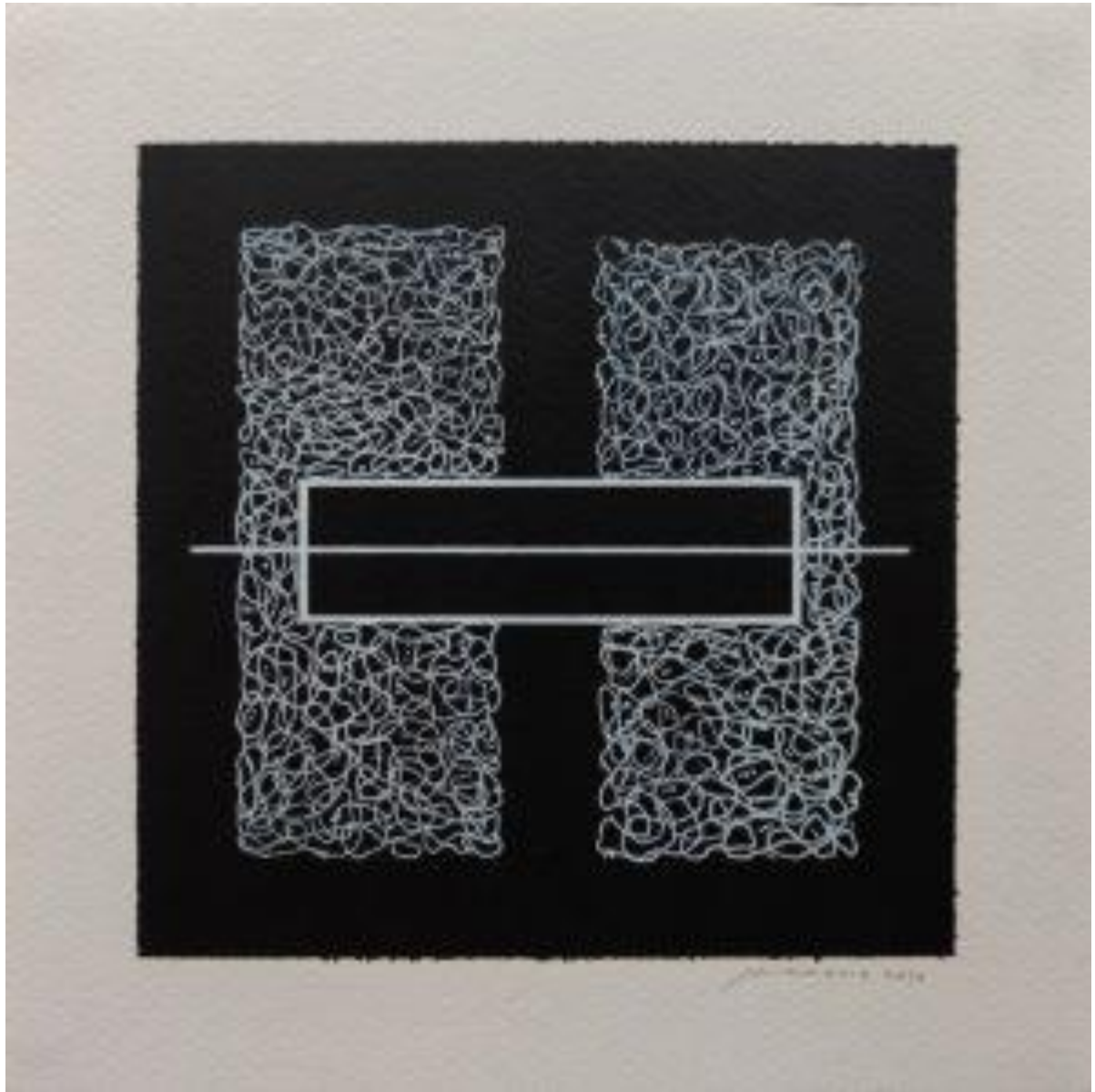


La Torre del Virrey

Revista de Estudios Culturales





La Torre del Virrey
Revista de Estudios Culturales

DIRECTOR

José Félix Baselga
Doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia

DIRECTOR ADJUNTO

Adolfo Llopis Ibáñez
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia

JEFE DE REDACCIÓN

Fernando Vidagañ Murgui
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Juan Diego González Sanz
Doctor en Ciencias Sociales Aplicadas (Filosofía) por la Universidad de Huelva

