se reportassent à un registre, mais qui était aussi vague qu'un rêve où on a été insulté on ne sait plus par qui. Tous ces songes formaient les apparences de la vie politique où on voyait dans un même ministère des gens qui s'étaient accusés de meurtre ou de trahison. Et ce songe devenait épais comme la mort chez certains vieillards...».

Los ciervos encerrados en el parque, perdido y elegante objeto para ojos distraídos, no se preguntan por qué han dejado de ser libres en el gran bosque, sino: ¿por qué ya no los cazan?

Alguna mano de niño los acaricia: «El rey Arturo ha muerto, les explican a los ciervos los niños, y con él las cacerías y los torneos, los prodigiosos duelos y las fiestas sacras. Nunca más un ciervo será perseguido por los doce caballeros, nunca más llevará cadena de oro al cuello, o detendrá la jauría quitándose de entre los cuernos la cruz del Salvador. Nunca más será su cuerpo comida en la cena del Santo Grial. Nada más os amenaza, ahora, queridos ciervos; y he aquí que de nuestras manos recibís la comida y la bebida».

Los ciervos inclinan la cabeza, barren con los cuernos ligeramente el recinto. Pero de noche se llaman el uno al otro, dulcemente febriles. Oyen, o creen oír, el cuerno de Arturo. «No está muerto, se dicen, no está muerto; regresará. Y de nuevo nuestra vida dependerá de la punta de una flecha».

Atención y poesía

Traducción de María Zambrano

La verdad no puede venir al mundo desnuda. Ha venido en símbolos y en figuras. Hay un renacimiento y hay un renacimiento en figuras. En verdad deberán renacer en la gracia de las figuras.

EVANGELIO DE FELIPE

En algunos viejos libros se le ha dado al justo el celeste nombre de mediador. Mediador entre el hombre y Dios, entre el hombre y otro hombre, entre el hombre y las leyes secretas de la naturaleza. Al justo, y al justo solo, se le concede el oficio de mediador porque ninguna atadura imaginaria, pasional, puede coartar o deformar en él la facultad de lectura. «Et chaque être humain (y se podría añadir: et chaque chose) crie en silence pour être lu autrement».

De aquí la importancia de la libertad del corazón que todas las iglesias recomiendan como higiene espiritual: vigilia de las turbaciones, mantenerse en disponibilidad para la revelación divina. Pero ninguna iglesia ha dicho nunca explícitamente: manteneos puros en las obras y en los pensamientos para concertar a los hombres y las cosas según esta mirada sin sombras. En este plano aparecen como equivalentes: justicia, poesía y crítica: son tres formas de mediación.

Pues, ¿qué puede ser la mediación sino una facultad para atender enteramente limpia? Contra ella actúa lo que muy impropriamente llamamos la pasión, o sea: la imaginación febril, la ilusión fantástica. De modo que se podría decir que justicia e imaginación son términos antitéticos. La imaginación pasional, una de las formas más incontrolables de la opinión (ese sueño en que todos nos movemos) no puede servir sino a una justicia imaginaria. Y esta parece ser la diferencia esencial entre la justicia pasional de Electra y la justicia espiritual de Antígona: que la primera imagina poder restituir culpa por culpa, transfiriendo el peso de uno a otro eslabón de una cadena inquebrantable, mientras la segunda se mueve en un plano donde la ley de la necesidad no tiene ya curso.

Al justo, contrariamente a cuanto suele pedírsele, no le es necesaria la imaginación sino la atención. Solicitamos al juez una cosa justa usando un término equivocado, cuando solicitamos de él que use «de la imaginación». ¿Qué sería, en este caso, la imaginación sino arbitrariedad inevitable, violencia a la realidad de las cosas? Justicia es una atención ferviente, enteramente no-violenta, igualmente distante de la apariencia y del mito.

«Justicia, ojo de oro, mira». Imagen de perfecta inmovilidad, perfectamente atenta.

También la poesía es atención: lectura en múltiples planos de la realidad circundante, que es verdad en figuras. Y el poeta, que disuelve y recompone estas figuras, es así también un mediador:

entre el hombre y Dios, entre el hombre y otro hombre, entre el hombre y las leyes secretas de la naturaleza.

Los griegos fueron seres desdeñosos de la imaginación: la fantasmagoría no encontró lugar en su espíritu: su atención heroica, inmovible, (de la que el ejemplo más cumplido es quizá Sófocles) establecía de continuo relaciones, separaba y unía de continuo, en un esfuerzo incesante por descifrar la realidad y también el misterio. Los chinos actuaron de la misma manera en el maravilloso *Libro de las Mutaciones*. Dante no es, por extraño que pueda sonar, un poeta de la imaginación sino de la atención: ver almas retorciéndose en el fuego o en el olivo —para no recordar sino la imagen más inmediata— es una suprema forma de atención que deja puros e incontaminados los elementos de la idea. El arte de hoy es en grandísima parte imaginación, o sea: contaminación caótica de elementos y de planos. Todo ello se opone a la justicia (que por supuesto, no interesa al arte de hoy).

Pues si la atención es espera, aceptación ferviente, valerosa de lo real, la imaginación es impaciencia, fuga en lo arbitrario: eterno laberinto sin hilo de Ariadna. Por ello el arte antiguo es sintético; el arte moderno, analítico: un arte que opera por pura descomposición, como conviene a un tiempo nutrido de terror. Porque la verdadera atención no conduce, como podría parecer, al análisis, sino a la síntesis que la resuelve, al símbolo y a la figura, en una palabra: al destino. El análisis se convierte en destino cuando la atención, cumpliendo una superposición perfecta de tiempos y de espacios, los recompone paso a paso, en belleza, en figura. Es la atención de la memoria en Marcel Proust.

La atención es el único camino de lo inexpresable, la sola vía del misterio, ya que está inmediatamente vinculada con lo real; y solo por alusiones emboscadas en lo real se manifiesta el misterio. Los símbolos contenidos en las historias sagradas, en los mitos y en las fábulas que durante milenios han alimentado y consagrado la vida, se revisten de las formas más concretas de esta tierra: de la zarza ardiente hasta el grillo parlante, del fruto de conocimiento hasta la calabaza de Cenicienta.

Ante la realidad, la imaginación retrocede. La atención la penetra, directamente y como símbolo. (Pensemos en los cielos de Dante, divina y minuciosa traducción de una liturgia). Es esa, al fin, la forma más legítima, absoluta de la imaginación: la misma a la que se refiere sin duda el viejo texto de alquimia cuando recomienda dedicar a la obra la verdadera imaginación, no la fantástica: significando así claramente por ella la atención, en la que está contenida la imaginación, sublimada, como el veneno en la medicina. Por uno de los tantos equívocos del lenguaje, se la llama comúnmente «fantasía creadora».

Poco importa si a ese momento, en que se cumple la alquimia de la perfecta atención, conducen largas y dolorosas peregrinaciones o si aparece como una fulguración. Tales relámpagos no son sino aquella chispa, de origen y naturaleza cada vez más misteriosa, en la medida en que se le ofrece la clave de todo, que la atención solicita y prepara, como el pararrayos al rayo, como la plegaria al milagro, como la búsqueda de rima a la inspiración que puede brotar de esa rima. A veces se trata de la atención de toda una estirpe, de toda una genealogía, que se enciende de improviso en la centella de un dios: «Io posi li piedi in quella parte della vita di là della quale

non si puote ire più per desiderio di ritornare».

Y a ese individuo dotado de una atención que así concluye y rapta, el mundo lo define —con una bella síntesis— como un genio, para señalar al que está habitado por un *daimon*, que encarna la manifestación de un espíritu ignoto.

Como el genio de la botella, la atención de la imagen libera la idea y de la idea recoge la imagen, también a semejanza de los alquimistas que trataban la sal disolviéndola en un líquido y estudiando luego cómo se adensaban y rehacían las figuras formadas. Opera una descomposición y recomposición del mundo en dos planos diversos, igualmente reales. Cumple así la justicia, el destino: esa dramática disolución y recomposición de una forma.

La expresión, la poesía así nacida no puede ser, evidentemente, sino jeroglífica, como una nueva naturaleza; y solo una nueva atención, un nuevo destino la puede descifrar. Pero la palabra revela al instante de qué potencia de atención ha nacido. Lo revela con la integridad de su peso, terrestre y ultraterrestre, tanto más respetado, tanto más circundado de silencio y de espacio, cuanto más intenso haya sido el tiempo de la atención.

Toda palabra se da según la multiplicidad de sus secretos significados, semejantes a los estratos de una columna geológica, cada uno coloreado y poblado diversamente; multiplicidad que está en relación directa con la del espíritu —el destino— que la acoge y descifra. Más, para todos, cuando es pura, es portadora de un don colmado, parcial y total a la vez: belleza y significación, independientes y al mismo tiempo inseparables, como en una comunión. Como en aquella primera que fue la multiplicación de los panes y de los peces. La palabra del maestro, dice un cuento hebraico, se le aparecía a cada uno como un secreto destinado a su oído y a ningún otro, y así cada cual oía como suya y completa la historia que él narraba en las plazas y de la que el recién llegado no escuchaba más que un fragmento.

Todo ello, de una parte y de otra, significa sufrimiento y amor. «Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extrême». (Homero sufre por los troyanos, contempla la muerte de Héctor. El maestro de espada japonés no distingue entre su propia muerte y la del adversario). Y haber acordado a una cosa una atención extrema es haber aceptado sufrirla hasta el fin. Y no solo sufrirla a ella, sino sufrir por ella, colocándose como una pantalla entre ella y todo lo que pueda amenazar su significado, en nosotros y fuera de nosotros: haber asumido valerosamente el peso de estas oscuras e incesantes amenazas.

En este punto la atención alcanza quizás su forma más pura, su nombre más exacto: la responsabilidad, la capacidad de *responder* por algo o alguien que nutre en igual medida el entendimiento entre los seres, el nacimiento de la poesía y la oposición al mal. Pues, en verdad, todo error humano, poético y espiritual, no es, en esencia, sino desatención.

Pedirle a un ser humano que no se distraiga en ningún momento, que se sustraiga sin descanso al equívoco de la imaginación, a la inercia de la costumbre, al hipnotismo del hábito su facultad de atender, es pedirle que actualice al máximo su forma.

Es pedirle algo que se acerca a la santidad, en una época que parece perseguir solamente —con ciega furia y escalofriante éxito— el divorcio total de la mente humana de su propia facultad de atender.

EL SABOR MÁXIMO DE CADA PALABRA

Sobre William Carlos Williams

... constant in its swiftness as a pool.

«Una antología de William Carlos Williams (aunque sea pequeña, aunque sea casi privada) es algo difícil de componer. La obra entera del poeta se configura, de hecho, como un larguísimo y minucioso diario cósmico, compuesto día a día, segmento a segmento, en aquel ritmo caleidoscópico de derrumbamiento y recomposición por él mismo definido en una célebre carta:

»“La vida —escribe Williams— consiste sobre todo en subvertir la propia vida, como era un momento antes: siempre nueva y carente de reglas. Y en el verso, para que esté vivo, algo debe infundirse para que tenga el color mismo de lo inestable, algo de la naturaleza de una impalpable revolución”.

»Esta clase de operación poética no se lleva a cabo solo en la técnica de Williams, en la loca y delicada línea de su sintaxis, en su métrica de irreductible naturaleza, sostenidas ambas por leyes a la vez ásperas y aéreas, pero —justo como son las leyes de la vida— exquisitamente sabias.

»Esta empieza mucho antes. Tiene su origen en la mirada: fija, con maravillosa constancia, más que en el objeto en su metamorfosis.

»Revolución, como él ha dicho, del capullo y del orbe terráqueo; de las semillas y de las edades. Terminación y desintegración de rostros, de ciudades, de eventos. Tierna tragedia, testimoniada por Williams hora a hora con una dedicación que acaso hace de él el apóstol de la poética americana por excelencia, en un maestro chino de la época clásica.

»La geografía de Williams no podrá ser, pues, más que una geografía de archipiélagos. Solo con una panorámica completa de su obra podrá revelarse la sombra de la volcánica tierra de la que emergen estas innumerables Antillas.

»Pero como la flor (esta heroína delicada de la saga de Williams) testimonia el árbol invisible, cada uno de los versos del poeta nos ofrece ya puras las características de su arte. Antes que nada, esa rarísima coexistencia de ligereza extrema y poderoso enraizamiento que es la sustancia misma de la poesía, ese *sabor máximo de cada palabra* de Williams, uno de los pocos maestros vivos».

Este mínimo prólogo precedía —hace algunos años— una mínima antología de traducciones de textos de Williams, dedicada a él con ocasión de su septuagésimo quinto aniversario y que hoy se alterna, en este libro, con las versiones de Vittorio Sereni. Titulada, por un verso de Williams, *La flor es nuestro signo*, era, en realidad, una especie de breve herbario, escogido de ese inmenso huerto botánico —selva, jardín o reino de *growing things*— que son los *Collected Poems*.

Había escrito con naturalidad el adjetivo «chino» que, dedicado a Williams, pareció despertar

algún asombro. En cambio, habría parecido legítimo —supongo— para el joven Pound o para los últimos poemas de Brecht.

A mí me parece que a Williams le encaja esta comparación mejor que a Pound y al menos tanto como a Brecht. Si al decir «chino» se alude, como creo, al arquetipo del artista más libre de su tiempo —es decir, *de* su tiempo y *de* su espacio—, que sabe adaptarse al ciclo de las estaciones con la misma pureza con que el viejo de la cascada, elogiado por Zhuangzi, se adaptaba a las furias y a los caprichos del agua; reconducir a ritmo de zodiaco la lentísima labor de pelar un brote de caña india de su dura vaina de sépalos; en el distinguir el latido del corazón de un insecto, como cuenta de sí mismo Shen Fu, con ojos capaces de mirar al sol; ojos parecidos a aquellos de los grabadores que decoraron la Sala de los Diez Bambúes o el Jardín del Grano de Mostaza, en cuya retina un trozo de corcho arrojado al mar adquiere una apariencia horrible y celestial, y lo mismo una piedra calcárea, la cáscara de un limón o de una nuez, y no digamos el cristal petrificado de una cascada, o la blancura fósil de un desierto de rocas.

Que sea Williams eso que Randall Jarrell resume en cuatro palabras («the America of poets») no contrasta íntimamente con eso; y menos aún esa especie de culto totémico que le dedica, desde hace algunos años, la secta de los hípsteres.

Poco me importa qué es lo que encuentra en Williams conscientemente (pero ¿cómo usar para referirme a ellos esta maldita palabra?) ese patético grupo inarticulado, que grita a pleno pulmón un éxtasis demasiado parecido al llanto. Al golpear en busca de un clavo las cuatro paredes ciegas de su cárcel —autopistas, peyote, *jazz* frío y promiscuidad—, los hípsteres ya se habían topado con los zen. Y también aquí poco importa si de aquellos dulces y terribles viejos ven con mayor gusto mejores ojos el golpe de espátula que detiene de golpe el matamoscas ritual en el papel de arroz y no las innumerables diosas Kwannon: inmersas en los blancos paisajes de loto, miniados hasta el más frágil pétalo, que hicieron posible el loco y último golpe de espátula de aquellos viejos.

Así es, creo, para Williams. Sus mimesis gráficas de insignias luminosas, el sincopado, la jerga, las largas prosas brutalmente habladas que separan los cantos de ese inmenso epitalamio que es *Paterson*. Todo esto está allí para fascinarlos —mejor dicho, sin ninguna duda, con la implacable cronohistoria (iba a decir hagiografía) del *Ciclamino cremisi*: pasión vegetal que, en una especie de ilimitada dilatación de la pupila, puede seguirse del nacimiento a la vejez; espejo de otra y más mortal pasión: la del pensamiento humano—.

Tanto en los unos como en el otro, conscientemente o no, la generación *beat* incluye seres extraños, que no necesitan droga, música asombrosa ni locas carreras en camiones transcontinentales para hallar en lo real —escollo marino, rostro, basurero— los Himalaya y los pastizales que «asombran y hechizan», los vastos y olvidados paisajes de la mente. Tanto en los unos como en el otro, estos apóstoles de la imaginación obligatoria saludan a los imperturbables maestros de la atención, los artesanos de que habla Sereni, «asomados al vértigo».

En los *Selected Essays* de Williams (un libro infinitamente sorprendente y gustoso, porque está escrito con un gusto y una sorpresa infinitos), se encuentran dos diálogos —uno sobre el misterio del matrimonio, y el otro, sobre la fe en el arte— que podrían encontrar sitio estupendamente entre aquellos *koan* zen donde se recomienda, por ejemplo, no fiarse de la propia percepción hasta que

se sea capaz de oír *el aplauso de una sola mano*.

Eso no es todo, por supuesto. Mirado con estos trazos escasos y veloces, Williams podría parecer un caso de flagrante esquizofrenia poética: cuanto más resentida está su otra cara —la infatigablemente «humana», la americana en cada acuerdo—, la vanguardista está bajo pena de muerte. La que a menudo, como toda dura o ingenua deliberación (nos acordamos siempre a este punto de Proust, a propósito de Vinteuil), lo arrastra muy por debajo de su destino de poeta. A quien haya amado sus versos, los *Essays* o *In the American Grain*, no le aconsejaré que lea su *Autobiografía*; y ni siquiera la mayor parte (pero *solo* la mayor parte) de sus relatos, todas esas páginas escritas en mangas de camisa, con el corazón en la palma de la mano, siendo protagonista el pequeño hombre que es todos los hombres, como nos lo muestran desde hace años las capciosas fotografías de Edward Steichen.

Aquí parece que Williams *quiera* olvidar lo que, en cambio, es un tema que le genera muchas preocupaciones, según puede verse en sus cartas y en sus poemas: la mezcla tan perfectamente dosificada de su sangre (caribeña, hispano-judía, inglesa pura, incluso india, árabe y protestante). Su sangre de hombre nacido de vientos opuestos, de hombre, por así decirlo, contra viento y marea. Bastarían las diez memorables páginas de la *Caída de Tenochtitlán*, el *Diario de Colón* o el fascinante breve estudio sobre el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita para arrojar una luz muy especial sobre el libro que contiene los dos primeros y que es, sin duda, junto a la poesía, el gran libro de Williams: *In the American Grain*.

La gracia del abandono al azar, a las aguas de la cascada (cualidad propia de las sangres mixtas) y una inocencia astuta —de paloma y de serpiente— salvan a Williams de todos estos equívocos apasionados, y los funden en la *streamlike purity of purpose* de la que habla a propósito de Colón. No obstante, es en el perfil incomparable de Moctezuma donde quizá más haya dicho de sí mismo, de su visión última, rastreando, en la escalofriante abdicación de un hombre y de su mundo, razones y contradicciones de naturaleza sublime.

From its music shall the best of the modern verse be distinguished, escribió Williams en varias cartas. Y se diferencia poco de un tratado de composición su larga serie de apuntes sobre la prosodia titulada precisamente *Measure*, un texto a decir verdad casi cifrado, de tan misterioso que es —casi esotérico— el uso de los términos; pero todo él encendido por la elección genial, por el examen infinitamente apasionante de algunos textos: Spenser, Chapman, *Antonio y Cleopatra*, Sidney Lanier, *El libro de los himnos*, hasta llegar a Hopkins y a los contemporáneos.

En realidad, por ejemplo, un poema como «Perpetuum Mobile» —esa especie de primer Schönberg solo para cuerdas, alternado con pulsaciones de batería de *jazz* (el paseo de las dos guardias hacia el banco)— sigue siendo, sin embargo, una composición sin tiempo. Tan trágicamente irreal es su belleza, y tan sutilmente fluyen del uno al otro sus tres movimientos, que se convierte en inalcanzable: «música que discurre a tu lado sobre las aguas», sobre aquel espíritu surgido de las aguas que es una gran ciudad de noche.

(Y extrañamente la *tearful city* corre a encontrarse —espejismo bocabajo, en el cielo del opuesto hemisferio— con la *unreal city* del poeta que Williams creyó tener que combatir hasta

hace pocos años. Les unía, por el contrario, el arco de una frase suya: «the classic is the local fully realized: words marked by a place»).

Junto a este poema hay otro, nacido de la misma semilla, el intento de singularizar las palabras del surco de la sintaxis: estrellas expulsadas de su galaxia, aunque no dispersas, sino solo aisladas —formando constelaciones muy raras— en sus estáticos y húmedos anillos de luz. La poesía se titula «To an Elder Poet»; pero de este poema no sabría qué decir, una vez más, sino que lo veo escrito «en las paredes de la posada» de un raro y renacido Po Chu-i.

La vanguardia lo es por su naturaleza colectiva, monolítica. El viaje de Williams a través de la propia lengua (la propia tierra) ha sido quizá el más solitario de la poesía americana contemporánea. Más solitario que aquel de los dos héroes de Malraux, que se abren camino a golpes de hacha en la *écœurante virulence* de la selva virgen, tras las huellas de un antiquísimo Camino Real.

Solo su gran amiga Marianne Moore puede ser comparada con él por su soledad; pero esta se queda quieta en su jardín de porcelana, consagrada a su valioso trabajo de paleontóloga taxidermista, que sigue aplicando a limpidísimos bloques de ámbar minúsculos y exquisitos animales prehistóricos (fuera de la vida, fuera del aire). Es su inmovilidad de gemas la que la preserva del tiempo.

Para Williams es lo contrario. Como Saba, como Cavafis, como Brecht, vive de la propia y perenne transmutación, del propio retorno inagotable, de salmón a contracorriente, a las fuentes de la palabra, de ese *sabor máximo de cada palabra* que mencionaba al principio. Son precisamente ellos, los maestros de los misterios gozosos de la palabra, los que la sumergen continuamente —«para que viva»— en las luctuosas aguas de Parménides. «Masterpieces are only beautiful in a tragic sense, like a starfish lying stretched dead on the beach in the sun. A touch of the unknown... A passionate statement about death».

A Testament of Perpetual Change es el título presocrático que una estudiosa monja, sor Bernetta Quinn, dio a su extenso ensayo sobre William Carlos Williams.

Sobre John Donne

para Jaffier

1

*For oh, to some
not to be martyrs is a martyrdom.*

JOHN DONNE, *The Litanie*, X

«Yo tuve mi primera educación entre hombres de una oprimida y afligida religión, habituados al desprecio de la muerte y hambrientos de un imaginado martirio».

Toda la juventud de John Donne transcurrirá en aquella atmósfera de oprobio y exaltación, de mortal secretismo y doloroso refinamiento espiritual que es, en cualquier época, la de las comunidades religiosas forzadas, martirizadas durante largos años en el cuerpo y en el espíritu. Toda su vida será un tirar impaciente de la cadena de esa espantosa herencia de memorias y promesas, un precipitarse sobre ella en cuanto la cadena se afloje.

Muchachos que durante años, en la mesa, no oyen a los adultos hablar sobre mercadeos o fiestas, enredos familiares o cargos de la corte, sino de presencia real y sacrificio propiciatorio, de anatemas y apostasías. Muchachos recuperados cuanto más apretados los envuelven los vendajes del sueño porque un joven pálido, vestido con ropa ajena, llegó en plena noche de Douai o de Reims y, a primera hora del alba —con las puertas y ventanas del despacho paterno cerradas—, ya está poniéndose las vestiduras sacerdotales y por todo Londres los amigos ya han quedado —en táticos pequeños grupos— para asistir a la prohibida misa romana. Muchachos a los que se hace dar una larga vuelta, acompañándolos en el paseo para que no vean a la multitud congregarse y a pelotones de caballeros pasar, arrastrando sus esqueletos con la cabeza gacha; el mismo u otro joven pálido dirigiéndose hacia una pequeña colina llena de horcas, o acaso levantados bien altos sobre la multitud para que se grabe en la tierna mente ese rostro exangüe, abatido y extático.

Casi en ritos sucesivos de iniciación, se muestra a estos muchachos la reliquia de un gran muerto de la familia, ese mártir del todo imprevisible, el gran canciller Tomás Moro; la carta escrita por el tío monje la noche de una ejecución siempre nuevamente narrada, horrenda en todos los detalles; un libro del maravilloso Edmundo Campion, en un tiempo delicioso de la universidad y de la corte, y que después regaló su vida a aquel sacerdocio mortal para que la isla no quedase huérfana de sacrificios como en la profecía de Daniel... Y cada instante, incluso en la existencia de esos muchachos, es movido y regulado —como las mareas— por las fases de esa cadavérica luna, esa quimera con peluca roja, hija del rey hidrópico y de la maga de los doce dedos, la reina-

pontífice anatémizada por Roma: que Donne algunos años después, cuando ella entregue a su galante conde de Essex a la guillotina, anatémizará a su vez en un largo poema.

La misma vida intelectual de Donne tuvo que regularse por las fases de aquella *cold, aged moon*, de modo que en Oxford pasó de una disciplina a la otra para no tener que ratificar con una licenciatura los treinta y nueve artículos y el Juramento de Supremacía que habrían hecho de él un apóstata. De muchacho, se parece al voluptuoso adolescente Miris que cantó Cavafis, que vive en todo como los demás, pendenciero, pródigo y exquisito; del cual, sin embargo, se sabe que es cristiano y, después de su muerte, edificante. Nos preguntamos si alguna vez lo hemos conocido. Claros ojos voraces y desconfiados, nudillos marcados guardando la espada: en compañías caras y rentables para todas las concupiscencias, no siendo la última, la intelectual. *A great visitor of ladies, not dissolute but very neat*, versado en cualquier humanidad, brillante en lenguas, asiduo a los teatros. Pero al alba, en las seis horas matutinas que dedica al estudio antes de concederse «la mayor libertad», lee y comenta, apostillándolos de cabo a rabo, a santo Tomás o las *Disputationes de controversiis christianae fidei adversus hujus temporis haereticos*, del cardenal Belarmino.

Una tensión similar acaba mal: el avivarse de las persecuciones, la muerte en la cárcel del hermano, la de Essex y, después, de otro fascinante místico de traje frívolo, el conde de Arundel; la punzante ambición de ganar posiciones a su propio ingenio; y finalmente la agonía de todos aquellos años que jamás le fue dado convertir, con la simplicidad de sus mayores, en temperamento espiritual: todo esto, para Donne, hace ahora de esa «oprimida y afligida religión» una carga insostenible. Esta le ha pedido demasiado a su estirpe y a su paciencia mundana. Resulta verosímil que en 1597, cuando entra al servicio del Lord Canciller y empieza a saborear la corte, el catolicismo de Donne —si no formalmente repudiado— esté ya sepultado en el silencio, como el de William Byrd, músico de la corte, o el del gran John Bull, o el de Shakespeare, el inmenso taciturno que no profirió jamás palabras de fe sino oculto tras una máscara, una *persona*.

Ni siquiera la alternativa es feliz. Hay en la obra de Donne en torno a esos años un poema enigmático en alabanza al suicidio, *Biathanatos*, y un verso suyo, que se ha leído siempre como reprimenda a los católicos y que no es improbable que oculte un espasmo autobiográfico: «... pues el verdadero martirio para muchos / es no poder ser mártires». El nudo es duro: Donne es un hombre bastante recto hasta el punto de rechazar un beneficio anglicano; no tanto por no haberlo merecido colaborando en la redacción de acusaciones contra católicos sino que incluso, parece, contra la propia María de Escocia.

Cuando a los veintiocho años conoce, se enamora, se casa en secreto y rapta a la jovencita Anne More, hija de aquel Sir Thomas que le hará pagar el matrimonio con la cárcel, Donne ha abandonado el destino planetario y errático del *recusante* católico. Como suele suceder, anhela uno de esos estrechos círculos mágicos que permiten distanciarse de una época y de un mundo. La *imago mundi* se reduce finalmente a las dimensiones de una habitación, un rostro, una pupila en la que —como en los redondos espejos cóncavos de Van Eyck y Velázquez— cada cosa se condensa sin herir. Y como, de golpe, los amores no le parecen ya sino prehistoria de un estado más sutil y más logrado, tipos indigentes y risibles de la auténtica historia, la *affectio coniugalis* se vuelve a su vez media proporcional, modelo aún tímido de la futura *dilectio Dei*. Al cesar en la tierra, ese

perfecto amor preteológico señalará como una flecha en la dirección de la teología: «Admirarla agudizó mi mente / a buscarte, Señor. Así los torrentes revelan / su poza...».

Ese amor duró diecisiete años y fue alegrado y afligido por doce hijos, y una desoladora miseria heló uno tras otro muchos brotes de esta guirnalda. Con la dura necesidad, regresa en su ayuda la ambición. Donne se hace poeta cortés y cortesano, asigna —en poemas demasiado bellos— las máscaras del cortejo mundano a los intensos y dolorosos sentimientos que únicamente lo torturan. Una enfermedad o una muerte en la casa de los Herbert, de los Bedford o de los Drury serán para él un tenue pretexto para una u otra grandiosa fuga sobre la muerte: suya, de los suyos, del mundo que él quiere. ¿Qué llora en esos años Donne? Desde los tiempos de Homero las esclavas de Aquiles han aprendido a llorar «con el pretexto de Patroclo / cada cual su propio afán», y Simone Weil nos ha descrito con autoridad al esclavo que, a base de componer alabanzas del amo, acaba por amarlo sinceramente.

Es por consejo del rey Jacobo I —o así nos lo quiere hacer creer— por lo que Donne finalmente decide ordenarse en la Iglesia de Inglaterra. Los largos estudios en una y otra teología y su eminente elocuencia lo convierten, en poco tiempo, en un párroco célebre y, después, en un decano que registrará la historia de la Catedral de San Pablo. El primer movimiento natural de los tráfugas es la intolerancia para con aquellos que, a pesar de todo, tienen fe. En la poesía, en la prosa y en los *Sermones* de Donne se reúnen las críticas a la «oprimida y afligida religión». Y de vez en cuando —rasgo típico de los caracteres polares, la voluntad de conciliar a los inconciliables— intenta persuadirse a sí mismo de que, después de todo, las dos Iglesias son en realidad una sola. Pero he aquí, en concreto en los últimos años de Donne, una nueva y diversa polaridad: la reprobación momentánea de esta o aquella costumbre católica —como la vida monástica, por ejemplo— alternan cada vez más, y cada vez en más espléndidas formas, con aquellas meditaciones puramente ascéticas que Helen Gardner definió como «ignacianas» y que emparentan de manera tan inesperada a Donne con los escritores de la Contrarreforma (los pálidos caballeros de la Cruz y de los novísimos). Pecado y muerte se convierten en la nota dominante de los *Divine Poems*, el bajo obstinado de los *Sermones*. Con un gesto de gran teatro místico español, se hace retratar de pie, con una sábana fúnebre atada a la cabeza. Así deberá erigirse, ciego y vigilante, sobre su propio monumento sepulcral, el rostro mirando a Oriente según la tradición apostólica, listo para la última llamada. La contemplación cotidiana de ese simulacro en un grabado que tiene a los pies de la cama; ese último sermón que dará en la corte, ya con el rostro cadavérico, *de morte sua*; el componerse él mismo para la sepultura, el cerrarse él mismo los párpados en presencia de amigos, según una escenografía del Escorial: todo, en este último ciclo de la vida de Donne —y, como veremos, de su poesía—, participa, en plena Reforma, de un singular proceso de asimilación a formas opuestas.

El paisaje emblemático de la poesía de John Donne se parece al de la *Melencolia* de Durero: un repertorio y un compendio simbólico de todas las artes humana y ocultas (libros, globos, retortas, básculas, esferas armilares, clepsidras, compases y catalejos). En el fondo, se trata de ruinas de catedrales y monasterios ilustres sobre los que ahora crecen la hiedra y la hierba, fragmentos de cantos litúrgicos que han sobrevivido en las procesiones a los antiguos santuarios, como en las sublimes *Variaciones de Walsingham*, de John Bull, como en las *Pavanas y Galliardas dolorosas*, de Philips, al ritmo de las cuales, en las fiestas de la corte, mueve la reina sus pasos esqueléticos. Se mezclan redobles de campanas y cuernos de caza, *flourish and fanfare*, marchas fúnebres y toques de clavicordio; la jerga del mercado y la del tribunal, el vocabulario de la sala anatómica y los balbuceos de la alcoba, el léxico sutil y mármoleo de la teología y el susurro de las fuentes de los parques ingleses, el grito mitológico de la mandrágora y el estribillo de la letanía, los especiosos sofismas del cortejador lascivo y la ternura grave del esposo. El todo agredido, mezclado con el toque casual y potente del gran teatro de la época: el telón de la poesía se alza de modo abrupto en una escena ya empezada, en una historia probable y espinosa de la que nada se explica y cuya primera palabra revela. Y el «Who's there? / Nay, answer me...» que detiene el corazón en la obertura de *Hamlet*. El cartel que en el Globe o en los Blackfriars hacía las veces de escenografía aquí podría contener dos palabras («Una habitación», «Una puerta que da a la calle», «Un jardín...»). Y sería ya demasiado.

Virginia Woolf advirtió que la cualidad más cautivadora de Donne no es tanto el significado, cargada como está de significado su poesía, sino la explosión con que irrumpe en el discurso. «Todo prefacio, todo parlamento es consumado; irrumpe en la poesía por el camino más breve», como un amante salta por la ventana de una habitación, dejando fuera todo lo demás (época, lugar, universo). Nos detiene con un gesto: «*Stand still...* (Quieta...), ordena. Y debemos detenernos». El ciclo de sus poemas de amor por Anne More nos recuerda a aquel, algo más tardío, de las escenas familiares de Rembrandt y su Saskia. Conocemos cada uno de los muebles de sus habitaciones, cada reflejo de sus ventanas, cada brillo de las copas en las que brindan, cada pliegue de los cortinajes de su cama, pero del mundo exterior no se ocupan de decirnos nada. La presencia del imperioso y urgente visitante acelera el ritmo de nuestra vida, exacerba las percepciones, enciende los objetos uno a uno como una antorcha inquieta, otorgándoles una vida más excitante y justificada. «La "armilla" de pelo alrededor del hueso arde en nuestros ojos». A menudo el proceso de ascensión sucesiva es tan rápido que hace chocar las imágenes que pueden verse con un telescopio. En realidad esta misma velocidad es un simulacro: objeto responde a objeto, eco responde a eco según las más geométricas y calculadas distancias. Al final del poema, nos damos cuenta de que el melancólico y extravagante narrador es, en realidad, un retórico sutilísimo que no ignora ninguno de los juegos de correspondencias simétricas y alusiones celadas. Nociones de las artes y disciplinas más disparatadas se usan con una elegancia consumada, la metáfora alquímica responde a la insinuación escolástica, y la proposición jurídica, al término de arte militar según un sistema planetario de solidez inquebrantable. Los juegos verbales, los contrastes de asociaciones y las alusiones múltiples no rompen el arco altivo de la estrofa, la imperturbable naturaleza de la dicción. Ni aliento de voz humana ni delicada asimetría de visión se pierden en aquella línea

única, de arriba abajo, de una estrofa a la otra, que es el signo de la necesidad de una poesía, de manera que ahora —como sucede en Cavafis o en Eliot— nos preguntamos en qué metro está escribiendo.

Todos estos elementos llegan a su culmen en los poemas que se atribuyen a Anne More: las despedidas, las *aubades*, las celebraciones, los éxtasis, todo el largo y hechizado «diálogo a una voz». Juegan aquí dos componentes clásicos y también muy raros en la literatura: el sentimiento del destino que une a dos seres contra el horror de un mundo (Pasternak hará una gran novela escogiendo, extrañamente, las mismas máscaras rituales usadas por Donne en el poema «La reliquia») y el del *status*, el rango iniciático que aísla, eleva y corona a los amantes. Reino, investidura, bautismo, canonización, unción y reliquia son su lenguaje cotidiano; y cielo, tierra, tronos y dominaciones, sus testimonios cotidianos. Algo muy parecido encontraremos en una poeta que reflexionó sobre John Donne, Emily Dickinson. Pero Emily quema, en el místico espacio de aire de una ausencia total, mundos sobre mundos, salta de una estrella muerta a una estrella aún viva, atravesando la locura y la muerte, «with a chamois' silver boot». Donne, mientras concentra al máximo el espacio, el «punto del tiempo» en el que vive y habla, parece adueñarse del mundo como un gran atlas maravilloso y puramente emblemático que se abre con las dos manos, que extiende como un manto imperial —todo él bordado de símbolos— bajo los pasos de su amor. A veces parece jugar con la esfera terrestre como un Divino Infante portador del Orbe; o incluso da entrada a un juego frágil y férreo de prestidigitador chino: un movimiento de esferas que se persiguen en dobles e inversos círculos de palabras temáticas, como las estrellas en un astrolabio, como las almas en la mística rosa. En estas composiciones concéntricas y excéntricas, la idea más abstracta reviste imágenes de una precisión óptica de ilustración de tratados, de modo que un matiz de arbitrariedad en la traducción puede desplazar noventa grados la cualidad de la visión. En este periodo, Donne posee tesoros, invenciones y rarezas formales como una nave que regresa de las Antillas y también, por primera vez, es divinamente inocente, sencillo como un niño e igualmente adorable.

Lo que Emily Dickinson definió como «el experimento etrusco» —en Donne encontramos la misma imagen de pareja reclinada en su dulce pose de sarcófago— reveló a Donne los principios que hacen de toda relación sobrenatural una propedéutica para la experiencia espiritual. Dicha relación lo liberó de todas las antiguas alianzas del sentimiento: la ley de necesidad, el juego de las fuerzas, la mera psicología; le reveló el sacramento de la distancia, los misterios del silencio, el milagro de la «mutua certeza de la mente», y ese lamento, ya todo él religioso, por las viejas profusiones del alma.

Todo esto, tras la enésima destilación, «golpeada hasta la lama más aérea», lo reencontraremos, ya fallecida Anne, en los poemas teológicos y contemplativos. Ha quedado, de hecho, solo esto. Las coronas de esferas y astrolabios entrelazados para decorar un delgado cuello de muchacha impávida y temblorosa dan paso ahora a las cosmografías de otro mundo. Estrechísima es aún la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, pero el esplendor multiplicado por el enfrentamiento de los espejos se concentra ahora por entero sobre un objeto único, elegido de forma ascética como motivo de meditación. El tiempo apremia. El espacio, una vez más, se reduce. Sin embargo, ya no se reduce en la concentración de mundos, sino como condición al

ilimitado mundo espiritual. Una vez más tiene lugar, y esta vez es total, la operación de recuperación de la prehistoria: así como, contemplado el amor, se lamentaron los amores, ahora el itinerario entero de los sufrimientos pasados parece insufrible, y todo esto que ha quitado potencia a las realidades últimas es desmentido. Los *Sonetos sacros* se desnudan con el espíritu, la «maciza música» de Donne se unifica en una casta y demoledora nota sostenida: se trata del incesante monocorde de los místicos, que es tan a menudo imploración de muerte. Él quiere dejar de existir porque solo Otro, y él solo en Otro, puede existir. «Destroza mi corazón, Dios que eres trino...», «Para que yo pueda resurgir, acaba conmigo...».

La blancura de un crucifijo de marfil, la nave que trunca los rojos rompedores de la sangre, el cuerpo moribundo del gran cartógrafo de la poesía extendido como un mapa extremo en el que los médicos chinos buscan el estrecho liberador: toda la *imagery* explicada y resplandeciente, picante y alusiva ha cambiado. El rígido e inescrutable dignatario siempre a punto de morir —tan medieval hasta el punto de verse aún en el púlpito «cubierto por la Orden como por una nube sagrada», de meditar sobre la Virgen-Sofía en la más pura tradición de los libros sapienciales— está hoy en día espiritual y literariamente envuelto en el sudario fúnebre como lo volveremos a encontrar, en el protestantismo, solo entre los excelsos y trágicos pastores del trascendentalismo de Nueva Inglaterra. En torno a él se encuentra el oscuro brillo de las catedrales ya sin tabernáculo, donde ceremonia religiosa y ceremonia de Estado tienen la misma pomposa y desierta levedad: aquella aura «de Biblia y de guerra» donde es su voz ya ofuscada la que pone la pura nota de otro mundo. Y, en un cierto sentido, todo esto le parece, a él, que no conoció nunca, a pesar de todo, la otra cara del deseo de martirio: aquella suavidad, aquella miel que gotea de la piedra que se derrama, *gemitibus inenarrabilibus*, en la ebria «pneumatización» de los antiguos jubileos y que, sin duda, conocieron un George Herbert, por ejemplo, o aquel jocundo conde de Arundel —san Felipe Howard— que se consumió en la cárcel por culpa del veneno.

Debajo —o encima— de todo queda el misterio de un arte informado y encendido hasta el final de una más o menos velada simbología que lo precede y lo sigue y hace un todo con ello, como la sombra de los amantes en aquella poesía juvenil titulada *A Lecture Upon the Shadow*. Según la crítica reciente (que el barón Pastor había precedido en mucho), el secreto del arte de la Contrarreforma consistió en un retorno oculto a las insondables cosmologías religiosas de la Edad Media, como las había codificado la majestuosa obra de Guillermo Durando. El estrepitoso salto hacia arriba, de salmón a contracorriente, el paso —realmente metafísico— de cantidad a cualidad que detuvo durante un siglo la desviada precipitación del naturalismo del Renacimiento nació de la determinación de orientar las formas de la propia época a sustancias simbólicas que las trascendían infinitamente. La planta de las iglesias volvió a las antiguas formas de cruz griega; la ascética y la mística a sus cimientos (a las Sagradas Escrituras, a los padres griegos y al monacato primitivo). La misma pompa invirtió por completo su propio significado, de anhelo y dominación terrestre a contemplación de las vanidades, ebria oferta de cosas destinadas a perecer. La aparición de Ignacio de Loyola, puro espectro caminando en el centro de su tumba de oro y lapislázuli; los pesados ornamentos pontificales del obispo reducido a esqueleto en el *Finis gloriae mundi* de Valdés Leal —ornamentos colocados sobre un plato de la balanza irremediabilmente ligero mientras que el otro plato es inclinado tan solo por el corazón ardiente

de Cristo—; la humedad sepulcral que congela el encaje en *El entierro del conde de Orgaz*, todo ello nace de estos mismos postulados espirituales y estéticos que dieron vida, a los pies de Isabel y Jacobo, al terrible *In nomine* sobre temas gregorianos de John Bull, al Donne divinamente tenebroso de los *Holy Sonnets*. Poeta que, acaso más que cualquier otro tal vez, sufrió las insidias mortales del Renacimiento tardío, Donne estalla allí donde a las formas aparentes de su siglo subyace —nutriéndolas de manera oculta— aquella simbología cosmológica y ascética que es finalmente la misma de Dante Alighieri, del Breviario monástico, de las antiguas catedrales cubiertas de hiedra y de hierba. Tal vez para leer entre líneas a John Donne sea, en realidad, más útil que mucha exégesis literaria una relectura del *Rationale*, de Guillermo Durando, o de la *Gemma Animae*, de Honorio de Autun.

Es cierto que este fascinante «Lord temporal», del que la casualidad o el hado («el áspero hado, comisario de Dios») quiso que actuara como un «Lord espiritual», sirvió a la poesía religiosa inglesa con una pureza no menos soberbiamente atávica, no menos francamente sorprendente que la que condujo a la decapitación, por la «oprimida y afligida religión», a ese gran escéptico y utópico que fue el canciller Tomás Moro.

Un médico

Un psiquiatra silencioso, que recordaba en sus modales a ciertos médicos a menudo descritos por Antón Chéjov, solía aconsejarles a sus pacientes deprimidos la lectura del Libro de Job. Tenía en gran estima a esos infelices, por lo general enfermos, como la princesa de Andersen, de mirada demasiado clara, y aseguraba que de esa dura meditación sobre el orden del mundo obtenían un notable beneficio y salían aliviados. De modo no muy distinto debía de entender el poder de la lectura el crítico que escribió de Chéjov: «es el único capaz de apretarse contra nuestra carne dolorida sin herirla».

Chéjov pertenece, en realidad, a esa escueta estirpe de poetas que sentaron en las bases de su edificio una consciencia perfecta del orden del mundo: de las leyes de necesidad que nos gobiernan, de la cantidad irreductible de mal que hay en la tierra («ese no sé qué de irreparable y espantosamente desesperado que no se puede cambiar y al que uno jamás llega a acostumbrarse»); así pues, de la urgencia de vivir según leyes completamente opuestas y complementarias, es decir, según esa arriesgada «locura de amor» que el hombre continuamente trata de sofocar en sí mismo y en los demás.

El terror del hombre frente a la potencia de su propio espíritu: esa necesidad irresistible — como la definió Simone Weil— «de taparse los ojos con el velo de la carne cada vez que se le muestra un poco de bien puro»; este, y no otro, es el tema de toda la narrativa de Chéjov. Hallamos una síntesis perfecta de ello en un breve párrafo del relato *La crisis*, en la que un joven estudiante, Vasiliev, que ha sufrido hasta el borde de la locura el descubrimiento de la prostitución, es apartado por un mundo asustado precisamente por esa locura.

«Consideran una hazaña que haya estudiado en dos facultades —gritó Vasiliev—, me ponen por las nubes por haber escrito una tesis que dentro de tres años será olvidada y desechada; ¡y por ser incapaz de hablar con la misma indiferencia de las mujeres caídas que de estas sillas me llevan al médico, me tildan de loco y sienten piedad de mí!». El doctor, con una expresión como si comprendiera muy bien esas lágrimas y esa desesperación, como si se creyera especialista en dicha materia, se acercó a Vasiliev y le dio a beber unas gotas.

Es el bromuro el que apagará la revelación también en el protagonista de *El monje negro*. Que el hombre se sienta «especialista en esta materia» y no encuentre nada mejor para lidiar con eso que suministrar gotas adecuadas que mitigan la atención es cosa de cada día, de cada hora. Podríamos empezar por los críticos de Chéjov, por sus mecánicos intentos de narcosis: el pesimismo leopardiano, el sarcasmo irreductible, la bancarrota de una época y de unas costumbres. Esta red de aquiescencias, que envuelve tanto a quien la tejió como a quien queda atrapado en ella, solo puede romperla con la vieja sentencia que dice: «Ya podéis cerrar los ojos

que os volveréis ciegos».

Como todo espíritu libre, Chéjov tiene los ojos muy abiertos, ojos heroicamente atentos. Es esa presencia total —sin evasiones ni descansos— la que da a la exterminada narrativa chejoviana su unidad de representación —casi de misterio— en innumerables actos. Tolstói decía de las pinceladas de Chéjov que de cerca parecen puestas al azar, pero que de lejos revelan maravillosas relaciones de forma y de color. Es esta una opinión que se puede ampliar: cada cuadro de Chéjov de cerca parece aislado y de lejos encuentra su lugar en la vasta pared que él ha querido componer, no la Rusia de los siglos XIX y XX o cualquier otra tierra, sino la *cité d'ici-bas*, donde, al estilo antiguo, todas las casas están abiertas por un lado e inmersas en aquel elemento fluido e insidioso que es la común condición humana. La mirada que envuelve este mundo y recompone desde arriba los significados dispersos no es distinta de la mirada de Shakespeare: la terrible revisión de los males de esta tierra que hace Hamlet en su monólogo es la muralla de la ciudad de Chéjov.

Es dicha mirada desde arriba la que aporta a la narración —al estilo tan nervioso, casual y ágil de la misma— la colmada dulzura de los ciclos naturales y, a la vez, ese sentimiento vertiginoso del tiempo, sentimiento por el cual la existencia de los personajes parece desenvolverse con alucinada lentitud y, también, a una velocidad alarmante. Y el día que no pasaba nunca en un suspiro es vida que se precipita, que se ha escurrido entre los dedos, que se ha perdido: irreparable nada para quien la viviera precisamente así, como un día sin fin.

Chéjov sabe bien con qué paciente obstinación se aplica a demostrarlo, cómo el cerrado e inmóvil círculo de la costumbre es la rueda que más velozmente sustrae el alma a la muerte. ¿Qué oponer, pues, a la costumbre que él llama a menudo, justamente, «saciedad»? ¿qué enfrentarle como remedio y rescate sino su antítesis, la atención?