CONSEJO DE REDACCIÓN

Comunicación editorial

Antonio Fernández Díez
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia
José M^a Jiménez Caballero
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Murcia

Recepción editorial

Lluís Alonso Alamà
Graduado en Psicología por la Universidad de Valencia
Adrià Fernández Lull
Graduado en Filología Clásica por la Universidad de Valencia

Coordinación institucional y editorial

Ismael Romero Mañez
Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia
Jorge Tévar Novejarque
Graduado en Historia por la Universidad de Valencia

Estructuración editorial

Daniel Martín Sáez
Doctor en Filosofía y en Musicología por la Universidad Autónoma de Madrid
Iván Civera Martínez
Estudiante de Historia en la Universidad de Valencia

Revisión editorial

Rubén Alepuz Cintas
Graduado en Filosofía en la Universidad de Valencia
Marta Chico Fabra



Graduada en Filosofía por la Universidad de Valencia
Carmen Rabadán Puchades
Graduada en Filología Clásica por la Universidad de Valencia

Escuela de traductores

Ricardo Bonet

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia

CONSEJO ASESOR

Carlos X. Ardavín Trabanco
Trinity University, San Antonio, Texas

Ramón del Castillo
UNED, Madrid

Vicente Cervera Salinas
Universidad de Murcia

Michele Cometa
Università di Palermo

Miguel Ángel García Peinado
Universidad de Córdoba

Francisco J. Martín
Università di Torino

Raúl Miranda
City University, New York

Josep Monserrat Molas
Universitat de Barcelona

Mario Piccinini
Università di Padova

Julián Sauquillo
Universidad Autónoma de Madrid

Julio Seoane Pinilla
Universidad de Alcalá

Jaime Siles
Universidad de Valencia

Marta Tafalla
Universitat Autònoma de Barcelona

Jorge Torres Cueco
Universitat Politècnica de València

DISEÑO WEB

ComBios

EDITA

La torre del Virrey. Instituto de Estudios Culturales Avanzados
Apartado de Correos 255
46183 L'Elia (Valencia), España.

PATROCINA

Ajuntament de L'Elia

ISSN: 1885-7353

Nº 29



Indexada en

DOAJ
LATINDEX
ISOC
MIAR
ULRICHS
DIALNET
RECOLECTA
GOOGLE SCHOLAR
EBSCO
E-REVISTAS

Licencia CreativeCommons

Los textos publicados en esta revista están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 de CreativeCommons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, LA TORRE DEL VIRREY. REVISTA DE ESTUDIOS CULTURALES, no los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>



Índice/Summary

Número 29, 2021/1

Fuera de serie

ANTONIO HERMOSA ANDÚJAR, *Arte político y legitimidad. El homus novus y el discurso de Mario en el Jugurta de Salustio*

SILVIA DÖLLERER y JAIME NUBIOLA, *La correspondencia entre Emma Goldman y John Dewey*

Artículos

ADRIÁN ROCHA, *Perspectivas teóricas sobre el populismo en Ernesto Laclau*

GUILLERMO AGUIRRE, *Fundamentación de la palabra y la música sobre el silencio*

Ma VICTORIA GALLOSO CAMACHO y GRACIELA SEGADOR PORTELA, *Sobre el análisis etimológico y semántico de “cor, cordis>corazón”*

Ensayos

CARMEN RABADÁN PUCHADES, *El tercer poema. Un ensayo sobre la Hélade de Ismaíl Kadaré*

Reseñas

SIGISMUND KRZYZANOWSKI, *Biografía de una idea y otros relatos*. Por Ismael Romero Máñez