De esta, Chéjov asume todos los riesgos, o, mejor dicho, el único riesgo terrible, el que le concede a la partida su elevado valor: el riesgo de una clarividencia que fatigue al alma confiada, la sustraiga a las fuerzas misteriosas del fervor y la abandone sin reparo a esa enorme medida inaceptable que es precisamente el núcleo del orden del mundo. Pues la atención, como toda esperanza extrema, puede de repente convertirse en desesperación y, vuelta contra sí misma, adoptar el rostro de la más letal de las costumbres: la inerte aceptación de la miseria humana.

Es el riesgo del profesor universitario en el maravilloso cuento *Una historia aburrida*, el riesgo de todos esos hombres amargos, apasionadamente buenos, que él se detiene a menudo a descubrir minuciosamente, como un científico que prueba en sí mismo sus propios sueros; pues todos esos hombres tienen, más o menos, los rasgos del profesor: el sutil médico de *Contrariedades de la vida*, el rudo de *La princesa*, hasta los dos espléndidos memorialistas de *Mi vida* y de *Relato de un desconocido*; incluso el prisionero de *La apuesta* (esa breve y ardiente variación del gran tema del Eclesiastés). El límite extremo de este riesgo lo alcanzará, perdiéndose, el psiquiatra de *El pabellón n.º 6*, el hombre bueno, inteligente y cobarde a quien el miedo imposibilita el ejercicio de la atención. Cuando la barrera que sus fórmulas agradablemente estoicas han colocado durante años entre él y el mundo de sus enfermos sea destruida por una serie de eventos —y se encuentre al otro lado del horror, allí donde la vida es realmente imposible y, sin embargo, la viven hora tras hora, año tras año, millares de seres mucho mejor que él—, el médico no podrá hacer nada

más que morir, afirmando lo que durante años se había negado: *el imposible* milagro de la vida en la desventura.

Chéjov asume, pues, la atención en su plenitud y en su riesgo mortales; y el vuelco de cada uno de sus relatos es como un nuevo día en que el hombre que de noche ha meditado acerca de las fuerzas de su propio espíritu desciende a medirlo en sus más abrasadoras proximidades. La incomparable simpatía humana de Chéjov, lo que hace tan amable y consoladora la aparición, es realmente la simpatía del médico: aquel en el que confluyen sin demasiadas palabras, «silbando a veces sin darse cuenta», innumerables sufrimientos. Él entra y sale de aquellas casas, y sabe que bien poco puede hacer por esa gente, y bien poco cree en su propio arte; pero se sienta en la cabecera de la cama de cada uno y allí se queda. Lleva consigo el único fármaco auténtico: la mirada inconfundible de quien está preparado para velar con nosotros; el lenguaje discreto y púdico, «de gentilhombre», de quien ha aprendido a recordar continuamente, tanto a sí mismo como a los demás, lo que puede valer el dolor cuando lo refleja el espejo de un amor sin sombras.

Engaño, mediocridad, compromiso, saciedad, fealdad: todo esto hay que sufrir, como el resto y más, pues aún más a fondo penetra y ofende, ya que una atención ejercida es una ventana abierta a todas las flechas, una especie de pasión continua, un cansancio enorme de dar a cada presencia la idéntica medida de presencia, preservando, sin embargo, el cauce íntimo a lo que de verdad solo importa.

«Las mantas, los trapos, las jofainas, los charcos en el suelo, los cepillos, las cucharas por todas partes, una botella blanca de cal, el mismo aire, sofocante y pesado, todo se había vuelto como rígido e inmerso en la quietud... El doctor se detuvo junto a la mujer y con las manos en los bolsillos de los pantalones, la cabeza inclinada hacia un lado, fijó la mirada en su hijo. Su rostro expresaba indiferencia y solo por las gotitas relucientes de su barba se podía advertir que había llorado. Ese repelente horror en que se piensa cuando se habla de la muerte estaba ausente en la habitación. En la catalepsia general, en la actitud de la madre, en la indiferencia misma del doctor, había algo atrayente... precisamente aquella tenue belleza del dolor humano que no demasiado pronto se aprenderá a entender o a describir y que solamente la música, por lo que parece, sabe reproducir».

Es exactamente lo contrario de la «curiosidad», del literario «desinterés», de aquella «observación objetiva» invocada en *La crisis* por el amigo del estudiante, Mijail, que acaba de golpear a una meretriz borracha.

Chéjov pasea así por la ciudad terrenal, encerrada dentro de la muralla intransitable de sus males, «los latigazos y las bromas del tiempo, la insolencia de los vigilantes y los rodeos de la ley, los espasmos del amor desdeñado y el desprecio al mérito paciente», entre las casas abiertas por un lado y, pese a ello, custodiadas, como el nido del pato salvaje, por un siniestro pacto de silencio. Allí dentro viven los hombres que podrían socorrerse y no lo hacen, porque están cansados, hartos o temerosos, porque nadie les enseñó a expresarse o porque su facultad de atención recíproca fue destruida por la desventura («la desventura no une, sino que divide a los hombres; los desgraciados son malos, egoístas, y aún menos que los afortunados capaces de comprenderse»). Allí habitan las numerosas mujeres de Chéjov, Veroska, Katia, Olga y Zinaida:

rostros distintos de un único interrogante al que no se concede nunca una respuesta exhaustiva. Y los niños, los muchachos, la pura linfa que pronto se convertirá en sudor de sangre. Y fuera, al aire libre, los solitarios, los exiliados: el limpidísimo príncipe destronado que mira a un faisán y dispara demasiado alto porque ni siquiera en la caza sabe calcular la utilidad de una expresión mediocre; en el transbordador nocturno, el joven monje que llora a su hermano muerto; por el sendero desierto, entre los guardias silenciados por la costumbre, el deportado que no comprende su pena, ese enorme castigo que le ha sido infligido precisamente a él por gente que se expresaba con tan nobles sentencias. Los ladrones de caballos juegan con el fuego, los viejos lloran la vejez de la tierra, los cocheros confían —pues nadie les escucha— sus penas al caballo. En el pequeño tren olvidado en la estepa, los toros abandonados mueren de sed; y los perritos callejeros sueñan, con aullidos de nostalgia, con los golpes de un amo imaginario.

Afrontar cada día semejantes itinerarios, lidiar con tales encuentros, es cosa de estoicos. Chéjov, «delicado como una muchacha, amable como un japonés», no lleva encima más que dos talismanes: la capacidad de sonreír y la presencia de la naturaleza. Cuando los motivos de desaliento son tantos como para empeñar la mirada, cuando la náusea asoma para sofocar la palabra, el doctor Chéjov sonríe. Esa mísera gente tiene el aspecto de una estupidez inquebrantable, rasgos muy comunes a todas las especies que hormigean sobre el globo terráqueo («Él me miró como un gallo el grano: ahora finalmente os convenceréis de que soy una persona inteligente»). «Un centenar de veces habéis intentado expulsarme, pero no habéis conseguido nada de nada [...]. Ya puedes plantarla: a un escarabajo del estiércol no lo atraerás hasta una rosa»).

Solo lo que es puro parece disolver de su rostro hasta la sombra de la sonrisa: es la angustia, la ansiedad casi religiosa por lo que aquí representa, en humilde y misteriosa cifra, lo eterno, y está, sin embargo, destinado a perecer. En el momento de proferir una opinión, de establecer un parangón, es a estas leves, solemnes y percederas presencias a las que Chéjov da la palabra. Se abre ahora en el desarrollo de la narración un espacio central, una especie de luminoso y profundo «ojo en la tormenta» que, como en los frescos de Giotto, crea instantáneamente la cuarta dimensión:

«La vida siguió discurriendo como antes: igual, indolente, despreocupada. Se posaban sombras sobre la tierra, entre las nubes retumbaba el trueno, de vez en cuando gemía quejumbroso el viento, casi deseando mostrar que también la naturaleza puede llorar. Pero nada turbaba la paz habitual de esos hombres. De Susana Moisseevna y de los pagarés no hablaban».

«Se notaba la cercanía de aquella estación desgraciada, en modo alguno evitable, cuando los campos se vuelven oscuros, y la tierra fangosa y fría, cuando el sauce llorón parece incluso más triste y corren lágrimas por su tronco; y solamente las grullas se sustraen a la desgracia común, pero también ellas, como temiendo insultar a la afligida naturaleza con la expresión de su felicidad, hacen que resuene el eco de una melancólica y angustiosa canción».

«La tierra, como una mujer perdida que está sola en una habitación oscura e intenta no pensar en el pasado, se dejaba llevar por los recuerdos de la primavera y del verano, mientras esperaba con apatía el inevitable invierno. Allí donde dirigieras la mirada, por todos lados la naturaleza se presentaba como un pozo oscuro, infinitamente profundo, de donde no hubieran podido salir ni

Kirillov, ni Abogin, ni la media luna roja».

En dichas pausas están reunidas y custodiadas en secreto (como las lágrimas de su ama por el lacayo del *Relato de un desconocido*) las innumerables posibilidades de redención de la ley de necesidad: los símbolos y los presentimientos de una caridad natural, olvidada y orgullosa. El espacio entonces se cierra, gracias al círculo fatal de las costumbres; pero es precisamente este círculo el que se graba con mayor crueldad en el alma del lector de Chéjov, el que aísla, como una patria perdida, ese lugar de belleza irrealizada y posible.

«Afortunado aquel —escribió Chéjov sobre un confesor— a quien es dado el poder de perdonar». Pero en los últimos grandes relatos la extrema pureza alcanzada por la mirada le hace la absolución cada vez más difícil. Es una mirada capaz de llevar —y de mostrar— una vida que es la vergüenza de una nación, de un mundo —la del soldado Gussev—, hasta el fondo del mar, donde el cadáver ha sido lanzado. En el *Relato de un desconocido*, la rarefacción del aire en la que el proceso se desarrolla es la de las posiciones más extremas. Reduce sus personajes solo a tres —de hecho, son casi tres arquetipos—, y son tres seres casi destruidos: los dos primeros por la tensión ardiente hacia una vida sin mentiras, el tercero por el fango venenoso del egoísmo. El desconocido, un joven conspirador, se sitúa cerca del poderoso parásito Orlov, disfrazado de lacayo. El uno está minado por la tisis y el terror de no poder llevar a cabo la idea, y el otro saciado hasta el punto de no saber disfrutar ni siquiera del más fragante de los regalos: la amorosa presencia de Zinaída, que ha abandonado a su marido por él.

Fallida la empresa que lo ha conducido a aquella casa —y, a la vez, al centro de sí mismo, de su enfermedad, del mundo que hay a su alrededor—, el desconocido le escribe una carta a su amo:

«Usted y yo hemos caído y jamás nos levantaremos [...]. Yo, como el titán bíblico, he levantado las puertas de Gaza para llevarlas a la cima de la montaña, y solo al sentirme fatigado, al notar la extinción total de mi juventud y de mis energías, comprobé que las puertas eran demasiado pesadas para mí y que me había engañado a mí mismo [...] mi carta, aunque fuese elocuente, vigorosa y apasionada, no dejaría de parecer una llamada sobre la tapa de un ataúd, que nunca consigue despertar al muerto. No hay ya nada capaz de calentar su maldita sangre...». Exactamente como estaba previsto, Orlov responde con una carta que podría haber firmado cualquier individuo del mundo contemporáneo.

«No predico la indiferencia; lo que reclamo es una actitud objetiva ante la vida. A mayor objetividad, menos peligro de equivocarse [...] somos demasiado insignificantes para que de nuestra voluntad dependa la suerte de toda una generación. Es de suponer que hay motivos profundos, generales que, desde el punto de vista biológico, tienen su poderosa *raison d'être*. Somos unos neurasténicos, unos avinagrados, unos apóstatas; pero tal vez resulte necesario y útil para las generaciones que nos sucedan. [...] Todo es fundamental e indispensable. Y, sentada esta premisa, ¿por qué hemos de preocuparnos más de la cuenta o escribir cartas desesperadas?».

Entre los dos arquetipos masculinos, el femenino, el frágil y natural espíritu que paga con la vida el impacto de lo irreconciliable, el haberle confiado a cada uno de forma sucesiva su necesidad de verdad. Zinaída ha seguido imaginando a Orlov solo, prudente e infeliz. En la caída se aferra a lo desconocido, como al joven ciprés la viña arrancada de una pared en ruinas. No sobrevivirá al

descubrimiento de que también ese tronco es hueco, de que, agotado y sediento de paz, el hombre ya no sabe colmar su propia forma ideal. Y para colmo él la quiere, la desea («como el otro»). «¡El mundo de las ideas! —exclamó y me miró burlona— ¡el mundo de las ideas! [...] Más vale que lo dejemos...». «Aconséjeme. Si no tiene ya fuerzas para avanzar y arrastrar tras de sí a los demás, indíqueme, por lo menos, a dónde ir. Comprenda que soy una persona viva, que siente y razona. Caer en una situación equívoca..., desempeñar un papel absurdo..., todo eso me repele».

Ni siquiera el desconocido irá muy lejos, más allá de la última página de su memorial. En el cielo oscuro de aquella página Chéjov ha reunido en una sola las dos apasionadas constelaciones, divididas por el juego informe de la desventura. («Las acciones y los deseos de las criaturas vivas no son tan grandes como sus dolores»). Pero no hay absolución para Orlov, el único que no rozó todo esto, que llegará a la decrepitud devorando libros, esturiones del Báltico, cartas de juego y existencias humanas. Cerrando la tapa del sepulcro blanqueado, el desconocido sale de su vida.

Aquí la justicia de Chéjov no se muestra distinta de la de Dostoievski al final del larguísimo debate de *El idiota*, cuando Mishkin y Rogozhin, los dos polos del amor humano, las dos fuerzas adversas y complementarias, son reunidos bajo la bóveda de una sola cripta, como los antiguos caballeros tras un duelo mortal. Sin embargo, bajo aquella bóveda no hay morada para Tatski, el seductor de los guantes inmaculados, causa primera de la común catástrofe: el hombre de la «curiosa experiencia», del «fenómeno interesante» (con idéntico vocabulario de Orlov, del amigo Mijail, que Vasiliev no dudaba en tratar de homicida). Medio siglo después, Pasternak reabrirá por tercera vez el proceso: Tatski y Orlov se encarnarán en Komarovski; Mishkin y el Desconocido en Zivago, y Nadezhda y Zinaída en Lara.

Es habitual en el Chéjov de los últimos cuentos esconder la propia voz en la de un personaje. Y es típico que el elegido no sea nunca el irrecuperable, el ciego por haber cerrado demasiado tiempo los ojos, sino siempre aquel que ha conservado entera al menos la última libertad: sufrir de manera consciente la distancia que lo separa del bien.

Bajo similares máscaras, su justicia puede celebrarse rigurosa y pura sin romper la esfera del silencio y, asimismo, sin traicionar las difíciles perspectivas de la atención. El famoso pesimismo de Chéjov es, al final, el único optimismo posible, el optimismo del médico cuando se convierte en mediador: ver el mundo como es, a nuestros semejantes como son, y a la vez intentar «leerlos de otro modo», descifrar el gigantesco significado jeroglífico con la única clave que nos ha sido dada: la fuerza de aceptar a la vez el orden del mundo y lo que continuamente lo supera. Pasternak lo leía así, como aquel que «inscribe al hombre en un paisaje en los mismos términos de un árbol o de una nube [...]. Vida en el más amplio sentido de un único, vasto, habitado marco, en sus simetrías y asimetrías, proporciones y desproporciones; la vida como el oculto y misterioso principio de cada cosa».

Homenaje a Borges

Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos.

Se sabe que Roma, el enorme híbrido, tiene de todo: basílicas bajo el nivel del agua, una pirámide, jardines colgantes y un sanatorio sobre el cual una alta torre de hierro quema negro petróleo de un alba a la otra. Pocos saben que, en una plaza tristísima, una de las mejor desfiguradas por los siglos, por el urbanismo, por la vida, Roma tiene una «ruina circular».

La forma de esta pequeña ruina color marrón tierra es radial o, para decirlo mejor, en hoja de palma: diversos brazos, en un tiempo quizá pasillos, convergen en una pequeña puerta. Fue un minúsculo templo alquímico, una capilla de cabalistas cristianos edificada en el siglo XVII por el marqués de Palombara y frecuentada, entre personajes más o menos desconocidos, por Cristina de Suecia. Hoy no queda intacta más que la puerta. Y, de hecho, a ese monumento se le recuerda como «La puerta mágica».

En realidad, esa puerta, cegada por ladrillos rojos, no lleva a ningún sitio. Página sellada, solo en los bordes discurren, a lo largo del claro marco de mármol, aún palabras parecidas a pájaros negros y blancos que, con las alas inmóviles, se sostienen en mitad del aire entre la tierra y el cielo: *Quando in tua domo nigri corvi parturient albas columbas tunc vocaberis sapiens [...]. Qui scit comburere aqua et lavare igne facit de terra coelum et de coelo terram pretiosam...*

He mencionado la plaza donde se encuentra esta ruina. No he dicho que está cerquísima de la Estación Central, es decir, en una metrópoli, en uno de los más infectos desagües urbanos. La misma plaza es una espiral de círculos. En el exterior está la pared de carnes rojas, plumajes suaves, escamas, mullidos delantales (pero también corolas de puro hielo, glaucas hojas y raíces) de un mercado permanente. Más al interior, un parque para niños: nada más, sobre lo que queda de parterres de flores, que un pueblo de papel maché pintado con prisa, con intención abiertamente humorística (el niño de hoy debe entender al vuelo que el juego ya no es una visión, sino que es un guiño). Esos dibujos animados inclinados proponen a la infancia de la antiquísima estirpe pequeños y tristes delirios de otros mundos (y, para colmo, muertos también ellos): el *saloon* texano, el banco de las pepitas de oro, el trencito de los mineros, etc.

Vive también en esa plaza, sobre ramas frías y limpias, una pingüe constelación de gatos: preservados por las ruinas y por el mercado, sobre todo de la vecina estación (quien vive cerca de una estación —quien llegó y no pudo volver a marcharse, quien podía volver a marcharse y no supo, y quien prospera con estas imposibles permanencias y partidas: la quiromántica, el astrólogo, el curandero, el usurero— observa por tradición todo un levítico de tabúes: el primero de todos, la vida arcana y vagamente peligrosa del gato).

Finalmente deambula por los alrededores un reducido y omnipresente grupo de muchachos: adolescentes misteriosos y evidentes, con las manos en los bolsillos en una esquina, echados sobre un fragmento de ruina, con la gorra calada; o entre las manos el cubo de agua encarnada, cubierto de escamas azules, la escoba que canaliza un coluvión marrón y amoniacal hacia la alcantarilla.

Esa plaza puede parecer el lugar geométrico por excelencia de aquellos que Proust llamó los coleccionistas de máscaras de lo real: los escritores de apariciones, los escritores realistas. Cabe todo: afilados dientes de gato que laceran vísceras amarillas, rumor de plumas, sales y humores mezclados con aquel enfermo —virgen de productos lácteos— aroma un poco mortuorio de los jacintos precoces. En ese aire sulfúrico y descompuesto de tristes gritos infantiles, miradas pesadas y colillas que se escupen lejos.

Pero existe la Puerta Mágica. Es evidente que a tales escritores esta se haría enseguida invisible; y es aún más evidente que sin la Puerta Mágica la plaza entera desaparecería. De los gatos encaramados a las ramas no quedaría, en pocos instantes, más que la risa: como la del gato de Cheshire de Alicia, quizá como aquel que los alquimistas atribuían a Mercurio. Del sedimento putrefacto del mercado quedaría en el aire una rociada de nieve: el alma del *prunus* blanco. Y de humano una estatua funeraria, volcada sobre un fragmento de ruina, la gorra sobre la cara convertida en máscara de oro. (*Horti magici ingressum Hesperidum custodit draco et sine Alcide Colchicas delicias non gustasset Iason*).

En esa plaza pitagórico-visceral pensé en Borges: en su gesto de hierofante que repite aquello del hombre figurado, como él mismo cuenta sobre el mapa gnóstico; un índice señalando al cielo y otro a la tierra. Recordé la angustiada e impasible palabra con la que quizá él selló por muchos siglos los labios de la poesía contemporánea, así como un día fue sellada la Puerta Mágica: «Cada lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo uso presupone un pasado que los interlocutores comparten».

(¿Quién comparte hoy ese pasado? ¿Quién ese alfabeto de símbolos? ¿Existe un pasado? ¿Hay símbolos? ¿Dónde está, pues, nuestro lenguaje?).

No muy distinto de la pequeña Puerta Mágica, ciego y casi imperceptible en su alfabeto perdido, estaba el principesco Borges: centro amurallado de una «ruina circular» que el ojo, reducido ahora a una única dimensión, roza sin imaginarla. (*Est opus occultum veri sophi aperire terram ut germinet salutem...*).

Hay extranjeros que vienen aún en peregrinaje a la Puerta Mágica, que transcriben en pequeños cuadernos las altas sentencias. Ellos saben bien que solo de la Puerta Mágica la plaza extrae aún su virtud y medida. La plaza: este mortal presente que junto a la Puerta Mágica se destruye a sí mismo, abyectamente, inocentemente.

«Consideré que estábamos, como siempre, al final de los tiempos».

SENTIDOS SOBRENATURALES

Introducción a *Dichos y hechos de los padres del desierto*

*Al padre Ireneo Hausherr, S. J.
este libro osa ser dedicado*

Se le preguntó a un anciano por el camino para visitar al abad Antonio. «En la caverna de un león vive un zorro», respondió.

Dichos de los Padres del desierto

Los maestros cristianos del desierto florecieron y explotaron en un momento que duró tres siglos, de los siglos III a VI. Hacía poco que Constantino les había devuelto a los cristianos el derecho a existir, suspendiendo el dogma de Cómodo —*Christianòis me éinai* («los cristianos no son»)— y sustrayendo con suavidad la joven religión del terreno maravillosamente húmedo del martirio, de la maduración incomparable de las catacumbas.

Esto significaba, evidentemente, entregarla a ese mortal peligro que siguió siendo tal durante dieciocho siglos: el acuerdo con el mundo. Mientras los cristianos de Alejandría, Constantinopla y Roma regresaban a la normalidad de los días y de los derechos, algunos ascetas, aterrorizados ante ese posible acuerdo, salían corriendo y se adentraban en los desiertos de Escetis y de Nitria, de Palestina y de Siria. Se adentraban en el radical silencio que solo algunos de sus dichos habrían surcado, bolas de fuego en llamas en un cielo insondable. En realidad, la mayoría de esos dichos fue pronunciada para no revelar nada, así como la vida de esos hombres quiso ser por entero como la vida de «un hombre que no existe». («Se decía de los escetiotas que si alguien sorprendía su práctica, es decir, llegaba a conocerla, estos ya no la consideraban una virtud, sino un pecado»).

Los dichos y los hechos de los Padres —*lógoi kai érga, verba et dicta*— fueron recogidos en todo momento con extrema piedad porque, precisamente, eran casi siempre nueces durísimas, irrompibles, para llevar consigo toda la vida, para romper entre los dientes, como en las fábulas, en el instante del extremo peligro; y además los Padres se resistían a escribir, por lo general de un modo rotundo. Se recogieron en pergaminos (griegos, coptos, armenios y sirios). En esos pergaminos se perpetuaron no solo los oráculos y los portentos de los Padres y de sus discípulos, sino también aquellos de ciertos desconocidos seculares que practicaban sus preceptos en secreto y escondidos en aquellas metrópolis de las que los Padres abominaban, siendo alguna vez maestros de sus maestros.

Algunos de los Padres fueron anacoretas. Como Antonio el Grande, padre de todos los monjes,

el maestro egipcio que a lo largo de los siglos se quiso venerar como señor de los animales porque, habiendo vuelto a la inocencia preadánica, encantaba a las fieras. Otros, anacoretas con momentos de vida en común en una iglesia, un horno o un pozo. Otros aún, cenobitas en cualquier monasterio o pequeña laura de deslumbrantes gujarros blancos instalada entre los acantilados y los abismos. En majestuosas y esqueléticas montañas, estos ocuparon cavernas de fieras o excavaron cuevas que adquirirían la apariencia de columbarios gigantes (en cada oscura boca de la piedra, el cuerpo de un hombre). La fiera y el cadáver parecen haber sido sus modelos. («Abba Pastor, métete bien en la cabeza que ya estás en la tumba desde hace un año»). O bien la fiera y el ángel, como en su único arquetipo, esa criatura inconcebible, cubierta con un vello hirsuto y de grandes alas oscuras, alimentada de langostas y miel; Juan el Precursor: por, en el arquetipo de ese arquetipo, el profeta de fuego, Elías. Dentro de la caverna, la fiera, y en la boca del sepulcro, el ángel: Arsenio sentado en el umbral de su celda, un fino paño de lino sobre el pecho para recoger las lágrimas incesantemente vertidas, esas lágrimas en que el yo se disuelve como sal en aguas vivas, esas lágrimas supremamente misteriosas para cuya obtención la Iglesia romana compuso una misa votiva.

Más allá de Juan y Elías, parece realmente que los Padres del desierto no tengan antepasados. En la tipología cristiana, antes de ellos nadie se les asemeja. Su doctrina parece salir entera y armada de la cabeza de Antonio el Grande y sigue impertérrita, inalterable, durante dieciocho siglos, en todo el Oriente cristiano, hasta el punto de que toda la Iglesia mística de Oriente está edificada sobre ella.

De los lomos espirituales de Antonio salió la real progenie de los Padres antiguos. Salió Arsenio el Romano, que había sido pedagogo en la corte de Bizancio y, convertido en monje a los cuarenta años, «nadie pudo decir nunca cómo vivía». Salieron Macario el Grande, Evagrio Póntico, Hilarión, Pastor, Alonio, Sisoos, Poemen, Paisios, Juan el Enano y Moisés el Etiopio. De estos, una multitud más, hasta los maestros del desierto de Gaza del siglo VI: Serido, Barsanufio, Juan y Dositeo. Salieron los sublimes maestros sirios del siglo V, Isaac y Efrén. Su magisterio sirvió al de sus amigos y discípulos, obispos y doctores de Oriente: Atanasio, Crisóstomo, Basilio y los dos Gregorios. A través de Casiano el Romano se sentaron las bases de la regla patriarcal de Benito de Nursia y de todo el monacato en Occidente. Más tarde, otro latino, Nicéforo el Solitario, y Gregorio del Sinaí sacaron de allí la doctrina y la práctica de la oración del nombre de Jesús, la purísima e ininterrumpida oración que es el corazón de la *Philokalia* griega y rusa y de la novela que edificó todo un pueblo, los *Relatos de un peregrino ruso a su padre espiritual*. Sobre esto se rige aún hoy todo el Monte Athos, con sus anacoretas, cuyo número nadie sabe, los extáticos pájaros que anidan en las grutas y que caen a plomo sobre el mar de Karoulia; allí viven aún hoy las comunidades monásticas eslavas, las pocas *skiti* rusas que quedan.

En Occidente ese magisterio, tras ocultarse tan solo aparentemente en el universal desastre del Renacimiento (pues tras los contemplativos de antigua raigambre no se había interrumpido nunca), resurgió en la misteriosa Contrarreforma. Se vuelve a saborear sin cambios en el cardenal Bona, monje cisterciense, en san Antonio María Zaccaria y en Lorenzo Scupoli (cuyo texto en una célebre traducción rusa pasó a ser un texto ascético para el mundo eslavo); por no hablar de aquel que construyó el sistema, Juan de la Cruz. En esa época de la que tan poco se sabe, aunque la

anacoresis no renaciera en Occidente, la *xeniteia* en el mundo, o migración interior, alcanzó en muchos hombres cimas de perfección.

Hablar de los Padres del desierto, ya se ha dicho, no es en realidad menos complejo que hacerles hablar a ellos. Para hacerlo tendríamos que ser ellos, pero entonces no se hablaría. No se tienen hoy en día, o se han perdido, los instrumentos para alcanzarlos. El mismo espacio que los aísla es tan excesivo que no permite ser atravesado. Hombres más grandes que lo verdadero — como es siempre más grande que lo verdadero la Verdad— no podían surgir más que de soledades extremas; solo el «desnudo y ardiente desierto» habría podido contenerlos. «Lo más notable en los Padres del desierto —advirtió un teólogo inglés, Bryan Houghton— es que se quedan obstinadamente en el desierto. No se logra llegar a ellos. No revelan absolutamente nada de ellos. Ni siquiera parece importarles demasiado si alguien consigue interrogarlos. Pues saben que serán ellos los últimos en reírse. Habían llegado al punto en que el yo se había sencillamente desvanecido. No había más psique en la que articular una psicología cualquiera. Incluso de los carismas divinos que poseían —uso la palabra sin ironía porque los carismas divinos son algo terrible—, ¿qué pensaban? Silencio, silencio...».

Sus mismos movimientos exteriores son tan escasos y secretos que los podemos comparar solo a corrugaciones geológicas o solo podemos leerlos como los grandes movimientos simbólicos de los héroes de las Sagradas Escrituras. Pisan la tierra ardiente de la zarza (descalzarse y tumbarse bocabajo en el suelo es uno de los poquísimos gestos en que los sorprendemos continuamente), avanzan en la columna de nubes que les impide ser vistos y debería conducirlos a la tierra de leche y miel. Pero de esta tierra, precisamente, jamás una palabra. Es el exilio, la travesía que cuenta para ellos y que ellos han venido a enseñar, con sus monosílabos siderales y sus monumentales reticencias: el ser irreversiblemente extranjeros en esta tierra, el vivir en cualquier parte, precisamente, «como un hombre que no existe».

Una sola certeza ofrecen de sí mismos los Padres del desierto: su celda es un *martyrion*, han venido «a luchar por todas las muertes»: la muerte del cuerpo, la muerte al hombre, la muerte de la propia mente (*nous*) para «devenir constantemente vivos con Dios en el silencio». El ángel sentado en la entrada del sepulcro no se cansa de repetir: «Aquel que buscáis —Antonio, Arsenio, Macario— no está aquí».

Y esta *hesychía* (la «paz divina o santa impassibilidad») —como es razonable— volvía a esos inmovibles hombres como de fuego, de modo que sus dedos alzados liberaban llamas, su palabra era «como un golpe de espada», y convenía, durante la oración, que un discípulo vigilara en su puerta para que la gente no viera que en realidad esa puerta era la boca de un horno.

Dicho esto —habiendo renunciado de una vez por todas a «saber» algo de los Padres y aún más a interpretarlos— se podrá, si se tiene el valor, inmóviles a sus pies, contemplar —de dicho en dicho y, sobre todo, de silencio en silencio— esta doctrina salida, ya articulada, del cerebro de Antonio. Estamos a los pies de los Padres, junto a aquellos «manantiales» tan celebrados en todas las épocas por los arcaísmos revolucionarios; y encontramos precisamente todo lo que en cualquier época esos arqueologismos se han esforzado en expulsar, todo lo que en cualquier época estos han conseguido expulsar un poco más, de modo que casi nada queda en un mundo que, como

jamás antes, va celebrando los fastos imaginarios, todos ellos románticos y sentimentales, de los manantiales.

No creo que haga falta ni siquiera mencionar los escalones fundamentales de la *scala coeli* de los Padres: la total amputación del mundo, la afinación extrema de las potencias —simples instrumentos ellas mismas para la metamorfosis del hombre interior— a través del silencio, el ayuno, el canto de los salmos, el trabajo manual: todo esto es canon constante, diría que evidente, de todo el monacato tradicional cristiano. No obstante, con los Padres del desierto un brillo particular, que su propia taciturnidad no atenúa, cae sobre elementos en otra parte y más tarde tan solo implícitos, en otra parte y más tarde prácticamente perdidos, y que son, sin embargo, las piedras angulares de su enseñanza y solo de la suya.

La sobrenaturalización de los cinco sentidos, por ejemplo, o mejor dicho la existencia de aquellos «sentidos sobrenaturales» que la *hesychía* ha llamado a la vida, gracias a los cuales un cuerpo aún vivo puede convertirse en algo muy parecido a un cuerpo glorioso, y el agua en la que algunos Padres se han simplemente lavado las manos, exorcizar a un novicio tentado por el espíritu impuro. Manos que, alzadas, encienden llamas, que hay que bajar de prisa en la oración para no ser barrido en el éxtasis. Cuerpos sobre los que un águila de fuego cae a plomo durante la Synaxis, una sábana de fuego se posa durante el acicalamiento. Resplandeciente, amenazadora autonomía de un escapulario, de un cordón, de un salterio, tan empapados de la vida de un santo que quemar al enemigo como hierro incandescente, arrancándole fuertes gritos.

La misma plaza donde todo se juega —la mente— tiene una vida propia, incluso según Isaac «un cuerpo propio», el cual consume hasta el fondo actos y acciones, ni más ni menos que el otro cuerpo, mientras el otro cuerpo queda desierto: un sepulcro presidido por demonios. («Y quien haya mirado a una mujer con deseo de fornicación...»).

Es Antonio el Grande quien define de una vez por todas esta relación feroz y feral entre el cuerpo y la mente humana, en una de esas sentencias que se separan de él como los rayos del lado escarpado de un Sinaí: «Los demonios no son cuerpos visibles, sino que nosotros nos convertimos en sus cuerpos al tiempo que aceptamos de ellos pensamientos tenebrosos. Pues, habiendo acogido dichos pensamientos, nosotros acogemos los mismos demonios y los hacemos corporalmente manifiestos». A esta luz, adquiere un nuevo y escalofriante sentido la imagen del demonio o del endemoniado que deambula «en los desiertos, entre las tumbas». (Gregorio Magno dio a este errante de la mente apariencia salvaje: *lupus, qui sine cessatione quotidie non corpora, sed mentes dilaniat, malignus videlicet spiritus*).

En la mente pura y unida, Dios puede habitar. De la mente desgarrada, múltiple, Dios quiere huir. Es la única razón para la solicitud de no pecar; el único auténtico motivo para la inagotable purificación.

Las técnicas de esta purificación son infinitamente variadas e infinitamente contradictorias. Cada precepto se refleja de forma constante en su contrario, en un juego de espejos opuestos, una vertiginosa explosión de antinomias que hace imposible también aquí, y más que nunca aquí, cualquier sentimiento de posesión o de éxito. No obstante, en el centro la purificación se rige siempre —como la actitud hacia el mundo exterior— por un preliminar y radical vuelco de todas las leyes de la psicología natural. Esto es, por lo demás, un denominador común a todos los

atletismos espirituales, que encontramos en cualquier punto del tiempo y del espacio. El enfrentamiento con las potencias tenebrosas que asedian la mente se vence invirtiendo todos los métodos naturales de lucha, según una especie de aikido espiritual en el que las energías agresivas del enemigo son, por así decirlo, utilizadas en lugar de rechazadas, y su ímpetu secundado hasta convertirlo en su opuesto. Y la santa *sprezzatura* del Evangelio y de aquellos pequeños evangelios que son las fábulas, «y al que quiera ponerte a pleito y quitarte la túnica déjale también el manto; y a cualquiera que te obligue a llevar carga por una milla, ve con él dos». Si un hombre o un demonio te acusa, tú dobla la acusación; si un hombre o un demonio te amenaza, tú muéstrate ávido de una amenaza más terrible. «Anciano, ¿qué harás si te quedan aún cincuenta años por vivir [y por sufrir]? Me habéis afligido inmensamente, pues me había preparado para vivir doscientos años». Al maligno, cuando se manifiesta, exórtale: «¡Ven, eso me gustará!». Y, doce años después, al verlo alejarse derrotado, dile: «¿Por qué huyes? ¡Quédate un poco más!».

La técnica del *koan* budista no es precisamente ignorada por estos espantosos y muy dulces zen cristianos. «¿Es bueno ir a ver a los ancianos o es mejor quedarse en la celda? La regla de los Padres antiguos era visitar a los ancianos, quienes justamente ordenaban permanecer en la celda».

«Como el aplauso de una sola mano», los misterios tejidos de manera inextricable por el destino y la Providencia divina suenan en melodiosos contrastes en los dichos y hechos de los Padres del desierto. Lo que es bendición para Sisoés, para Hilarión será prohibición y peligro; y si el escriba no es lo bastante veloz para grabar exactamente las palabras de Barsanufio, significa que, así como él las graba, Dios las quiere grabadas y que así grabadas funcionarán; y, si al anciano enfermo no le estuviera misteriosamente destinado el aceite pestilente, el discípulo distraído pondría miel en su polenta.

«Providencia —enseña Antonio— es el Verbo de Dios que se realiza a sí mismo y da forma a la sustancia que constituye este mundo». En esta divina alfombra le es lícito al hombre tejerse a sí mismo con el hilo mágico de ese amor que lleva el extraño nombre de Comunión de los Santos. Todos los portentos, todas las conversiones, todas las gracias de las que hablan las historias de los Padres del desierto son entregados a alguien «por la pena que ha asumido otra persona, por la privación y la humillación que algún otro ha aceptado. Del mismo modo, abba Banè, tras abandonar toda obra de caridad corporal y sustituirla por la pura oración, podrá conseguir «que la cebada crezca en abundancia en el mundo entero, que los pecados de toda una generación sean perdonados». Cualquier otra forma de caridad, tanto hacia Dios como hacia el hermano, les parecería a los Padres justamente risible (sentimentalismo o complicidad).

En torno a estos grandes leones yacentes del espíritu, el mundo de las formas, como el de la palabra, ha quedado casi abolido y, por tanto, es más terriblemente violento. Sus objetos heráldicos —el salterio, el cinturón de cuero, la piel de carnero, la cesta de mimbre, el cuenco, los panecillos y la sal— parecen de una soledad casi amenazadora, como huesos de dinosaurio, tanto en la cegadora luz como en la sombra total. Las sentencias son dardos con punta de hierro que zumban largamente en el aire antes de clavarse verticalmente en el corazón del discípulo. Dios se precipita a plomo en estas celdas, en estos cuerpos, con un único y tremendo batir de alas. Y en los cuerpos, que están arraigados en el cielo, hay una fuerza que asusta: visionarios y

taumaturgos tentados hasta los cien años, frágiles muchachos que excavan montañas.

El desnudo y comprimido relato de cláusulas siempre iguales —como los poemas de Homero—, de una audacia psicológica y de una frugalidad verbal que hace que toda la narrativa profana suene como el vacío susurrar de cañas que impedía meditar a Arsenio, es cada vez el maravilloso retrato del hombre que no parece que se pueda retratar jamás, pues habita más allá de cualquier enigma: el hombre espiritual. Abba Moisés el Etíope, que había sido esclavo y ladrón; Pablo el Ilustre; los dos pequeños mártires Hermanos; el bellissimo oficial convertido «en un antiguo leproso». Centrándonos solo en la gran prosa rusa, que empieza con los *Relatos de un peregrino ruso* y no está para nada agotada, se ha transmitido, a través de Bizancio y de la literatura eclesiástica oriental, algo de este estilo.

Y, sin embargo, en esa historia de Padre del desierto que Tolstói quiso resucitar, *El padre Sergio*, no aparecen ni el desierto, ni la fiera, ni el ángel; solo hay un heroico, un patético príncipe ruso. «Hombre que no existe», cada Padre del desierto es todos los Padres y ningún Padre, y, precisamente por eso, una vez más, es un irrepetible e inconcebible Padre. Con las cien piezas de dichos y hechos que le corresponden, ¿se puede acaso reconstruir o recomponer a Arsenio? Arsenio oculto en la iglesia detrás de una columna, «bello, la barba blanca, un cuerpo delgado y bien hecho, las pestañas caídas por la abundancia de lágrimas»; Arsenio, exreceptor imperial perennemente inmerso en el hedor de las hojas marchitas «en lugar de en los perfumes y los aceites aromáticos usados por la gente»; Arsenio que «había decidido no escribir ni recibir jamás una carta y, en general, no decir prácticamente nunca nada»; Arsenio, «todo ardor» en la oración y tan desgarrado en la celda por su «gran aflicción y tristeza» que los discípulos se alejan aterrorizados; Arsenio, que suplica, si se oye decir que está en algún sitio, que no vayan; Arsenio, que cuando vuelve con sus discípulos, a los que había abandonado durante meses, les pregunta por qué no han ido a buscarlo y añade, con dulces lágrimas: «La paloma no ha encontrado dónde posarse y ha regresado al nido...»; Arsenio, moribundo, que confiesa su terror y amenaza con citar ante el tribunal de Cristo a quien intente hacer reliquias con su cuerpo. «¿Y cómo lo haremos, Abba? Nosotros no sabemos preparar a los muertos». «¿No seréis capaces de atarme una cuerda a un pie y arrastrarme hasta la cima de la montaña?».

¿Quién es el poeta lo bastante soberano como para ser capaz de diseñar un perfil así?, ¿lo bastante puro como para inventar esas mínimas escenas que literalmente rompen el corazón, como el llanto repentino del anciano enfermo a quien se ofrece vino: «No creía que probaría de nuevo el vino antes de morir...»?

Esa escuela de campesinos celestiales —los pintores de la Rusia del Norte— vio en visión, y proyectó sobre la base del icono, la divina infancia de los Padres del desierto: infancia que perfora y aterroriza como la propia Sabiduría, como la inexplicable majestad de la inocencia animal. El viejo anacoreta que «pastaba con búfalos» en una de las más breves y más grandes prosas que la mano humana ha escrito fue hallado una mañana en la red con los búfalos. «Al verlo, a los cazadores les sobrevino el terror». Y soltaron al viejo, que, sin proferir palabra, «huyó corriendo detrás de los búfalos».

Así, dicha y pensada acerca de ellos cualquier cosa posible, nos vemos obligados a dejar escapar —tocando con la frente, en silencio, sus huellas santas— a cada uno de estos hombres, si

la gracia lo ha llevado por un momento a atravesar nuestro desierto.

Introducción a *Relatos de un peregrino ruso*

I

«Por la gracia de Dios soy cristiano; por mis actos, un gran pecador; por Estado, peregrino sin refugio de la más baja condición, errante de un lado para otro. Mis posesiones son las siguientes: a la espalda, un zurrón de pan seco y, en el pecho, la santa Biblia, nada más».

Este comienzo, uno de los más fascinantes de la literatura mundial —comparable al de *Hamlet* o al de *La historia del recadero de Bagdad*—, inaugura a la vez un gran tratado espiritual, una novela picaresca, un resplandeciente poema ruso y una fábula clásica.

En el misterioso texto anónimo transcrito en el Monte Athos hacia 1860 por el abad Paissy del monasterio de San Miguel Arcángel de los cheremises de Kazán, la fábula, por una vez, se muestra sin máscara, es decir, muestra lo que todas las grandes fábulas son de forma encubierta, una búsqueda del Reino de los Cielos, la persecución de una visión ignota e inexplicable, a menudo solo de un arcano, por el cual se abandona de repente la tierra amada y todos los bienes, para hacerse precisamente peregrinos y mendigos, benditos locos de corazón inflamado de los que el mundo entero se burla y que el mundo «que está detrás del [mundo] verdadero» socorre y guía con maravillosas señales y portentos.

Como aquel héroe nórdico que quería, a cualquier precio, «aprender a estremecerse», el Peregrino ruso está resuelto a avanzar hasta al infinito que tiene ante él, más allá de las estepas y los bosques, las ciudades y los pueblos, más allá de la interminable curva del globo si es necesario, para que le sea revelado el sentido de las dos palabras que el apóstol Pablo oyó por casualidad al entrar en una iglesia: «Rezad incesantemente». De esta orden, que le pareció de súbito fatídica e hiperbólica (¿cómo rezar incesantemente, ocupados como estamos casi de forma ininterrumpida en vivir?), el Peregrino encuentra pronto la clave. Un encantador genio —aquel *starets*³⁵ del que es difícil decir si lo encuentra en carne y hueso, o en espíritu, pues la muerte que los separa poco después se revela un incidente irrisorio, por el cual su extático diálogo no es ni siquiera momentáneamente suspendido— le proporciona una antigua y fórmula sagrada muy poderosa, una invocación brevísima en la que está contenido el Nombre «que está por encima de todos los nombres y ante el cual se arrodillan el cielo, la tierra y los infiernos»: «Señor Jesucristo, Hijo de Dios, ten piedad de mí». Otros dos talismanes acompañan el regalo y tienen, como el esclavo de la lámpara de Aladino, la tarea de enseñar su uso: un libro de título singular (*Filocalia o Amor a la belleza*) y un rosario ritualmente trenzado —cada nudo está formado por siete nudos— con el cual escandir infinitamente la fórmula.

El relato de un peregrino ruso no es sino la crónica de su estupefacta y ebria convivencia con la

Oración del Nombre. Esta es la joya portentosa cuyo fulgor protege el cuerpo e ilumina el intelecto, desvela cosas lejanas y amansa a las fieras, vence todos los corazones, sacia todas las necesidades y transmuta todos los paisajes. No solo eso, sino que es también una presencia, hasta tal punto viva, y hasta tal punto dulcemente dominante, que una buena mañana «es la Oración quien lo despierta», y después será siempre ella quien lo solicite, quien lo apriete en su anillo de prodigios, en su mandorla de beatitud. Estrechado entre los brazos de esta invisible princesa que lo rapta al vuelo, el Peregrino alcanza a experimentar la condición más deliciosa que hay en el mundo: no es él quien reza la Oración, sino que es la Oración la que lo reza a él; no la vive él, sino que es vivido; no es su corazón el que enuncia las divinas palabras, sino que es él el divinamente enunciado. En la entrada del celeste laberinto, el apóstol Pablo, al impartir esa extraña orden suya («Rezad incesantemente») sabía bien lo que esto significa: «Vivo autem, iam non ego, vivit vero in me Christus...». «Ipse Spiritus postulat pro nobis gemitibus inenarrabilibus...».

Avanza así el Peregrino, acompañado de la profunda voz declamatoria de los veinticinco Padres antiguos que en la *Filocalia* dejaron en la virtud de la Oración del Nombre las iluminaciones de su experiencia. El viejo libro es la deslumbrante teoría; el relato del Peregrino, la biografía, el paso del *vos* magistral al *yo* tembloroso aún del discípulo recién iniciado, del método a la vida. De los majestuosos tratados sobre la gracia de san Agustín a la pura lírica de las *Confesiones*.

En torno a esta embriagadora historia de amor entre el Peregrino y su Oración, se desvela y se abre, a cada paso, un multitudinario y maravilloso mundo. Que no es para nada distinto, en apariencia, de aquel de otro poema metafísico ruso, *Las almas muertas*, de Gógol. Pero estas, precisamente, son «las almas vivas», celadas detrás de las muertas, como «el mundo que está detrás del de verdad». Es la Rusia excelsa y popular, vertical y ascética, que gravita en torno a las lauras y a los santuarios, a los eremitorios de sus taumaturgos y a sus divinísimas liturgias y se alimenta de todo ello, la Rusia que —precisamente porque sigue siendo completamente rusa— conserva en su interior, como un sello imperial, «la forma exacta de Bizancio».

Pase por donde pase el Peregrino, esta extática Rusia sale de la sombra. Amorosas lagartijas se arrastran por grietas y hendiduras, hormigean suavemente hacia ese rayo real: el Nombre reiterado en la Oración. Es la admirable y mortalmente silenciosa masonería de los orantes. En las casas de postas, entre los deportados, en los umbrales de las tabernas, en la luminosa casa patricia radiante de iconos y libros valiosos, cuyo señor se inclina a calzar con nuevas vendas los pies polvorientos del «Cristo itinerante»³⁶, no hacen falta preguntas. Un leve y constante temblor de la lengua movida por la incesante invocación, una visionaria alegría en la mirada, pocos acentos de agudísima dulzura: el reconocimiento es fulminante, la intimidad total entre los afectados por la misma aventura; y las historias salen de las historias, como las viejas y concéntricas muñecas rusas, cada una más extraordinaria que la otra y sin asombro alguno, del mismo modo que en *Las almas muertas* ninguno de los «vendedores de almas» se maravillaba del inconcebible comercio propuesto. El mismo Gógol, como es sabido, aspiraba a componer —y en parte compuso hacia el final de su vida— el poema de la otra Rusia, la de las almas vivas celadas detrás de las muertas. Si inexplicablemente decidió abandonar y destruir aquel poema, quizá sea porque precisamente entonces, en algún lugar, lo estaba escribiendo la mano del Peregrino.

De toda la milagrosa aventura, tal vez sea este el milagro más vistoso: que la aventura se haya convertido en un cuento, con su continuidad estructural y sus augustos e inocentes *refrains* homéricos, su maestría narrativa concedida —como puro excedente— a la intuición espiritual; y que el menor de sus capítulos, aquel, por ejemplo, en el que al Peregrino le roban sus libros o aquel otro sobre la curación de las piernas congeladas, no sean literariamente menos incandescentes que la escena de Anna Karenina en el carruaje o la de la confesión de la princesa de Clèves. Que este libro supremamente indefenso exista, finalmente, que alguien haya pensado en escribirlo y lo haya escrito así. Y, por el contrario, que precisamente en esta forma literaria tan cándidamente determinada, tan inconscientemente adorable, se haya envuelto el gran secreto espiritual del Oriente cristiano.

II

El padre Ireneo Hausherr, de la Compañía de Jesús, a quien debemos páginas excelsas sobre los maestros espirituales de Oriente, escribió que el Peregrino no es más que «un discípulo fiel de una doctrina de seiscientos años de antigüedad: el hesicasmo³⁷; así como la *Filocalia* que lo alimenta, aunque publicada en Venecia en 1782, no es más que un compendio de manuscritos que pertenecen a la época dorada de la escuela, en los primeros siglos». Haya o no haya sido redactado el manuscrito por el abad de Paissy en el Monte Athos, basándose en los testimonios de otro monje de la Montaña sagrada que habría conocido al Peregrino, «esto demuestra por lo menos que los atónitos no han olvidado el método de oración “física y científica” tiempo atrás expuesto por el monje Nicéforo el Solitario y por Gregorio del Sinaí».

Para poder tratar sin irreverencia este aspecto del libro del Peregrino —su cualidad de tratado, como se explica, sobre todo, en la segunda parte—, sería necesario detenerse un instante en el concepto mismo de oración, que en Occidente parece haber entrado en pleno eclipse y no solo en la breve y reciente hégira infernal, en la que la idea misma de oración ha sido arrancada de las consciencias. Los equívocos se iban acumulando sobre ella como denso polvo de, como mínimo, hace un centenar de años. Contra todos los grandes espirituales, contra todos los textos clásicos de ascética y mística, para aquellos que aún la practicaban en la oración, no parecía tener —sino en ciertos claustros— otro rostro que el voluntario de la petición. ¿Quién consideraba a la oración más de lo que realmente era, vía real de transmutación del alma para la unión con Dios y para la asimilación a Él? No una acción, sino un estado. Oración «de pura adhesión» de los místicos. Oración letánica o jaculatoria, perfectamente gratuita, predilecta de todos los santos. «Mi Dios es mi todo», repetido por Francisco de Asís, con la cara contra el suelo, durante toda una noche.

A quien quiera volver a zambullirse en los misterios antiguos de la oración y reencontrar su maravillosa frescura, puede bastarle una larga lectura de los *Relatos de un peregrino ruso*, libro que ha servido y sirve aún, después de todo, a la formación espiritual de muchos ortodoxos. Desplegados en la narración y después analizados en los diálogos, encontrará las premisas, los desarrollos, los efectos portentosos de la oración: en el mismo orante, en cuerpo y alma, en aquellos que encuentra en el camino, incluso en quien pronuncie esta oración sin saber lo que

hace, como ese niño obligado a recitar el Nombre por la fusta del tío; incluso en los lobos y los elementos, «pues —observa el padre Hausherr— la oración perpetua devuelve al estado de la inocencia primitiva, incluida la felicidad de este estado y su imperio sobre la naturaleza».

Queda el enigmático precepto que es el perno sobre el que gira no solo el *Peregrino*, sino toda la contemplación bizantina: «descender hasta el fondo del propio corazón», «devolverle la mente al corazón», «reconducir la atención de la mente al corazón», porque allí dentro habita Dios y allí dentro hay que encontrarlo. Parece el reverso perfecto del «salir del yo» de la mística occidental, de su «poner el corazón y la mente en Dios» olvidando el cuerpo detrás de sí como una casa desierta. De modo que es propio de Occidente el raptó extático que saca al alma fuera de los sentidos, la levitación que desarraiga el cuerpo de la tierra casi hasta el punto de hacerle perseguir la mente que ha sido elevada. En Oriente, el cuerpo inhabitado de Dios en el secreto del corazón se enciende de luz y casi de gloria, como el de san Serafín de Sarov, que refulgió como un sol ante los ojos de un aterrorizado señor Motovilov. Pero, dado que, en tales dimensiones, no hay ni alto ni bajo, ni fuera ni dentro —y el centro del corazón no es más que el infinito de los cielos, ni siquiera el átomo de las galaxias, y las palabras pierden toda precisa dirección—, las dos experiencias no son en realidad dos, sino una sola. Se podría hablar de un doble y simultáneo movimiento del espíritu, que se retrae buscando a Dios en la secreta cámara del corazón y encuentra en ese centro el infinito al que lanzarse.

Por otro lado, existen misteriosas reciprocidades y resulta fascinante volver a escuchar, en la melodiosa teología de una pequeña carmelita francesa del siglo XIX, Isabel de la Trinidad, la pura doctrina de los Padres orientales tal cual le fue inculcada al Peregrino: «Mi ocupación es regresar a mi íntimo corazón y perderme en Aquellos [las Tres divinas Personas] que os habitan». «Enterradme en lo más profundo del alma para encontrar a Dios». «Basta que me recoja para encontrarlo aquí, dentro de mí, y es toda mi felicidad». «Es el secreto que ha transformado mi vida en un paraíso anticipado, es decir, creer que un ser que se llama el Amor habita en nosotros a cada instante del día y de la noche y que nos pide que vivamos “en sociedad” con él».

Así, la gran estirpe rusa de los *iurodivi* y de los *strànniki*, los vagabundos y locos por amor de Dios, tiene su testimonio occidental, más aún que en los antiguos peregrinos, como Roque de Montpellier, en ese alegre, tierno e inflexible mendigo perennemente «errante de lugar en lugar», de Compostela a Bari, de Loreto a Montserrat y de basílica en basílica romana hasta morir en los escalones de una de ellas, Benito José Labre, entre cuyas reliquias —puros harapos endurecidos por el barro— se encuentran un rosario y dos libros: el Breviario y las *Vidas de los Santos Padres*.

Esos mismos Padres que el Peregrino encuentra en la *Filocalia*. Esas *Vidas* que —transmitidas por escribas griegos, coptos y sirios, a través de Bizancio y la literatura eclesiástica eslava— fundaron, de alguna manera, el estilo narrativo puramente ruso, del *Peregrino* a Gógol, a Dostoievski y a Chéjov. Estilo narrativo que no tiene aspecto de querer acabarse, ya que gran parte de su monumental inocencia y dignidad la encontramos aún en el lenguaje litúrgico de Pasternak, en los breves apólogos severos de Solzhenitsyn y en las blancas hojas de cuaderno de Andréi Siniavsky.

³⁵ Monje anciano y guía espiritual.

³⁶ El episodio, aparentemente fabuloso, se desarrolla en una casa muy conocida, la de una pariente de los condes Kapnist, como nos ha testimoniado una de sus descendientes, lo cual constituye una prueba suplementaria, si hiciera falta, de la historicidad del *Peregrino*, de la realidad de aquella Rusia.

³⁷ De *hesychía* («perfecta paz del alma, santa impassibilidad») (cfr. I. Hausherr, «Hésychasme et prière», *Orientalia Christiana Analecta*, 176, Roma, 1966).

Sentidos sobrenaturales

vita mutatur, non tollitur

A quien se acerca, atraído y aterrorizado, a los recintos sagrados de los caminos seculares dos angustias complementarias —siempre las mismas— lo atrapan. El terror de «perder» sus cinco sentidos (pues, de forma implícita o explícita, le enseñaron que no posee nada más) y, a la inversa, el miedo a seguir siendo demasiado carnal para aquellos recintos. Que los cinco sentidos encuentren su mayor oportunidad en la intimidad con lo divino no será cosa fácil, no es fácil transmitirlo así, al menos desde hace dos siglos. Recientemente —según la infalible elección contemporánea de la solución suicida, ya sea para el cuerpo como para el espíritu—, se ha preferido empezar a dejarle creer que sus cinco sentidos pueden servirle muy bien, tal como son, también en la vida sobrenatural. Entre naturaleza y sobrenaturaleza no se impondría ya separación alguna: la Encarnación de Cristo habría hecho lo posible por acabar con la discriminación, demoler recintos y romper los velos de los santuarios.

Entre el clero cristiano, los posibles iniciadores a una vida espiritual del cuerpo sobreviven hoy en día tan solo en los márgenes del camino, en grutas del todo imperceptibles para los transeúntes. La liturgia, iniciadora soberana, brilla como luz oculta tan solo sobre las rocas más inaccesibles —el Monte Athos, alguna cumbre benedictina— o en diminutos columbarios perdidos, olvidados en las metrópolis.

¿Quién quedará para testimoniar la inmensa aventura, en un mundo que, confundiendo, separando, oponiendo y superponiendo cuerpo y espíritu, ha perdido ambos (cuerpo y espíritu) y va muriendo debido a dicha pérdida? En el tiempo vaticinado en que los viejos verán visiones y los jóvenes soñarán sueños, quizá tan solo los poetas lo harán, que tienen casa a la vez en la vejez y en la infancia, en el sueño y en la visión, en el sentido y en aquello a que el sentido alude de forma perenne. Es un poeta, el único poeta religioso hoy vivo, Andréi Siniavsky, quien ha encerrado en dos palabras la gesta perdida de la que parece se hace cada vez más imperativo acordarse: «No se trata de superar la naturaleza, *sino de sustituirla por otra naturaleza para nosotros desconocida*».

En la más larga pausa de un lento viaje mortal, un obispo cristiano del siglo i, Ignacio de Antioquía, escribió y envió una carta. A través de toda Asia Menor, «encadenado a diez

leopardos», un destacamento de pretorianos lo llevaba lentamente a Roma, donde, *ut digne populo romano exhiberi possit*, lo esperaba el anfiteatro. El moribundo temía, por encima de todo, que la Iglesia de esa ciudad consiguiera de alguna manera salvarlo de las bestias. En el corazón de su «Carta a los romanos» se cruzan dos periodos, como la vena y la arteria: «Yo soy trigo de Dios y soy triturado por los dientes de las fieras para convertirme en puro pan de Cristo. No hagáis conmigo nada más que ofrecerme a Dios como libación [...]. Es el pan divino lo que yo quiero, que es la carne de Jesucristo de la estirpe de David; y para beber quiero su sangre, que es el amor incorruptible».

El estilo del lamento es innegablemente prodigioso. Un espíritu augusto, oprimido por una mortal angustia de amor, resplandece en todos sus fuegos oscuros. Pero los contenidos no son otra cosa que los comunes a la segunda generación cristiana, la generación que había leído la Palabra en los mismos ojos de aquellos iconos —*mimèmata*— del Verbo: Pedro, Juan y Pablo. El léxico vertiginosamente canónico de la teofagia mana directamente de la Roca originaria: «Quien no come mi carne y no bebe mi sangre, no tendrá vida en él...». Y recíprocamente: «Con deseo he deseado comer esta pascua con vosotros antes de mi pasión...».

Para ser devorados, asimilados por la divinidad, hay que devorarla pues. Para convertirse en alimento y bebida de Dios, hay que comer y beber de Él.

Pasan tres siglos y este dardo de la palabra del que el cielo está atravesado y que destila sangre parece entrar todavía más adentro. Es otro obispo, Juan Crisóstomo, quien, desde su cátedra, le habla al pueblo de Constantinopla: «Él les dio a aquellos que lo deseaban no solo la oportunidad de verlo, sino de tocarlo, de saborearlo, de morder su carne [...]. Nosotros saboreamos a aquel que está sentado en los cielos y es adorado por los ángeles, y ellos no osan mirarlo mientras nosotros nos lo comemos [...]. Regresamos, pues, de la misa eucarística como leones que echan fuego por la nariz, convertidos en terribles para el demonio».

Un milenio más tarde, en Ginebra, en la voz de un tercer obispo, Francisco de Sales —uno de los personajes más misteriosos de esa excesivamente misteriosa Contrarreforma—, el último eco del fuerte grito oriental reverbera hacia atrás en los siglos, justamente hasta Ignacio: «Jesús, nuestro alimento, sobre el cual ejercemos el máximo de los dominios [...] ¿cómo no deberá ser nuestro deseo que Él nos posea, nos coma, nos mastique, se nos trague y haga con nosotros lo que se le antoje».

Pero el murmullo de los «ríos de agua viva», que discurren desde el vientre de aquellos hombres aún tan cercanos al divino Aguador, se ha hecho cada vez más sordo en ese milenio. Ángela de Foligno, Catalina y Teresa han celebrado, sí, la sangre de la que se llenaba la copa, de la que se llenaba y goteaba la boca al recibir el sacramento; pero el suyo era ya el lenguaje del éxtasis y del carisma. En el mundo cristiano primitivo, el propio milagro era tautológico. La maravillosa carnalidad de la vida divina no tenía ni siquiera necesidad de portentos. Del Verbo —«aquel que hemos visto y tocado», «aquel que, resucitado, comió y bebió con nosotros», «aquel sobre cuyo pecho descansó Juan»— se acordaban temblando las palmas de las manos aplicadas a los cuerpos sellados por el mal, los dedos metidos en las orejas, la saliva en las lenguas y también en la nariz, mezclada con barro en un escupitajo para así descoser sus párpados. Y el soplo de la boca divina que traspasaba por aquella entreabierta de los apóstoles como el aliento del Creador

en la forma aún cerrada de Adán. Recordaba que antes de cada milagro suspiros profundos, a veces gemidos, salieron de su pecho, y que antes del mayor de ellos —el ponerse en pie de un muchacho putrefacto— sus ojos enrojecieron, las órbitas hinchadas por el llanto y, tras dos largos estremecimientos que se asemejaron a la cólera, *embrimàsthai*, explotó finalmente en un gran grito. Se acordaba de que las potencias salieron de su cuerpo, con tan solo rozar esa túnica de lana, hecha de una sola pieza del cuello a los pies, como el rayo de la nube. Adorables e inexplicables manos del Verbo, del cual, a través del acto central de su culto, habrían conservado memoria los eones de los eones. Boca de la que Juan, en la revelación de Patmos, había visto salir la espada de doble filo.

El toque, el soplo, la saliva de Dios, transmitidos a dichos hombres por las bocas y las manos que Él había vivificado desde el reino de los muertos, bullían aún sobre la piel de aquellos extáticos cuyos párpados, precisamente por eso, no parpadeaban en la contemplación de los inconcebibles cielos, sino que envolvían aún, con su prodigioso omento prenatal, los misterios que los dejaban postrados. Condición primera y única de cualquier realidad elevada a la enésima potencia es la trascendencia, y con lo opuesto ocurre exactamente igual. La Segunda Persona de la Trinidad no puede concebirse si no se cree que su cuerpo fue mutilado en el inigualable suplicio reservado a los delincuentes de derecho común; y no podrá contemplar a la Tercera, en la tierna burla de su forma de paloma, quien no se haya cubierto la cabeza ante el dardo sideral que deja embarazada a una adolescente iniciada en el secreto del Templo.

2

Todo esto quedaba escrito en los Evangelios, quedaba escrito incluso en aquellos apócrifos en los que, a pesar de todo, hundían sus raíces tantas fiestas oficiales. Todo esto la Iglesia se lo ahorra y lo derrochaba, reproduciéndolo al pie de la letra en las imposiciones de manos e insuflaciones de espíritu, en las salvaciones y suministros de alimento sacramental, o indirectamente en los aceites luminosos; en los santos óleos primorosamente elaborados en los que innumerables plantas y gemas maceraban durante días enteros desprendiendo sus perfumes al dulce canto rítmico de las Sagradas Escrituras; y en los inciensos y en los bálsamos que eran alusión o memoria (vivía, en las santas unciones, ese gesto tan angelicalmente sensual de Magdalena, de quien se dijo que hasta el final de los tiempos se acordaría de ello). Y estaban los objetos, los besos, los actos y las palabras, ellos mismos llamados «sacramentales» porque de alguna manera extrapolaban a lo cotidiano el poder salutífero de los sacramentos. La Iglesia conservaba con celo en sus atrios, y proyectaba en el universo, esa «nueva creación construida por Dios con su propia saliva» de que habla otro Padre, san Efrén.

Esta sutil y terrible circulación (de *pneuma*, de *prana*; osaría decir que alguna vez de maná) que es la linfa misma de una religión se perpetuaba en la doctrina y en el culto; pero en la enseñanza vicaria, por una lenta alteración de la morfología del lenguaje, iba separándose de la vida cristiana como detrás de un cristal cada vez más grueso. Las verdades eran visibles, pero tocarlas se hacía difícil. En los textos de la misa latina se celebraba de manera invariable una inmolación,

se seguía suplicando con la antigua sublimidad que el cuerpo ascendido y la sangre bebida del Verbo se adhirieran a las vísceras purificadas de las manchas de la villanía; aún se la ofrecía sobre huesos de asesinados, de esos que habían «lavado sus estolas en la sangre», y se evocaban dos veces espíritus de asesinados, Esteban y Bernabé, Lino y Cleto, Clemente e Ignacio, precisamente, y Perpetua y Felicidad; y los besos caían generosos sobre aquel otro cuerpo de Cristo marcado por las heridas de cinco cruces, el altar. Pero los elementos corpóreos de lo terrible parecían haber desaparecido de todas las homilias, de todos los libros de meditación sobre la misa. La misma antigua definición, *tremendum hoc mysterium*, con su inmenso peso incluso sonoro, había ido desapareciendo casi de los libros litúrgicos. El sacrificio, siempre fielmente recordado, se evaporaba en lo espiritual. ¿Cuántos reconocían aún en el sacerdote la estatura temible del *sacrificador*? Dos veces estigmatizadas por las unciones, las palmas del obispo continuaban, durante las ordenaciones, posándose sobre la cabeza del levita largamente, en el flujo de una corriente de gracia que ocupaba e impregnaba totalmente dos cuerpos, pero ¿cuántos no veían en eso, ahora, más que el mero símbolo de una elección en la que las potencias del hombre casi no tenían nada que ver? No por casualidad el tratado más elevado sobre los misterios del sacrificio y del sacerdocio, el del Padre de Condren, no fue nunca célebre sino entre un clero elegido y en menos de un siglo desapareció de las bibliotecas, los seminarios y la memoria humana.

Algo de la antigua sensualidad trascendente se salvaba mucho mejor en ciertas pasiones del pueblo, tan rápidamente llamadas «supersticiosas»: en su necesidad de tocar reliquias, de apretar la boca contra imágenes y estatuas, de arrastrarse a gatas por el suelo de los santuarios (otro tanto hizo la hemorroísa que se arrastró como un gusano entre la multitud hasta aquella túnica de una sola pieza), de ofrecer a la divinidad algo del propio cuerpo, las trenzas cortadas, por ejemplo.

El Renacimiento, la Reforma, la necesidad incesante de disputas teológicas, sobre todo el iluminismo: cada prueba fue puntualmente superada por la doctrina, pero pareció arrastrar consigo un pedazo de la radiante corporeidad, de la vívida piel de la antigua vida cristiana, esa vida plagada de infinito en cada célula de su cuerpo, teándrica.

En una celda de monasterio, en una orden fundada, y no por casualidad, por el insondable obispo de Ginebra, el Dios se manifiesta de pronto a una pequeña extática en el misterio de la sangre y del agua. Él revela su propio corazón —este centro del ser y del cosmos, esta copa del «amor incorruptible»— como una ardiente vorágine donde otros corazones, estos humanos, van a perderse como chispas, devorados una vez más, asimilados por ese Dios que ofrece a ojos mortales la suprema impotencia de un costado abierto.

Cada sílaba de esos coloquios, que la humilde muchacha cuenta en su admirable y anticuado francés, estremece. Dios sabe si una meditación de esta clase predispone a los acercamientos venturosos, pero el recuerdo del Shiva destructor y regenerador es algunas veces irresistible.

Y he aquí ella muerta —o quizá aún viva—, el orbe cristiano recubierto de imágenes de ese misterio en los rasgos de un petimetre de perilla rubia, recién salido del *petit lever* de Luis XIV, que curiosamente ofrece sobre la palma, en lugar de un frasco de aguas olorosas, un objeto ovoide, presumiblemente de porcelana roja, decorado con un penacho en forma de llama... Y así hasta los lémmures sulpicianos de yeso y papel maché, colocados entre los sollozos y las negativas

de las visionarias, en las rocas y en las cavernas, entre las fuentes y las espinas donde, tradicionalmente, la *Sedes Sapientiae* había posado su pequeño pie. El verdadero milagro —y no hay duda de que es un milagro de fidelidad, además que de gracia— es que a lo largo de quince generaciones hombres y mujeres hayan podido santificarse contemplando dichas imágenes, esforzándose en componer «coronitas», en coger «florecillas» y en excitar afectos y sentimientos con libritos hasta tal punto poco excitantes que a menudo resulta un misterio que tengan que acompañar la meditación de un *Via Crucis* o la celebración de un *Te Deum*. Imágenes y libritos hoy de pronto venerables y apreciados, incluso después de lo que sucedió, o continúa sucediendo; esto que no sería ni siquiera digno de mención si no estuviera claro que el caos causado por la peste no se propaga sino allí donde le espera una demacración mortal. Lo que durante siglos fue olvidado por los cuerpos se suprime fácilmente de las almas.

3

En una rendición de gracias que ofrecía tras haber recibido las sagradas Especies, un místico griego, Simón Metafraste, rezaba así (la cursiva, aquí y en otros lugares, es mía): «Tú, que eres fuego que quema a los indignos, no me quemes a mí, mi Creador, sino más bien *pasa a través de todos mis miembros, mis vísceras, mi corazón*. Quema las espinas de todos mis errores, purifica el alma, santifica los pensamientos, *fortalece mis articulaciones junto con los huesos, ilumina mis cinco sentidos*, clávame todo con tu temor [...]. Purifícame, lávame, *embellecéme* [...]. Conviérteme en morada del único Espíritu y no del pecado, y haz que de mí escape, *como del fuego*, toda mala acción, toda pasión, siendo yo convertido en tu templo».

Es más que evidente, en una súplica como esta, que la adquisición de sentidos sobrenaturales conlleva la oblación de los naturales: estos volcados en aquellos, encendidos y consumados en aquellos, como las valiosas resinas en la mezclanza del santo crisma. «*Eros* no es más que el puñado de mirra —escribe un comentarista de Ignacio— que debe arder y desaparecer en el fuego del *agapé*». Hablar aquí de represión o de sublimación es degradante por el mero hecho de recordarlo, e incluso una palabra del todo canónica como es «mortificación» parece en cierto modo mortificante.

«Saltarán los santos en la gloria, se regocijarán en sus lechos», recordó una contemplativa moderna la primera noche en la que, arrebatado por la divina visitación, su límpido cuerpo se levantó algunos centímetros sobre el lecho. Nada es solo metafórico en el dominio de lo invisible, donde la palabra es condición de la sustancia como la sustancia lo es de la palabra, y menos que nunca lo es el tema nupcial. Un teólogo enseña: «La Santa Comunión es un acto de amor consumado con Dios, cuerpo a cuerpo, carne a carne. Es una condición preliminar del acto de amor que nos vuelva amables. *Esto es el ascetismo*». Una y otra vez los místicos se afanan, cantando y gimiendo, en recordarnos que, para unirse a tal Esposo de pura llama, los sentidos naturales son en sí mismos risibles, como los de un niño recién nacido. Los sentidos del niño están, por así decirlo, en nuestros sentidos como nuestros sentidos están en los de los cuerpos gloriosos, dotados de claridad, sutileza, agilidad, impasibilidad; capaces de atravesar las paredes

y las puertas. Pero ¿acaso es irracional creer que miembros aún mortales, sobrenaturalizados por los encuentros divinos, sean ya de algún modo partícipes de esa gloria? Es Ireneo de Lyon (una generación después de Ignacio de Antioquía) quien lo enuncia: «Nuestros cuerpos, cuando reciben la Eucaristía, dejan de ser corruptibles». El propio Ignacio había definido el Sacramento como *phàrmakon athanasias* («medicina para la inmortalidad»). («Agua viva, agua saliente» — justamente— «desbordante en la *vida eterna*»).

«Si un cuerpo —dice Juan Clímaco— al entrar en contacto con otro cuerpo sufre bajo su influencia una transformación, ¿cómo no se transformaría un hombre que toque el cuerpo de Dios en toda su pureza?». Y he aquí la floración, el florecimiento de esos nuevos órganos y sentidos, de inimaginable delicadeza: los ojos que ven lo que otros no ven, más allá de los velos del espacio y en las grutas de las consciencias; los oídos que raptan locuciones y músicas inexpresables; las narices que olfatean el horror y la gracia; las papilas que chupan en la hostia gusto de maná, sangre, miel y néctar. La piel emana una claridad parecida a un fósforo o un flúor. Lo han visto pueblos y lo han testimoniado pintores, porque el nimbo y la mandorla de luz no son un hallazgo simbólico de la iconografía sagrada. Los poros rezuman perfume de flores, mirra e incienso; la planta de los pies se levanta del suelo; el cuerpo regenerado es suavemente consumido por ese fuego que lo trabaja.

Un estremecimiento tan cruel del cuerpo y del espíritu, un presagio tal y el temor de levitar ante la presencia del pueblo recorría a Felipe Neri antes de la misa, de modo que le resultaba imposible prepararse con las oraciones de costumbre. En las profundas sacristías esculpidas, por los altos pasillos de las viejas iglesias romanas, buscaba diversión jugando con animalillos, gatitos, pajarillos, y la ilustre perrita Capricho. Todos los cálices con los que celebraba la misa estaban marcados por sus dientes, tan ávidamente los mordía al sorber la «sangre vivificante». A los enfermos les cogía la cabeza, la apretaba contra su pecho ardiente, que sabía a musgo y armiño, e infundía la virtud de la castidad. Besos, caricias y risas acompañaban las curaciones; Felipe Neri le ponía al enfermo el rosario alrededor del cuello, le calaba su birrete en la cabeza; con cierta frecuencia bofetones y golpes de disciplina, una mano sobre los propios ojos, y la otra sobre el corazón del sufriente... «Un alma enamorada de Dios», llegó a decir, «alcanza [un punto] tal que necesita que diga: “Señor, déjame dormir”». ¿Cómo podía dejar de levantarse del suelo un cuerpo como ese? En una esquina de su minúscula habitación, en Roma, un papelito recuerda la punta extrema de júbilo, aquella que, dilatándole locamente el corazón, le rompió al final dos costillas. Es el verso definitivo: *Cor meum et caro mea exultaverunt in Deo meo*.

Allí donde no suceda esta doble exultación parecida a aquella que hizo saltar al bebé en el vientre de Isabel, no parece que se haya cruzado el umbral. Para esto no hace falta ni visión ni raptó. Es algo clásico, y más bien común, en los anales de la medicina, el irónico aumento de los glóbulos rojos en la muchacha exangüe que finalmente puede ayunar con delicia en un Carmelo deseado.

(La incredulidad —desde hace décadas arraigada entre el clero— de que la enfermedad tenga sus raíces en el desorden espiritual dice mucho de las distancias siderales que lo separan de la Palabra: «Vete y no peques más, o te sucederá algo peor [...]. Es el espíritu el que vivifica; la carne no sirve para nada...»).

Un Padre sirio, Isaac, formula en pocas frases la regeneración de los sentidos: «Cuando, por obra de la gracia, [una criatura viva] *adquiere los sentidos del hombre interior*, recibe la leche de una región situada fuera de los sentidos [naturales] [...] se convierte en *criatura visible del reino del Espíritu* y viene a recibir el mundo nuevo, que es el que está libre de lo múltiple».

Es a esta leche, me parece, a la que se refiere el introito de la misa dominical *in albis*, el día en que los neófitos, recibida la *lustratio* bautismal, abandonaban las blancas túnicas (*Quasi modo geniti infantes, rationabile, sine dolo, lac concupiscite*, según una cita de san Pedro). La leche: bebida divina, con la miel, desde los tiempos de Pitágoras. Resulta perfecto asimilar la nueva y virginal razón. Los montes destilarán dulzura, y las colinas leche y miel, dice el Profeta de un mundo fecundado por el Verbo.

La nutrición —una de las necesidades fisiológicas básicas, que asimila al cuerpo una parte de la naturaleza, y une el microcosmos con el macrocosmos— la encontramos en símbolo o en sustancia, siempre a la cabeza de los alfabetos espirituales. Un sacerdote contó que las palabras del lector, que se deslizaban en sus oídos en el refectorio del seminario mientras la boca saboreaba la comida, se le metieron en el cerebro como ninguna otra palabra antes o después de aquel momento. Sabiduría didáctica que procede directamente del Fundador. Figura y sustancia del Padre, que dejó de sí mismo, figura y sustancia, un alimento.

Las Iglesias, e incluso antes las antiguas tradiciones, combinaron estrechamente la nutrición y la muerte. Libaciones funerarias, ofrendas de comida a los muertos, mesas bien servidas alrededor del cadáver. Pero aquel supremo banquete fúnebre, la Última Cena, es otra cosa. Es, nos dice la teología, la prefiguración telescópica y a la vez la realización inmediata, en que la sucesión del tiempo es abolida, de una separación de cuerpo y sangre que tiene lugar ahora, que tiene lugar dentro de un rato, que tiene lugar por los siglos de los siglos. Otro poeta, Nikolái Gógol, meditó sobre esto de forma espléndida: «Desaparecido de golpe el banquete fúnebre, no queda más que el altar del sacrificio... El verbo ha suscitado el Verbo eterno. El sacerdote, enarbolando la palabra a guisa de espada, ha realizado la inmolación».

En esta muerte-fiesta se come, aún vivo, al muerto inmortal. Él mismo se come, por así decirlo, a sí mismo mientras otro se lo come, y ¿qué otro alimento puede saborear Dios sino su propia divinidad? ¿No es este el círculo eterno del «amor incorruptible» del que el hombre está atravesado, mera ocasión, mero pretexto para amar a Dios? Del que el hombre es el objetivo de toda la eternidad, pues solo por eso es asesinado el Verbo «desde el principio del mundo»: «Con deseo he deseado comer esta Pascua con vosotros [...] hasta que sea realizada en el reino de Dios».

Incluso en la oración de los muertos perdura la nutrición, y este es el verdadero alimento de los muertos. De nuevo, la metáfora se traslada a la realidad, como los sentidos naturales a los sobrenaturales, pues la naturaleza entera no es sino metáfora de la sobrenaturaleza. Resultaba deslumbrante la misa fúnebre en la cripta de una abadía donde un monje —antes de sacrificar en

una misa de difuntos por dos muertos en presencia de dos vivos— colocaba sobre la hostia grande las dos frágiles pequeñas hostias destinadas a las dos parejas, en los dos extremos opuestos de la vida. Los vivos comerían por los muertos la comida inmortal, y el fragmento de hostia que se sumerge y se disuelve en el vino era, explicaba aquel monje, la vida que se pierde en la muerte (*vita mutatur, non tollitur*, una fórmula del prefacio de la misa fúnebre).

¿Quién es el más pobre de los muertos, y quién es el más mudo de los pobres que asisten a la comida de los vivos? ¿Los muertos, que necesitan de las manos y de las bocas de los vivos para comer? Recitando oraciones de difuntos, un santo del sur de Italia, Pompilio Pirrotti, se paseaba entre los cráneos de los osarios metiéndoles entre los dientes trocitos de pan: «¡Oh, este sí que tiene hambre!». Abandonando lentamente el refectorio después de la rendición de gracias, con la capucha puesta, las manos metidas en las mangas, los monjes recitan el *De profundis*, y el clero oriental, algunos días después de Pascua, anuncia al mundo de los muertos la resurrección del «amor incorruptible» desmigajando sobre los sepulcros un dulce de grano y uva.

5

El santo es el hombre en cuya persona parece imposible advertir las huellas de la herida originaria, sea cual sea el nombre con que se la quiera llamar. «Embelléceme», rezaba Metafrasto, y, en realidad, a cualquiera que haya tenido la suerte de conocer a un santo no le será fácil, durante el resto de su vida, pronunciar sin una extrema cautela la palabra «belleza».

El hombre de los sentidos sobrenaturales está en la fuente cristalina de la especie, esa condición adánica que Antonio Abad define como «la pura esencia originaria del alma». Un cuerpo precioso, fresco y resplandeciente también a edad avanzada es su sello, así como el encantamiento de los animales, que acuden veloces y tiernamente obedecen, como entre las divinas brisas de la tarde del Edén, como en los misteriosos cuarenta días en la soledad durante los cuales una celeste corte de fieras rodeó al Segundo Adán. No puede dejar de magnetizar el mundo animal una incontaminada inocencia de la que, sin embargo, la animalidad ha desaparecido del todo. Por lo general, las fieras salvajes no agreden a los niños, no porque los niños sean santos, sino porque son el modelo de los santos. Cerrar el círculo y reconstruir, superado el «amor incorruptible», «a uno de estos pequeños». Esto y solo esto son «el cielo nuevo y la tierra nueva» del Apocalipsis, de los que tanto y tan ingenuamente se especula hoy: cuerpo nuevo y mente nueva, microcosmos y macrocosmos unificados en el éxtasis, liberados justamente de lo múltiple. Nueva creación «construida por Dios mediante su propia saliva». Nada más justifica la veneración de las reliquias, de las que irradia y fluye la potencia de los sentidos transfigurados, convertidos en habitaciones de sublimes invitados.

Una repentina inversión ha sucedido con las figuras y fórmulas de ayer que se volvieron anémicas y que, sin embargo, como fragilísimas cáscaras de huevo, recogían aún toda la sustancia, al final del proceso, como suele suceder. Las sustancias se escapan de las formas ignominiosamente machacadas, resultan prácticamente inaferrables, o bien, al corromperse, cambian de naturaleza. La inexpiable crucifixión de la belleza, el martirio universal del símbolo

—que anunciaba a la vez la presencia y la cualidad inaferrable de lo tremendo—, ha sustraído a la percepción todo cuanto lo tremendo tiene de más propio: ese divino realismo que supera cualquier realidad creada; de modo que el pan, la hogaza que se ha querido partir y distribuir a la brava como y donde sea, a modo de comida común, ha pasado de ser sustancia a convertirse, cada vez más, en símbolo y mera abstracción, cuanto más cándidamente se ha creído clavarle los dientes. Lo trascendente, una vez más, se muestra condición ineludible de lo real: abolida la noción, los dientes muerden el vacío. No tan solo físicamente el misterio de la teofagia se mantenía entero en el cáliz bizantino, sino que en las ceremonias penitenciales de la Cuaresma *no se permite ni siquiera mirar*; no tan solo físicamente flameaba en la delicadeza de la partícula latina: de cándida y transparente harina, puro velo de otra cosa, redonda como el círculo del infinito, centro y circunferencia del cosmos, ofrecida en el resplandor solar a los ojos antes que a la boca. «Víctima vicaria del universo», definía el Padre de Condren al Sacrificado Sacrificador, Jesús Cristo Sumo Sacerdote, en cuya persona se inmola el creado, y nos alimentamos del infinito.

La imagen canónica del pantocrátor bizantino de piel de color del dátíl y del león, de la gran veta bífida en la frente, del mentón dividido, como los dos hemisferios, era al mismo tiempo estilización del cosmos y de esa otra imagen supremamente realista, con el tabique nasal roto y la mejilla tumefacta: el *Rex tremendae maiestatis* del Santo Sudario.

Solo si viven —como vivieron durante milenios— en esa extrema y aterradora distinción, tienen sentido los esplendores del rito: las llamas, los inciensos, las trágicas ropas, la majestad de los movimientos y de los rostros, el *rubato* de cantos, pasos, palabras, silencios, todo ese vívido, fúlgido y rítmico cosmos simbólico que sin tregua se refiere, alude y remite a un doble celeste suyo, del cual no es más que la sombra grabada en el suelo. Sobre esta discriminación la razón misma se retira a su humilde función natural y es más bien el cuerpo el que es llamado a reconocer, saludar y recibir lo invisible. «Nuestro cuerpo —es aún Antonio Abad quien habla— es el altar donde nuestro espíritu debe inmolar el alma con todas sus pasiones para que descienda Dios». En las iglesias orientales, donde gracias al cielo el pueblo no profiere verbo alguno, una corriente alta y constante que parte de las Puertas de oro del santuario atraviesa los cuerpos erguidos, tensos como arcos, curvándolos en los pronunciados saludos, poniéndolos de rodillas, postrándolos como un rayo hasta pegarles frente y vientre al suelo. Es la «oración corporal», la única de la que Ángela de Foligno no desconfió, es la extática danza de catorce posturas de la contemplación de santo Domingo. El incienso, erótico y feral, transforma la respiración; al ritmo deliberado de las cadenas de plata lanzadas a lo alto al aire, el oído se «abre» con un sobresalto; el torbellino incandescente de los cantos, de los iconos y de las llamas unifica y amplifica las percepciones. Los cinco sentidos son lanzados fuera del cuerpo, fuera del «espacio demoníaco» del mundo: hacia un estado de vigilia aguda, sabiamente suscitado y perpetuado, que es ya el inicio del de su transmutación. De nuevo, quien haya asistido, aunque solo sea una vez, a una liturgia tradicional celebrada con inspiración, no será inducido fácilmente al comercio —ni siquiera con el arte más consumado— de la palabra «belleza».

Esperar que la regeneración de lo profano, la «consagración del mundo», pueda realizarse en otra parte que no sean las regiones vertiginosas, en las alturas del Sinaí, resulta pueril. Comer entre amigos una comida simbólica, donde y como lo dicte la fantasía, en memoria de un

filántropo de los tiempos antiguos —acaso dotado de un oído excepcional para la palabra—, es a la vez la putrefacción de lo sagrado y la pérdida de lo profano, de modo que el mismo tema convival y conmemorativo va cediendo día a día al tema puramente político, y no hay razón para que también ese no deba cederle el sitio a otro aún más tenebroso en cuanto se haya agotado la curiosidad de experimentarlo. Heschel recuerda que, si dejamos de llamar a Dios en nuestros altares, los ocuparán, de manera ineluctable, los demonios. No impunemente se practica la severa homeopatía, que aconseja curar un mundo perdidamente enfermo de desolación, anonimato, blasfemia y licenciosidad mediante la desolación, el anonimato, la blasfemia y la licenciosidad. Es natural que la Iglesia de Oriente, la Iglesia de las triunfales glorificaciones, sea el recinto de los más crueles ayunos y de los ascetas con pesadas cadenas.

Siniavsky cuenta la historia de una viejecita rusa que, al regresar del baño, rechaza dejarse cortar las uñas «pegadas y monstruosas» porque «ha llegado mi hora», dice, «y ¿cómo me las arreglaré sin uñas para trepar hasta lo alto, al monte de Dios?». «Es difícil», comenta, «que la vieja haya olvidado que su cuerpo se lo comerán los gusanos. Pero sus figuraciones del Reino de los Cielos son reales, hasta el punto de volverse tangibles. Y su alma inmortal la concibe con las uñas, la ropa pegada al cuerpo, como otra vieja con los pies descalzos...». Frente a las venenosas racionalizaciones humanitarias y sentimentales, Siniavsky saluda naturalmente en la vieja a la auténtica espiritual y, por lo demás, es una imagen clásica ese «monte de Dios» que da alas, que da uñas prensiles y pertinaces a esa pequeña fantasía formidable. Parece que solo un hombre educado durante treinta años en el ateísmo científico haya sabido agarrar el nudo vital bloqueado, la vena principal obstruida que separa y ahoga a la vez el cuerpo y la mente humana. Mientras sus pasos se perdían en las nieves del mundo ártico, realizaba el círculo abierto con Ignacio: «El Cristo ha renacido literal y sensiblemente en la carne. Ha bebido y comido con nosotros en la misma mesa [...]. Más allá de eso, no existe nada».

En el desalentador silencio del mundo religioso, será una vez más aquel que tiene morada en el símbolo y en la figura el que grite sin cansarse hasta que la potencia de lo real vuelva a aprisionar sus cielos, hasta que el absoluto vuelva a transmutar su tierra en esa nueva naturaleza para nosotros ignota, construida con la divina saliva, que rezuma la leche y la miel de la dulce razón.

Nota. No me habría atrevido a escribir sobre el tema de estas páginas (*mulier taceat in ecclesia*, aunque en otros lugares se exprese lo más indirectamente posible) si esta no fuera, como, de hecho, es, tan solo una serie de citas de algunos viejos textos cristianos, entrelazados entre sí con poco más que notas al pie. Doy las indicaciones de esos textos porque en todo momento, pero sobre todo en tiempos de horror, la única finalidad de un texto de este tipo es remitir al lector a sus unívocas e imperturbables fuentes. Los Santos Evangelios según Lucas y Juan; *Cartas de Ignacio de Antioquía* (Sources chrétiennes); *Philokalia* y *Early Fathers from the Philokalia*

(Faber & Faber); *Vida de Antonio Abad*, de Atanasio el Grande (Esperienze); *L'idée du Sacrifice et du Sacerdoce de Jésus-Christ*, del Padre Charles de Condren (varias ediciones, todas agotadas); *Oeuvres*, de Francisco de Sales (Pléiade); *Vita di Filippo Neri*, de Verano Magni (varias ediciones, todas agotadas); *Vie et Œuvres*, de Margarita María Alacoque (varias ediciones, todas agotadas); *Méditations sur la Divine Liturgie*, de Nikolái Gógol (Desclée de Brouwer); *Pensamientos improvisados*, de Andréi Siniavsky (Jaca Book). La oración de Metafrasto se cita, completa, en un pequeño *Ordinario de la Divina Liturgia de S. Juan Crisóstomo* (Rusia cristiana), y parcialmente en *L'Art de l' Icône. Théologie de la beauté*, de Eudokimov (Desclée de Brouwer). El pasaje sobre el encuentro amoroso con Dios forma parte de un volumen aún inédito (*Arms Outstretched in Mercy*), de M. R. Bryan Houghton, libro cuyo ensayo «Oración, gracia, liturgia» ha sido publicado en el primer número de la revista *Conoscenza religiosa*.

NOTAS

Una rosa

«poseer la vista, no la percepción»: Ernst Jünger, *Vierblätter*.

In medio coeli

«Hay una fábula»: *La leggenda d'oro di Mollichina*, de Camille Mallarmé, bisnieta de Stéphane.

«El Inca»: Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los incas*.

«desaprendido el buscar, aprendido el hallar»: Son dos versos de Nietzsche, citados aproximadamente.

«Que no te despiertes aún te pedimos»: *Nishikigi*, en *Algunos nobles dramas japoneses*, de Fenollosa-Pound.

De la fábula

«un místico»: M. R. Bryan Houghton, autor del memorable ensayo «Orazione, grazia, liturgia», en *Conoscenza religiosa*, enero-marzo de 1969.

«Fábula oscura, nispero duro»: De una fábula de Luigi Capuana, exquisito fabulista italiano prácticamente desconocido.

Les sources de la vivonne

«Pero la astuta y clarividente fábula sabe más que él»: El mismo arte mágico lo encontramos en los antiguos ceremoniales. Una litote de enorme potencia trágica se creaba con idéntico procedimiento en la consagración del zar de Rusia. El cortejo imperial, que llegaba a la catedral: en un *crescendo* de fulgores cegadores, bruscamente dejaba lugar a un vacío casi insostenible, y el emperador aparecía solo, sin escolta, a caballo, «con el sencillo uniforme de campo de coronel de la Guardia, con una única decoración».

«El reino de la fábula», en: Marianne Moore, *Predilections*.

«En los libros que hoy recogen lo que queda»: En primer lugar, los inagotables *I monti pallidi, Regno dei Fanes e Ultimi fiori delle Dolomite* de Karl Felix Wolff. Después, las *Leggende delle Alpi Lepontine e dei Grigioni* de Aurelio Garobbio. Todos ellos reeditados hace algunos años en Bolonia.

La historia de la ciudad de bronce

Los pasajes entre comillas bajas y en cursiva pertenecen a «La historia de la Ciudad de Bronce» (traducción del árabe de Alessandro Spina), a la Biblia (Libro de los Reyes) y al Corán; aquellos entre comillas altas, a Hofmannsthal y a Borges, cuya presencia, en la lectura de *Las noches*, es constante. Con algunas excepciones.

El título de esta fábula es, en realidad, *Historia de los ginn y de los demonios sellados en las esferas desde la época de Salomón (bendiciones y salud para él)*.

Para la transcripción de nombres y citas de pasajes seguimos la traducción de Juan Vernet, *Las mil y una noches*, 2 vols. Planeta, Barcelona, 1990. (N. T.)

La mención del gran cartógrafo medieval —cuyo nombre, Cosmas Indicopleustes, no se menciona en el texto— es de Lucio Bozzano (*Antiche carte nautiche*, Roma, 1961).

«en nosotros mismos están el vivo y el muerto»: Torquato Tasso, *Carta a Dorotea degli Albizi*.

«interpretaba a Dios con perfecta veracidad»: Ibn Arabi, *La sagesza dei Profeti*.

La traducción de los versos del Eclesiastés es de Guido Ceronetti (*Qohelet o l'Ecclesiaste*, Turín, 1970).

«Esta lectura no es más que una supuesta puerta»: Alessandro Spina entrevió otra puerta y esta, a su vez, que lleva a una nueva ciudad: «En un lugar del texto —escribe— es contrabandeado un verso de Dante». Es una traducción literal y al mismo tiempo una llave (una de las mil) con la que abrir el relato, si imaginamos al lector como al jeque Abd al-Samad lidiando con una puerta cerrada.

»Si la *Commedia* hubiera gozado de una particular popularidad, y esta popularidad se hubiera expresado en las imitaciones (aunque fue probablemente un producto “tardío” para solicitar imitaciones) y si la poesía popular es alta poesía vulgarizada, *La Ciudad de Bronce* podría también parecer una imitación, una *Commedia* decaída. Resulta inútil insistir en las simetrías: el emir Musa-Dante, Abd al-Samad (docto en todas las lenguas y en las Sagradas Escrituras) y Virgilio, Ciudad de Bronce-Infierno; por no hablar de los personajes que se encuentran, como el *ginn* medio enterrado en la columna, que narra las artimañas y las batallas con las legiones de Salomón como un hombre de armas dantesco cualquiera.

»Dante, en realidad, es contemporáneo de mucha literatura árabe; mejor dicho, de más literatura árabe, quizá, que de la propia literatura italiana. Este mundo tan perfectamente organizado por el punto de fuga: Dios y su larga mano, la muerte... Es cierto, como ha dicho Hofmannsthal, que aquí la presencia de Dios es la única e ininterrumpida sorpresa (y es increíble la pobreza de medios con la que se obtienen enormes efectos). Pero en estos monólogos (cada plancha de metal es el monólogo de un personaje) la nota más conmovedora, como en los personajes de Dante, es aún, y siempre lo será, el amor a la vida:

*Però se campi d'esti luoghi bui
e torni a riveder le belle stelle...*

[Pero si dejas estos foscos lugares
y contemplas la bóveda estrellada...]
[«Infierno», Canto XVI]

»La presencia de lo divino, que no conduce al desprecio del mundo. Lo divino entendido, esencialmente, como el final (o el fin) de todo. Y las cosas que se perdieron, que se sabe que hay que perder, y los amigos y las casas, amadas con la nostalgia más intensa. La muerte está allí para eliminar la complacencia de la posesión, que humilla las cosas.

“Un amigo árabe de altísima condición”, al que el Invitado ha destrozado la casa, a mis frases rituales de condolencia (‘El bien está en ti’, ‘Gracias a Dios, no quedamos nadie’) contestó: ‘Solo los días hacen compañía...’. Ningún desprecio en su voz, solo amor por este efímero don’». («Carta del traductor», en *Storia della Città di Rame*, Milán, 1963).

Alfombras voladoras

«Libros fascinantes sobre el arte de la alfombra». En especial, *Tapis d'Orient, Histoire, Esthétique et Symbolisme*, de Robert de Calatchi, Friburgo, 1967, del que se han extraído todas las citas.

«sobre un terciopelo de rudo camello»: No confundir terciopelo con el tejido del mismo nombre, pues esta es la denominación propia de la lana redonda, del vellón de la alfombra oriental que —sobre todo en las alfombras kurdas— puede ser, precisamente, un terciopelo de camello.

«Un libro lleno de sabiduría», en: Henry Corbin *Terre céleste et corps de résurrection*, París, 1961. (Trad. cast.: *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996 [2ª ed. 2008]). (N.T.)

«los cuatro ríos paradisiacos»: Para las inquietantes afinidades simbólicas y parentescos poéticos de alfombra, mariposa y manto episcopal, véase el capítulo *Los imperdonables* y su nota.

«Vigilar desde el comienzo de la primavera», en: Cécile J. Bruyère, Abadesa de Solesmes, *La Vie Spirituelle et l'Oraison, d'après la sainte Ecriture et la tradition monastique par Madame l'Abbesse de Sainte-Cécile de Solesmes*, Solesmes, 1960.

Los imperdonables

Al episodio de la rebelión de los Bóxers se refiere Hofmannsthal en su imperdonable *Libro de los amigos*.

Traducciones tomadas de Marianne Moore, *Poesía reunida (1915-1951)*, traducción de Lidia Taillefer de Haya, Poesía Hiperión, Madrid, 1993. (N. T.)

Aldina: ediciones de Aldo Manuzio (1495-1514). (N. T.)

«sentimiento y precisión»: Marianne Moore, *Predilections*.

«claridad, sutileza...»: Las cuatro cualidades de los cuerpos gloriosos.

Gottfried Benn, *Poemas estáticos*, traducción de Antonio Bueno Tubía, Libertarias, Madrid, 1993.

«ensayos para una teoría de la infancia»: Véase *In medio coeli*.

La guía al Palacio Ducal de Urbino es obra del profesor Pasquale Rotondi.

Sprezzatura: Término utilizado por Baltasar Castiglione en *El cortesano* (1528) que alude a «la desenvoltura y seguridad propia del caballero cortesano que consiste en disimular un sentimiento o actitud con estudiado ejercicio y gracia». Será un término fundamental para Cristina Campo. Véase el capítulo siguiente («Con leves manos»). (N. T.)

Las lechuzas son descritas en la *Guida degli uccelli d'Europa*, de Peterson, Mountford y Hollom, introducción de Julian Huxley, Milán, 1958. La rosa en un catálogo de los viveros Sgaravatti de Roma.

«Color rojo rubí»: Este perfil de un barbero (reserva de la marca), que evoca ciertos retratos centrales de mariscales del siglo XVII, Ceronetti lo glosa de una manera adecuadamente inexorable: «Quiero hacerle a Veronelli, el enólogo, una desenfundada propaganda... Pues todo en sus páginas es exquisita y anormalmente aristocrático. La elección, el estilo, las descripciones, los consejos, las clasificaciones, las denominaciones, el precio fijado en la degustación: todo es alejamiento de lo vulgar, todo es orgulloso retiro. Los vinos, como la poesía, no se dejan democratizar. He aquí por qué son inencontrables. El feudalismo de los pequeños fondos privilegiados es un desafío de los delicados a siglos de vividas y aceptadas reformas de la tierra y del cerebro. Vitigno es un aristócrata desdeñoso que Desmoulin habría colgado de las lámparas. Si la angélica Corday hubiera susurrado al oído de Marat el nombre del blanco Meursault-Santenots o del tinto Château de Chamirey, el feroz inmerso en el prurito hubiera pedido inmediatamente para ellos la mano afilada de la viuda y así merecido dos veces el puñal girondino». (Reseña al «Catalogo Bolaffi dei Vini d'Italia» y al «Catalogo Bolaffi dei Vini del Mondo», edición de Luigi Veronelli, Turín, 1970, *L'Espresso*, 15 de febrero de 1970).

«varado en el plenilunio»: Es, como es de todos sabido, una imagen de Montale (poema «L'ombra della magnolia», de *La bufera* /

La tormenta).

«pues el ejemplo es eterno»: Carta de Lawrence de Arabia a Lionel Curtis.

«puños apretados, muñecas flexionadas»: De una novela corta de William Carlos Williams.

Estilo de los estilos las liturgias. Pero esto llevaría el discurso hacia otro aspecto de la palabra.

«lo que es no se puede decir; / puede decirse aquello que no es»: Es la descripción de la experiencia de Dios *via negationis* de Jacopone da Todi.

Una divagación: sobre el lenguaje

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol. I, *Por el camino de Swann*, traducción de Pedro Salinas, Alianza, Madrid, 2018. (N. T.)

Alessandro Manzoni, *Los novios*, traducción de Itziar Hernández Rodilla, Akal, Madrid, 2015. (N. T.)

«un célebre viejo diablo»: Es el diablo pedagogo en el inmortal pequeño tratado de demonología *The Screwtape Letters* de C. S. Lewis. Añade a la frase citada: «Puede parecer más difícil dar caza a una avispa voluble que dispararle a un elefante a corta distancia. Pero si yerras el tiro el elefante es mucho más peligroso».

«lo que es no se puede decir; / puede decirse aquello que no es»: Es la descripción de la experiencia de Dios *via negationis* de Jacopone da Todi.

Con leves manos

«marcado por el santo *myron*»: El zar era ungido en la coronación (en la frente, párpados, nariz, labios, orejas, pecho y palmas) con el santo *myron*. En este crisma compuesto por aceite, bálsamo y vino hierven durante tres días y tres noches de la Semana Santa — sobre un fuego alimentado por la madera de viejos iconos, al canto ininterrumpido de los cuatro Evangelios— cuarenta y cinco especies de valiosas plantas y resinas odoríferas. El *myron solo* puede ser bendecido por el patriarca y no se usa sino para la confirmación, la consagración de las iglesias y de los *antimensias* (los sagrados corporales) y, tiempo atrás, para la unción del zar, precisamente. La unción del zar era a la vez un sacramento y un misterio: daba al monarca derechos sacerdotales, como comunicarse con el Cuerpo de Cristo sin la mediación del clero, y también episcopales, como bendecir las aguas del Neva el día de la Epifanía (más allá de los carismas y las taumaturgias de la persuasión popular). Se mire como se mire, de cualquier modo, es cierto que el matrimonio del *myron* y de la *duma* debía de parecerle al zar tan ilícito como a Andréi Siniavsky le parece —en un poema de Yevtushenko — el matrimonio entre los iconos de Rublev y un equipo de radar. Sobre «Unto» como proyección divina y figura sacrificial (Bakunin lo definió como «una especie de Cristo ruso») había en Rusia toda una teología (o parateología) no solo popular. De todo esto nos podemos hacer una idea —como es lógico muy distorsionada pero exhaustiva— al leer los diarios de un embajador iluminista, Maurice Paléologue: *La Russie des tsars pendant la Grande Guerre*.

«El mejor historiador de Nicolás»: Es —después de la admirable Julie Danzas— Robert K. Massie, autor de *Nicholas and Alexandra*, Nueva York, 1967.

«Con leve corazón, con leves manos»: Son, no hace falta decirlo, versos de Hofmannsthal.

Sobre la reserva extrema de Chopin respecto a la política e incluso respecto al nacionalismo polaco, véase Camille Boumiquel, *Chopin*, Milán, 1960; las biografías de Edouard Ganche y de Liszt; y, sobre todo, las furibundas cartas de aquella a quien disgusta tanto (*myron* y *duma*, Rublev y radar) tener que asociar a Chopin: George Sand.

«como ante el golpe de una súbita inspiración»: Julien Green, *Vers l'invisible*.

«Las reglas de la Trapa»: Atribuidas al Abad de Rancé y traducidas por Lorenzo Magalotti.

La «letanía de la humildad» es del cardenal secretario de Estado de la Santa Sede Rafael Merry del Val (1865-1930).

La flauta y la alfombra

«por toda la eternidad»: *Cahiers*, de Simone Weil.

Acerca de la gloria y ruina de las hermandades, véase *Le Confraternite romane nelle loro chiese*, de M. Maroni Lumbroso y A. Martini, Roma, 1963. Hasta las reformas litúrgicas de los años sesenta del siglo xx, la vida romana de los viejos barrios estaba aún llena de los ecos sublimes de este mundo.

«Sustraerse al juego de las circunstancias»: De un cuento de Hans Carossa.

«Como el maná...»: En la catedral de Amalfi se custodia el cuerpo del apóstol Andrés. En su sepulcro se forma una sustancia — que llena misteriosamente una botella suspendida en el vacío— parecida al aceite, pero incolora y ligera como el mercurio, que tiene propiedades curativas.

Los trapistas, que, como es sabido, están consagrados al silencio, después de la hora canónica de completas no pueden romper el silencio por ninguna razón. No pueden o no podían. Cuando hago —aquí o en cualquier otra parte— alusiones católicas, me refiero siempre al periodo que va del año 1 al año 1960.

«*stella stillans claritatem*»: De un blasón emblemático que había de santa Brígida de Suecia en sus estancias de la Plaza Farnese de Roma.

«Les daré a los vencedores»: *Vincenti dabo manna absconditum et nomen novum*. Antifonía a los laudes de la fiesta del *Corpus Christi* (Apoc 2, 17).

El nombre y el predicado de religión son suprimidos un poco en todas partes. El epíteto de Teresa de Lisieux era «del Niño Jesús y de la Santa Faz».

«hasta la revelación»: Ratisbonne tuvo una visión de la Virgen en la basílica de Sant'Andrea delle Fratte de Roma en 1842. La narración del hecho se encuentra en *Conversion de Marie-Alphonse Ratisbonne, relation authentique par M. le Baron Th. de Bussière, suivie de la lettre de M. Alphonse Ratisbonne à M. Dufriche-Desgenettes, Fondateur et Directeur de l'Archiconfrérie de N. D. des Victoires*, París, 1930. El cadáver del conde de la Ferronnays, repentinamente fallecido la noche anterior, estaba expuesto aquel día en la iglesia desierta. Como el agua corriente en las visiones clásicas, este fue a encontrarse entre Ratisbonne y la aparición.

«Satanismo y santidad»: De un cuento de Arthur Machen.

Sobre la vida de los campesinos italianos antes de Napoleón (aunque mi padre aseguraba que gran parte de aquellas costumbres aún perduraban en la época de su infancia), véanse las desgarradoras monografías de M. Placucci y de L. de Nardis en: *Romagna tradizionale*, edición de P. Toschi, Bolonia, 1963.

«No comer sin verdadera hambre»: Precepto moral del teólogo ortodoxo Platon Levshin, «Retrato de Platón II (Levshin), el Metropolitano de Moscú, 1737-1812» (P. Tyszkiewicz, *Moralistes de Russie*, Roma, 1951).

«Oh, pastor que me tenéis en brazos»: En *Fiabe e leggende romagnole*, edición de P. Toschi, Bolonia, 1963. El texto de la fábula —*La penna dl'usell granflon*— está escrito en el dulce dialecto de Castel Bolognese.

«viene impuesta, no ya una forma verbal»: Hélène Lubienska de Lanval, *La liturgie du geste*, París, 1958.

«un gran barroco»: John Donne, en el poema *Viernes Santo de 1613, cabalgando hacia Occidente*.

«Aquel que ofrece y es ofrecido»: Tomado de la gran invocación sacerdotal del ofertorio de la misa bizantina.

«hipnotizantes mariposas»: Dicen los tratados que la mariposa es el animal más inerte. No tiene otra defensa que el vuelo, el mimetismo, es decir, la llamada «coloración relámpago»; por ejemplo, el desplegarse súbito de la maravillosa «combinación» carmín, cuando la *catocala* («bella por debajo») echa a volar, produce un instante de estupefacción que le permite salvarse. Un efecto análogo puede producir el *mandyas* —el manto episcopal bizantino de fondo violeta, atravesado por las grandes tiras rojiblancas de los «ríos» del Génesis, con los cuatro cuadrantes cósmicos de plata en las cuatro esquinas— cuando es desplegado por los diáconos. La mariposa, en cualquier lugar y en cualquier época, es un símbolo que representa al alma espiritual. Puede serlo de la supremamente indefensa liturgia.

«tótem episcopal»: Cuando es consagrado, el obispo bizantino es conducido ante la imagen de la cola, del pecho y de la cabeza del águila. Las tres fases de esta identificación con el águila son marcadas por tres exposiciones, de profundización cada vez mayor, de la profesión de fe. En cambio, para el obispo armenio se trata de cruzar tres ríos simbólicos (las tres regeneraciones que lo hacen igual al águila).

«Señor Dios, la naturaleza humana»: Oración del clero bizantino a la consagración del obispo.

«pintados en los iconos, elevados en altares»: Se acumulan aquí elementos litúrgicos occidentales y orientales. El diseño de la celebración es el mismo en todas las Iglesias; es evidente que en el diseño occidental habrá estatuas, sarcófagos, etc. No así en el oriental.

«sus nueve “primeros viernes”»: Los primeros viernes de nueve meses consecutivos, dedicados, tradicionalmente, al culto del Sagrado Corazón.

«joven viuda de cabello castaño claro»: La frase con la que Francisco de Sales definió a Juana de Chantal, al verla por vez primera en una de sus cuaresmas, es la siguiente: «Quelle est cette jeune dame claire-brune, vêtue en veuve, qui se met opposite au sermon, et qui écoute la parole de vérité si attentivement?» (Abbé Émile Bougaud, *Histoire de Sainte Chantal et des origines de la Visitation*, París, 1886).

«Deja vacíos en la vida»: Tomado del poema *Fama* (1956), que se abre con el verso: «Ser famosos es inapropiado».

«Por qué el corazón que le late en el pecho»: Sobre la primera vez que oyó nombrar el lugar donde recibiría sus famosas revelaciones, santa Margarita María Alacoque escribió una de sus páginas insondables e inocentes. Encontramos estos pasajes: «On m’a proposé plusieurs monastères auxquels je ne pouvais me résoudre: mais aussitôt qu’on me nomma Paray mon cœur se dilata de joie et j’y consentis... Et quoi que [on m’en peut] dire, mon cœur était insensible et s’affermissait tant plus en sa résolution, disant toujours: “Il faut mourir ou vaincre”... Mais je laisse tous les autres combats que j’eus à soutenir pour venir au lieu de mon bonheur, le cher Paray, où d’abord que j’entrais au parloir, il me fut dit intérieurement ces paroles: “C’est ici que je te veux”... Après quoi il me semblait que j’avais pris une nouvelle vie, tant je me sentais de contentement et de paix... Il me fut montré que le Seigneur avait rompu mon sac de captivité et qu’il me revêtait de mon manteau de liesse, et la joie me transportait tellement que je criais: “C’est ici où Dieu me veut”» (*Vie et œuvres de la Bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque*, tomo II, París, 1915).

«Es tan dulce que mi parte»: Pasternak, en el poema *En el hospital*, 1956.

Parque de ciervos

«Mantuve mis pies»: Dante, *Vita nuova*.

«La grande énigme»: Weil, *Attente de Dieu*.

«Oh, ciudad»: Is 49, 16.

«This day...»: Shakespeare, *Julio César*.

«Estar muertos»: Luzi, *Primizie del deserto*.

«Mi mente apuñalada»: Frescobaldi, *Rime*.

«*Saveur maxima*»: Weil, *Cahiers*.

«O mein Herz»: Hölderlin, *Vom Abgrund nämlich...*

«Tearful city»: W. C. Williams, *Perpetuum mobile: The City*.

«dans l'air liquide»: Proust, *Chroniques*.

«Je demandais à Albertine»: Proust, *Sodome et Gomorrhe*.

«Cada gran cuadro»: Gaya, *El sentimiento de la pintura* (cita aproximada).

«Hasta que no seáis capaces»: *Koan* de Hakuin.

Atención y poesía

Esta traducción apareció en la revista *Sur*, núm. 271, julio-agosto de 1961, págs. 38-41. Se indican en nota las variantes con respecto al texto publicado en «Gli imperdonabili», a partir de ahora GI. (N. T.)

«Et chaque être humain»: Weil, *Cahiers*.

«Justicia»: Sófocles, *Fragmentos*.

«ver almas retorciéndose en el fuego o en el olvido»: La versión de GI, que reproduce la de *Fiaba e mistero*, págs. 61-67, añade: «reconocer en el orgullo una capa de plomo», pág. 39. (N. T.)

Suprimido «de la memoria» en GI. (N. T.)

«Io posi...»: Sin traducir por MZ. «Puse los pies en aquella parte de la vida de la cual no se puede ir más allá por deseo de retornar». (N. T.)

«y así cada cual oía como suya y completa la historia»: Se añade «maravillosa», en GI. (N. T.)

«Todo ello, de una parte y de otra,...»: En GI no consta esta frase. (N. T.)

«Souffrir pour quelque chose»: Valéry, citado por Simone Weil.

Un médico

«consideran una hazaña que haya estudiado...»: Antón P. Chéjov, *Cuentos completos [1887-1893]*, edición de Paul Viejo, Páginas de Espuma, Madrid, 2015. (N.T.)

Introducción a Dichos y hechos de los Padres del desierto

laura: Voz docta tardolatina, del griego bizantino *laura* («camino»); en ruso, *lavra*. Organización monástica del Oriente cristiano. GDLI. (N. T.)

Introducción a los relatos de un peregrino ruso

Relatos de un peregrino ruso. Introducción y notas de Sebastià Janeras. Traducción del ruso de Victoria Izquierdo, Alianza, Madrid, 2018. (N. T.)

Sentidos sobrenaturales

Lustratio bautismal: Ceremonia de purificación de la Antigua Roma. (N. T.)

NOTA BIOGRÁFICA, DE MARGHERITA PIERACCI HARWELL

Mientras la gente pueda trasladarse con la fantasía al reino de las fábulas, estará llena de nobleza de ánimo, compasión y poesía.

MILAN KUNDERA

Vittoria Guerrini (seudónimo: Cristina Campo) nació el 29 de abril de 1923 en Bolonia, hija del maestro Guido Guerrini, de Faenza, y de Emilia Putti, hermana del célebre cirujano ortopédico Vittorio Putti. Será este parentesco el que otorgue a su infancia un marco insólito: los Guerrini vivirán, de hecho, hasta 1929 en la residencia del profesor Putti, en el recinto del Hospital Rizzoli de Bolonia. La vergüenza del privilegio para una niña libre de correr allí donde otros niños, y adultos, están atados a camas y sillas resulta desde el comienzo difícil de identificar, pues Vittoria nació con un problema cardíaco que interfiere en diversos aspectos de su vida «normal». De hecho, también la experiencia escolar, primer instrumento del proceso que nos nivela, se verá limitada para ella a unos pocos años, y en circunstancias no del todo ordinarias.

Trasladada a Florencia, después de que al maestro Guerrini le ofrecieran dirigir el Conservatorio Cherubini, pasó los años de la guerra en un recogido apartamento de Via de Laugier cuyas ventanas daban a un pequeño jardín que lo aislaba del tráfico, aún moderado, de las avenidas. Entabló entonces, mientras estudiaba inglés y alemán en los textos de los poetas, con profesores geniales —tras un breve inicio en un instituto privado—, su primera amistad importante, con Anna Cavalletti, una chica que murió jovencísima en un bombardeo de 1943, compañera de lecturas y de los primeros ejercicios de escritura. Vittoria conservó los diarios, de los que publicó una selección en el segundo número de la «Posta letteraria» del *Corriere dell'Adda*, y esos pensamientos se nos presentan como un espejo, pequeñas semillas que florecerán en el *Diario de agosto*. De hecho, después todas sus relaciones afectivas se arraigarán en una manera afín de vivir la literatura.

De entre 1943 y 1944 son los primeros trabajos impresos, aún con el nombre de Vittoria Guerrini: la traducción de las *Conversazioni con Sibelius* de B. von Törne (Florencia, 1943), y la traducción de *Una tazza di tè e altri racconti* de Katherine Mansfield (Frassinelli, Turín, 1944), con una nota biográfica y una breve introducción no firmada, en la que sería difícil reconocer el estilo de Cristina Campo, estilo que estaba por venir, si no fuera por algunos signos de la última página, donde ya se anuncia su gusto, si por tal entendemos las elecciones definitivas.

Corresponde a los años de la guerra el encuentro con Leone Traverso, que amplía el círculo de sus relaciones con los escritores florentinos, círculo hasta entonces circunscrito a los más jóvenes o a amigos de la familia, de los De Robertis a los Chiappelli. A Traverso, Vittoria le debe —

además de una influencia en el estilo, para librarse de la cual deberá luchar a partir de entonces— el descubrimiento de uno de los maestros que más contaron para ella: Hugo von Hofmannsthal, el Hofmannsthal que resurgió del silencio, como su Lord Chandos, con el estilo puro de sus cuentos, y un rigor de pensamiento que anticipa, para Vittoria, a la Weil. El interés por Hofmannsthal renació en Italia entre 1942 y 1963, cuando se publicó una serie de traducciones, acompañadas de introducciones, a cargo del editor Cederna de Milán y después en la colección Cederna del editor Vallecchi en Florencia, principalmente en edición, precisamente, de L. Traverso y de Gabriella Bemporad, pero también de Zampa y Landolfi. De G. Bemporad, cuya amistad con Vittoria será el puente para nuevos encuentros importantes para la escritora —Bazlen y Bernhard, de quien hablaremos a continuación—. Aparece en 1946 la traducción del *Andreas*, uno de los grandes textos en los que Vittoria se ha formado, y en 1955, la traducción del segundo volumen de los cuentos —*La mujer sin sombra*—, cuyo posfacio remite a muchos temas de Vittoria, de la que será la traducción del ensayo *Justicia* del volumen *Viajes y ensayos* (Cederna, Milán, 1958). Pero lo esencial es que, de entre todos los escritores italianos cuyo nombre se ha citado, fue Vittoria Guerrini la que más hizo suya y revivió en su propia obra la lección de Hofmannsthal: el «sabor máximo» de la voz articulada en el silencio que, a través de límpidos signos cotidianos, inicia al misterio. Al contacto con el grupo de Cederna se debe el primer volumen de traducciones de poemas que tenemos de nuestra autora: Eduard Mörike, Cederna, Milán, 1948.

En 1951 nace en Florencia, de una idea discutida por Gianfranco Draghi con Vittoria, la columna «Posta letteraria» del *Corriere dell'Adda*, lugar de encuentro de personalidades afines. Colaborarán, junto a escritores como De Robertis, Luzi y Bigongiari, algunos jóvenes como Ferruccio Masini, Pierfrancesco Marcucci, Pierpaolo Draghi, Silvano Giacchini, y también quien esto escribe, y luego los suizos Remo Fasani y Giorgio Orelli, desde entonces todos ellos se convierten en amigos de Vittoria, a los que le unen preexistentes intereses comunes y nuevos descubrimientos compartidos. Esencial fue el descubrimiento de Simone Weil, de quien Gianfranco Draghi encontró en París gracias al doctor Schlemmer (el culto autor de *La méthode naturelle en médecine*, de quien después se haría amigo) *La pesanteur et la grâce*, y le llevó el libro a Vittoria. (La primera reseña italiana de esta obra apareció en el primer número de *Approdo*, de 1952, y es de Anna Maria Chiavacci, quien también pertenece al círculo de la «Posta»). Vittoria reconoció y se casó con el mundo de Weil, como ya había hecho con Hofmannsthal, como perfectamente afin. Y es por ello por lo que, tras trasladarse a su estilo y perfectamente fundidos con él, algunos símbolos weilianos reviven en ella («la mano izquierda» no es más que el *malheur*, que es distinto de la *souffrance*). Fue también la «Posta» la que publicó por primera vez el *Diario de agosto*, en 1953. Estos «apuntes», en la acepción weiliana, salieron después ampliados en 1960 en *Approdo letterario* —VI, 9, enero-marzo, págs. 85 y ss.—, y traducidos al alemán por Max Krell en la *Neue literarische Welt*. El *Diario de agosto* formará las dos primeras partes de *Parque de ciervos* en *Fábula y misterio*. Siempre en la «Posta» salieron, además del extracto del *Diario* de Anna Cavallotti, que ya he mencionado, varias traducciones de Vittoria, tanto en prosa como en verso, de Weil a Dickinson.

La escritora trabajaba entonces en el *Libro de las ochenta poetisas*, que fue anunciado en el catálogo de 1953 del editor Casini de Roma: «una antología que hasta la fecha nadie había

intentado hacer de las más puras páginas escritas por mano femenina a través de los tiempos», libro que no fue jamás publicado y cuyo manuscrito, que casi llegó a acabar —con muchas traducciones de su propia mano—, se ha perdido.

En el círculo de Traverso, Vittoria había descubierto en aquellos años en Mario Luzi al poeta italiano vivo más cercano a ella (además del canonizado Montale) y la lectura de las *Primicias del desierto* era constante, junto a la lectura de Hofmannsthal y Weil. A las *Primicias* dedicará varios años después de un estudio, del que nos queda un «plano», muy útil para comprender cómo trabajaba. (Método perfectamente «natural» —y «naturaleza» es palabra y meta luziana, como puede verse en una carta de Vittoria de 1956: «... entre en contacto con el (texto). Despliegue una lista de apuntes (citas) y el discurso que las debe unir crecerá solo en medio como una enredadera entre las piedras»).

1953 es la fecha que encontramos en el último ensayo de *Fábula y misterio*: «Atención y poesía». En 1954 la revista florentina *La Chimera*, que tuvo una vida breve pero intensa, publicó la primera versión de lo que será en 1960 en *Paragone* «Un medico: Ordine del mondo nei racconti di Cechov». Del 1954 es también la primera colaboración en la revista *Approdo* (quizá le preceden algunas emisiones): una nota en el *Diario* de Virginia Woolf (4, págs. 98-101). Vittoria estaba entonces traduciendo dicho diario. La traducción saldrá con prefacio de Leonard Woolf en los Quaderni della Medusa de Mondadori en 1959 (traducción de Giuliana de Carlo e Vittoria Guerrini). Con un pequeñísimo grupo de amigos, Vittoria pensaba entonces en una revista totalmente pura, marco transparente para acoger ensayos y poemas que fueran la voz del genio (en la acepción weiliana), no del talento: «Simone me hace tangible todo aquello que no oso creer. Así tenemos que convertirnos en el tonto del pueblo, tenemos que convertirnos en... genios... Notaba oscuramente en alguna parte de mí que uno *se podía* volver genio (no talento), pero nadie antes de hoy me había dicho que eso era posible: Es un pecado no haber nacido siendo el tonto del pueblo... pero Dios provee a veces a su antojo. Así pues, yo debo amar esta hoja fría, que vino un día a quedarse atrapada en las bisagras de mi alma para mantenerla bien abierta a las palabras de los sin-lengua...» (de una carta de diciembre de 1956). El título de la revista sería weiliano: *L'Attenzione*: salió un adelanto en un número de *Stagione*, en 1956. Le respondieron con conmovido consenso Ungaretti y Angioletti.

Desde 1955 Vittoria vivía en Roma, donde había seguido a su padre, ahora director del Conservatorio de Santa Cecilia y presidente del Colegio de Música. Por eso vivía junto al Colegio, en el Foro Italico, expuesta a las locuras dominicales de los hinchas, pero cerca de las orillas del Tíber, poblado entonces por barcasas donde vivían familias de pescadores con sus montones de niños. Bajo las ventanas pasaban estudiantes africanos y orientales, con sus vestimentas y sus instrumentos. El descubrimiento de Roma fue difícil y maravilloso: la ciudad, que le parecía un desierto azotado por el siroco, le quitaba la respiración, pero le abría también todos los estratos de su vida siempre renacida, en el Pórtico de Octavia o en Via Giulia. Reencontró viejos amigos: Francesco Tentori, María Zambrano y sobre todo Margherita Dalmati, la poeta y música griega que traducía a nuestros poetas. Pero Roma le ofrecía también toda una serie de nuevos encuentros. Bobi Bazlen, el gran e indefinible Hermes, la llevó al doctor Bernhard —el introductor de Jung en Italia—, que la libró de una tormentosa claustrofobia. («Recuerdo a un

psiquiatra silencioso, un hombre más chejoviano que nadie, que solía aconsejar a sus pacientes deprimidos la lectura del libro de Job», escribía en el ensayo sobre Chéjov).

Mientras tanto, salía (1956) *Passo d'addio* en Scheiwiller (All'insegna del pesce d'oro), el pequeño y valioso librito de los poemas de Vittoria, que entonces ya había adoptado de manera estable el seudónimo de Cristina Campo. Fue Vittoria quien editó para el n.º 39-40 (mayo-agosto de 1959) de *Letteratura* la sección sobre Simone Weil, donde aparecieron el «Canto de Violetta» y el «Monólogo de Jaffier» de *Venezia salva*, y pensamientos y cartas de Simone en traducción suya. El año antes, 1958, había salido también, editado por Scheiwiller, el primer librito de traducciones de poemas —*Il fiore è il nostro segno*— de William Carlos Williams, el viejo poeta con el que mantuvo un intercambio de cartas de gran interés. Años después, en 1961, Einaudi publicaba un volumen de *Poemas* de Williams traducidos y presentados por Cristina Campo y Vittorio Sereni, volumen que se reeditó después, en 1967. De 1960 son dos ensayos aparecidos en *Paragone*: J. L. Borges (XI, 124, abril) y *Un médico (Chéjov)* (XI, 132, diciembre), además de algunas traducciones de John Donne (XI, 128, agosto). De 1961, traducciones para *L'Approdo* de poemas de Héctor Murena.

En 1962 apareció su primer volumen de ensayos: *Fiaba e mistero, e altre note* (Vallecchi, Florencia), y al año siguiente la edición de Scheiwiller de «La Historia de la Ciudad de Bronce» (traducción del árabe de Alessandro Spina, con introducción de Cristina Campo). La fidelidad a *Las mil y una noches* data de la infancia. *Paragone* publicó entonces *Les sources de la Vivonne* (XIV, 164, agosto, págs. 55-60), que reaparecerá en *La flauta*. Y del mismo de 1963 es la traducción de la *Venezia salva* de Weil, con «algunas apostillas exegéticas», como ha escrito recientemente Zolla «de una densidad que no tiene igual en la prosa crítica italiana de hoy». En esas apostillas, Vittoria encuentra la manera de dejar que se cuelen algunas líneas de su conversación, que fue en aquella época para ella especialmente constante, con T. S. Eliot y T. E. Lawrence. Una biografía de Vittoria Guerrini tendría que ser, antes que nada, una historia de sus lecturas, y también la conversación con los vivos, como he dicho desde el principio, se alimenta de ellas. Pero esto es lo contrario de lo que se entiende vulgarmente por «literatura». Es un compromiso de vida, como lo fue para Weil (o para el Hofmannsthal del *Libro de los amigos*). Por eso, ajena como más no podía serlo a la que se llamaba entonces «literatura comprometida», ella fue, en el grado y en el sentido más alto, testigo y partícipe de nuestra época, que es todo lo que hoy finalmente se reconoce.

En este plano del incontaminado coincidir de distancia y presencia, se realizó el encuentro, para ella definitivo, con Elémire Zolla. Junto a él, a partir de 1960, y hasta su muerte, Vittoria vivió y creó su obra. No es este el lugar para recorrer el juego de la recíproca iluminación. El lector hallará testimonio de ello en los ensayos de esos años que se presentan en este volumen.

En 1964 salió en *Elsinore* (3, febrero) *Homenaje a Borges*.

En 1967 salió editada por Borla en el volumen *La Grecia e le intuizioni precristiane* la bellísima traducción del ensayo *L'Iliade ou le poème de la force*, y dos años después, también editada por Borla, la introducción a *Nato in Tibet* de Chögyam Trungpa.

Será Rusconi quien reedite *La Grecia e le intuizioni precristiane* en 1974. Había dado entonces comienzo la colaboración con Rusconi, que había publicado en 1971 *La flauta y la alfombra*. Se

sitúa entre 1970 y 1975 la publicación de textos religiosos de Oriente y de Occidente, cuyas introducciones (dos de las cuales aparecen en esta selección) idealmente completan *La flauta y la alfombra*: en 1970, *L'uomo non è solo* de Heschel; en 1973, *Racconti di un pellegrino russo*; y en 1975, *Detti e fatti dei Padri del deserto (Apophthegmata Patrum)*.

En 1971 Einaudi había publicado la traducción de John Donne: *Poesie amorose e teologiche* en edición de Cristina Campo. La introducción a Donne, más aún que aquellas a los textos de Rusconi, nos da al mismo tiempo la medida de la extrema coherencia de la escritora (si se la compara con sus ensayos juveniles: los mismos temas y los mismos intereses), así como del proceso de transformación que mientras tanto había sufrido, proceso cuya expresión poética se encuentra en las líricas aparecidas en *Conoscenza religiosa* —la revista fundada y dirigida por Elémire Zolla— entre 1969 y 1977: «Missa Romana» (1, 1969), «La tigre assenza» (3, 1969) y, finalmente, en enero de 1977, mes en que falleció, las últimas: «Diario bizantino e altre poesie».

Y, sin embargo, aún aquí, en la forma «hierática» que pide prestada de los iconos que contempla, quien lea con el ojo del alma puede distinguir el fuego interno que animaba a esta criatura, que de lejos al lector distraído le puede parecer una «literata».

El amor por la liturgia, que comparte con Simone Weil, la acerca antes a la abadía benedictina de San Anselmo (después de la muerte del maestro Guerrini, 1965, Vittoria se había trasladado al Aventino), donde se canta aún gregoriano. Cuando también san Anselmo pase a la liturgia en vulgar, posconciliar, Vittoria frecuentará el Russicum, donde el rito bizantino resiste en sus formas inmunes al tiempo.

Falleció a causa de una crisis apenas más fuerte que aquellas que la habían amenazado en los últimos dos o tres años —que pasó en Roma y Nervi— el 10 de enero de 1977.

Referencias bibliográficas

La flauta y la alfombra

Una rosa

En *Fiaba e mistero, e altre note*, Vallecchi, Florencia, 1962, págs. 15-17, después en *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milán, 1971, págs. 11-14.

In medio coeli

En *Paragone*, XIII, 150 (junio de 1962), págs. 42-53, después en *Fiaba e mistero, e altre note*, págs. 43-59, y en *Il flauto e il tappeto*, págs. 15-33.

De la fábula

Una primera y breve versión apareció en *Fiaba e mistero, e altre note*, con el título «Fiaba e mistero», págs. 5-13, y la versión definitiva, en *Il flauto e il tappeto*, págs. 34-52.

Les sources de la Vivonne

En *Paragone*, XIV, 164 (agosto de 1963), págs. 55-60, y después en *Il flauto e il tappeto*, págs. 56-63.

Noches

1. «La historia de la Ciudad de Bronce»,
Introducción a *Storia della Città di Rame*, Scheiwiller, Milán, 1963; después en *Il flauto e il tappeto*, págs. 65-76.
2. Alfombras voladoras
En *Il flauto e il tappeto*, págs. 76-88.

Los imperdonables

En *Il flauto e il tappeto*, págs. 91-111.

Una divagación: sobre el lenguaje

En *Il flauto e il tappeto*, págs. 113-119.

Con leves manos

En *Il flauto e il tappeto*, págs. 123-142.

La flauta y la alfombra

En *Il flauto e il tappeto*, págs. 143-177.

Fábula y misterio

Parque de ciervos

Las partes primera y segunda fueron publicadas en *L'approdo letterario*, IV, 9 (enero-marzo de 1960) con el título de *Diario d'agosto*, págs. 85-90 (ya en «La posta letteraria» del *Corriere dell'Adda*, 1953); redacción completa en *Fiaba e mistero, e altre note*, págs. 19-43.

Atención y poesía,

en *L'approdo letterario*, VII, 13 (enero-febrero de 1961), págs. 58 ss.; y después en *Fiaba e mistero, e altre note*, págs. 61-67.

El sabor máximo de cada palabra

Sobre William Carlos Williams

Introducción a *Poesie* de William Carlos Williams, traducidas y presentadas por Cristina Campo y Vittorio Sereni, Einaudi, Turín, 1961 (2.^a ed., 1967).

Sobre John Donne

Introducción a *Poesie amorose e teologiche* de John Donne, edición de Cristina Campo, Einaudi, Turín, 1971.

Un médico

Primera versión parcial, con el título de *Ordine del mondo nei racconti di Chechov*, en *La Chimera*, 8 (noviembre-diciembre de 1954); versión definitiva, con el título de *Un medico*, en *Paragone*, XI, 132 (diciembre de 1960), págs. 50-58.

Homenaje a Borges

En *Elsinore*, 3 (febrero de 1964), págs. 111-113.

Sentidos sobrenaturales

Sobre los Relatos de un peregrino ruso

Introducción a la edición Rusconi, Milán, 1973.

Sobre Dichos y hechos de los Padres del desierto
Introducción a la edición Rusconi, Milán, 1975.

Sentidos sobranaturales
En *Conoscenza religiosa*, III, 1971, págs. 214-226.

Cristina Campo o de la perfección

de GUIDO CERONETTI

Si fuera el único en hablar del libro de Cristina Campo *La flauta y la alfombra*, y la verdad es que seré casi el único, tendría motivos para estar orgulloso de este privilegio de soledad. El amor por la palabra purgada envuelve y distingue sus libros: fragmentos de mundos extranjeros se convierten, gracias a esta identidad de fuego, en semejantes a la sombra del ricino en Jonás. Por otra parte, resulta inútil implorar el silencio de los tontos: ya se ha obtenido, cuando se escribe de una manera que los mantiene lejos, como una lanza larga e invisible.

La primera elevada virtud de esta selección de Cosas Escritas es ser, entre mediocridades infinitas fáciles de definir, una flor indefinible e inclasificable. Va bien llamarlos, con reverencia, «ensayos», pero que la horrible palabra «ensayística» no se acerque con su red de pesca. El argumento y el resultado coinciden en lo inaferrable: la perfección. La inquisición de la seriedad y de lo útil puede entregarlo sin vacilaciones al fuego.

Perfección como naturaleza, martirio, imperdonabilidad, de donde se desgrana un rosario de ejemplos, tomados de todas partes: de la santidad y de la música, de los oficios y de los gestos, de los poetas y de la liturgia, de los animales y de la muerte. El resultado es un tratado abierto, un sutil manual de técnica de la perfección, increíblemente preciso y seguro en una materia tan paralizante que solo con movimientos cifrados puede informarnos del hecho de haber sido evocada aquí. ¿Ensayos críticos? Para nada. No se dan opiniones. Todo ha sido juzgado de antemano. Se avanza a base de grados de visión. No hay otra cosa.

Se experimenta una gran alegría si se posee el suficiente oficio de lo vago y de lo imposible para entender ciertos aspectos esenciales de este libro. Si la insólita erudición que lo recorre de arriba abajo permanece oscura (obras no leídas, cosas no vistas, otras elecciones), el defecto es venial; pero escapan, sin fraternidad templaria, esos puntos de doctrina y de sabiduría que son la única salida verdadera del intelecto enmendado, del justo ejercicio mental y de la fidelidad al pensamiento, las verdades repentinas encendidas en la grieta.

«Meticulosa, especiosa, inflexible como todos los auténticos visionarios, la poeta Marianne Moore escribe un ensayo sobre los cuchillos...». Los tres adjetivos de la Campo construyen con tres golpes exactos la madriguera donde trabaja el auténtico *visionario*, permiten alcanzar realmente una ascesis que debe ser *meticulosa, especiosa e inflexible* para culminar en una visión nocturna que no sea meada matutina. Son tres vocablos altamente técnicos, de un oficio inencontrable, que, sin embargo, como todo verdadero oficio, *se aprende*. En las célebres cartas a Izambard y a Paul Demeny, Rimbaud dice: «Je travaille à me rendre voyant». Y «je m'encrapule le

plus possible, un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens», un plano de estudios a tener en cuenta. Nombres de maestros, *Crapule y Dérèglement*, y máscaras púdicas: detrás del encrapularse y del desajustarse, falso caos, está el trabajo *meticuloso, especioso e razonado* del auténtico visionario. Porque el fin es el orden absoluto: *le suprême Savant*... El propio Izambard, en sus recuerdos rimbaudianos, escribió que Rimbaud se había tomado tan en serio ese *je m'encrapule* que lo aplicaba «comme une formule cabalistique propice à la fermentation du génie». Un paralelismo de la verdad: *long, immense et raisonné —meticuloso, especioso e inflexible—*; un rigor que no puede fallar. La escuela de los videntes, evocada de nuevo por el *Orphée* de Ballanche, era solo un vaporoso Egipto literario y, en cambio, el *dérèglement* estaba al alcance de una mano fuerte. Y de nuevo «j'ai horreur de tous les métiers» (en *Mauvais sang*) confiesa un horror necesario, cuando hay que aplicar un «meticuloso» a un *oficio* absoluto. Trabajar para convertirse en un vidente excluye cualquier otro oficio... Del trono de la videncia a un meticolosísimo y angustioso comercio en el África de Menelik: solo quien cree en los destinos y en los viajes simbólicos puede colmar, sin repugnancia, la vorágine. «Especioso» es el término más embarazoso. Existe el positivo latino *deslumbrante* —la *speciositas* es más que belleza— y el italiano negativo *no sustancial*. El visionario trabaja sobre una deslumbrante insustancialidad, para revelar una seca realidad suprasustancial, la única realidad que en la nulidad evaporizadora de las sustancias no sea labilidad y humo. Por eso su trabajo es exquisitamente especioso. Un vacío lleno de luz, que se convierte en figura de pléroma. Parece muy difícil poder aplicar la especiosidad a los profetas de Israel, pero donde está la visión encontramos el espejo de lo especioso. (Acaso Ezequiel sea el más meticuloso de todos).

El ojo-abeja de Campo va de la fábula al gregoriano, del proverbio popular al rito bizantino, de Proust a Borges, de Lawrence Olivier a Gérard Philipe («último habitante moderno del reino élfico»), de Sharazad a la mazurca, y siempre destaca algo vertiginoso y esencial. El símbolo, el misterio, la perfección, el destino; este es un digno hablar humano a los humanos. El estilo no miente, y la unión de la erudición con la verdad que está encima es siempre bendecida. A cada paso un encuentro con la palabra exacta, con la palabra que se mantiene, deseándola, informulada: «Porque la religión no es más que destino santificado y la masacre universal del símbolo, la inexpiable crucifixión de la belleza es, ya lo he dicho, masacre y crucifixión de destinos». Con palabras liberadoras: «En Italia, me parece que el último crítico fue Leopardi, con De Sanctis la pura disposición del espíritu contemplativo fue definitivamente perturbada y distorsionada por la obsesión histórica». ¡Admirable herejía! De Sanctis fue el inventor de la *Literatura italiana*, un destructor de vida. Corrompió los estudios, hizo de este país una provincia para procónsules hegelianos (con purulentos hijos y nietos marxistas, más inhibidores de la respiración que un exceso de curare) y sus malditos *hay y no hay aún* han afligido millones de pubertades estilísticas, ha sembrado ruinas por todas partes... Mi vieja repugnancia hacia ese profesor y hacia la obsesión histórica que ha infectado casi toda una pasable cultura asiste con alegría a su flagelación. Y este Leopardi «que fue el último en examinar una página como se debe», es decir, como un escritor, es un sombrero frigio que flota en el aire, dispuesto a caer sobre cualquier cabeza que no esté ansiosa por servir.

Sobre Manzoni la ausencia de impostura del escritor Campo se nota de una manera aún más

ardiente, porque Manzoni es un gran *discrimen* entre Verdad e Impostura. Aquí está en el centro de una divagación sobre el lenguaje, igualado a los demás pólenes de la perfección, de los que Campo va en busca, y el signo es tocado con sabia ligereza: el «tejido finísimo de lítotes», la identidad profunda Cardenal-Innominado, las «secretas implicaciones simbólicas». El Innominado es calificado de un modo que nos sitúa en la emoción de la verdad: «ese cóndor ascético». «Je me suis séché à l'air du crime...». Esto es entender *ensayando*, acercar una lámpara siendo tal.

En una mención al Salmo 58 (57) está en juego mi versión de este texto. El salmo es el quincuagésimo octavo, *No matar o No destruir (al-tashèt)* del masorético, donde el esfuerzo de interpretación del término *rashà* (impío, culpable, maléfico, etc.) me ha obligado a tomar medidas insólitas: el renegado, el hereje. Son, se entiende, propuestas. Pensaba en la feroz comunidad de los puros que regresaron de Babilonia, para los cuales los judíos que se quedaron en el Erez durante su exilio eran *reshaìm*, renegados del verdadero culto, herejes, vistos como brujos, y testimoniado por estos *reshaìm*, en cuya sangre el creyente que se considera Justo se lava los pies (v. 11), una cierta afectuosa y vindicativa simpatía de agnóstico. Lo ignoro todo de estos *reshaìm* de los Salmos, los más oscuros de todas las Sagradas Escrituras, y experimentaba una vivísima reluctancia a sancionar la condena. ¿Dónde está el Mal, con quién está, en los Salmos? No siempre con los benditos, no siempre con los malditos. ¿Quién sabe quiénes eran, los unos y los otros? *Hereje*, hoy, suena absolutorio.

En el v. 4 he usado *hereje* para el paralelismo *dovré khazàv*, que en la Vulgata aparece exactamente con *loquentes mendacium*. Los herejes reaparecen en el v. 11: *be-dàm ha-rashà'*, en la sangre del *rashà*. Quien está seguro de ser *tzadiq* se lava tranquilamente los pies en la sangre del *rashà*: la certeza es suya. Cristina Campo, ante la imagen del *rashà* que no oye, como la víbora sorda, la voz del encantador, añade un bellissimo comentario: «¿Acaso no diseña todo esto con gracia y majestad poética aquel que huye de la venerable voz y se tapa los ojos ante lo invisible? ¿Aquel que, al contrario del santo, rechaza atarse y desatarse suave y ciegamente —en esa escritura del Dios sobre la tierra— las criptografías de un destino?». Sin embargo, la víbora que intenta huir a la voz del encantador encarna para mí también un noble rechazo solitario, es un capricho que no carece de grandeza. (Acaso porque cada antítesis de lo que las Sagradas Escrituras alaban no puede carecer de grandeza).

Querría regresar al salterio también teniendo en cuenta la lección de estos ojos, que no han renegado de la tradición. Saber que ha quedado alguien, de rodillas en el templo desierto, basta para hacer de ese templo algo más que un triste monumento histórico. Pero no lograré nunca —y si hay demasiado esfuerzo disminuye gracia— poner de acuerdo la excavación de un texto sagrado y el respeto por la tradición que ha florecido en su precipicio. Basta saber, dice Elémire Zolla, que de ese texto sacaron lo que sacaron los santos... Yo también conozco los riesgos de la crítica, cuya última salida es la destrucción, pero el comentario monótono de los santos es a menudo una *especiosidad* superpuesta, poderosa y viscosa, que cierra angelicalmente las puertas del texto. La tentación de abrir con las propias manos (no siempre «leves manos») es fuerte, fortísima. A cada cual su demonio... La Palabra se salvará siempre a sí misma.

Repetiré una vez más lo único que, en esta decisiva división de almas y mundos de juicio final en que vivimos sin saberlo demasiado, me parece que es relevante: estas Cosas Escritas no

contienen el mínimo, el más imperceptible rastro de impostura. El *mendacium* nos es vertido incesantemente en el estómago indefenso, metido en la carne, esparcido sobre los cabellos y pegado a las fibras por cualquier medio, con furor y una espantosa adicción, peor que la muerte, que nos amenaza a todos. Para poder resistir, es necesaria una ascesis del asco. Es necesario estar lleno de ellos; desbordar asco. Porque la impostura es fuerte; la impostura está en todo, es de todos, contra todos, para todos. También nuestras células pesadas, hurgadas, escrutadas, aplastadas, triunfalmente archivadas, mienten... Mienten para defenderse... Imposturas; miserables, banales y jamás vistas, jamás oídas, jamás experimentadas formas de impostura. Imposturas que esconden la destrucción; imposturas que adulan descaradamente la vida en el acto de acuchillarla. Tened asco y náusea, y a estos perros dadles siempre a probar antes cualquier plato.

Campo nos enseña muchas cosas. No las enseña con la férula, sino «con leves manos», leves pero semejantes a cuchillos, a los cuchillos meticulosos de Moore. Dejo a quien ha pensado y escrito *La flauta y la alfombra* en esta sibilina frontera de la alabanza honesta: no pertenece a los *loquentes mendacium*.