JULIO SEOANE PINILLA, *Canallas ilustrados*. Por Rubén Alepuz Cintas

MANUEL MARÍNEZ-SELLÉS, *Eutanasia. Un análisis a la luz de la ciencia y la antropología*. Por Víctor Páramo Valero

C. S. LEWIS, *The Reading Life. The Joy of Seeing New Worlds Through Other's Eyes*. Por Luz Álvarez

ALAIN ROGER, *Breviario de la estupidez*. Por Ismael Romero

WALTER SCOTT, *Ivanhoe*. Por Juan Diego González Sanz



FRANCESCA GRUPPI, *Dialettica della caverna. Hans Blumenberg tra antropologia e politica*. Por Luis Durán Guerra

MARÍA ANTONIO PEÑA GUERRERO y MARTA BONAUDO (Directoras), *Historia cultural de la corrupción política. Prácticas, escenarios y representaciones contemporáneas*. Por Juan Diego González-Sanz

MARÍA ANTONIO PEÑA GUERRERO y DIEGO JOSÉ FERIA LORENZO (Directores), *Corrupción política y liberalismo en el largo siglo XIX*. Por Juan Diego González-Sanz

J. J. ARREOLA, *Narrativa completa*. Por Antonio Fernández Díez

SAUL BELLOW, *Ravelstein*. Por Antonio Fernández Díez

PETER ACKROYD, *Charlie Chaplin*. Por Antonio Fernández Díez



ARTE POLÍTICO Y LEGITIMIDAD (EL *HOMO NOVUS* Y EL DISCURSO DE MARIO EN EL *JUGURTA* DE SALUSTIO)

ANTONIO HERMOSA ANDÚJAR

Fecha de recepción: 01-01-2021

Fecha de aceptación: 01-01-2021

Resumen: El autor comenta el discurso de Mario en el *Jugurta* de Salustio para analizar algunos hechos clave de la política romana y universal: la tensión entre la vieja aristocracia y el *homo novus*, la relación entre la política, la paz y la guerra. Todo ello confluye en las preguntas que guían el texto: ¿cuál es el mérito que otorga legitimidad y cuál es su límite? ¿Cuándo puede ser un arte la política y cuándo deja de serlo?

Abstract: *The author comments the speech of Marius from the Jugurthin of Sallust to analyze some key facts about the roman and universal politics: the tensión between old aristocracy and the homo novus, the relation between politics, war and peace. All of this meets in the questions that go through the text: what is the merit that legitimates something and what is its limit? When can politics be an art and when cease to be that?*

Palabras clave: Roma, política, homo novus, arte, guerra.

Keywords: Rome, politics, homo novus, art, war.

PRÓLOGO: LA NOVEDAD Y SU POLÍTICA. ¿Trae consigo alguna herencia, algún título el *Homo Novus* u “hombre salido de la nada”¹? ¿A qué vocabulario pertenecerían las palabras que usa, en qué fuentes beberían al explicar el significado de sus acciones? ¿Y qué entenderá por poder si un día lo empuñare? Llegado ese día, ¿qué lecciones trataría de impartir con su ejercicio? ¿Y qué orden, qué dirección tomará la República?

El discurso de Mario ante sus electores, cuyo voto le ha hecho acceder al consulado para humillación de sus competidores de prosapia, aportará respuestas precisas a tales preguntas; no, cierto, de manera tan detallada y directa como Burke explicará a los suyos la real función del representante, sino a través de un rodeo en el que va pasando revista a su nobleza en relación con la de sus rivales, a las

¹ Citamos completa la frase original: “Comparate nunc, Quirites, cum illorum superbia me hominem novum”; cf. SALUSTIO, *Guerra de Jugurta*, 85.13 (la perífrasis corresponde al traductor, Bartolomé Segura Ramos).

características que la ciernen, a los argumentos teórico-prácticos que la legitiman y a los hechos político-militares en que se revela².

El metro con el que el propio Mario traza su perfil de hombre nuevo dista de asemejarse al que Salustio había fijado en otra parte del texto como característico de aquél, a saber, la primacía alcanzada por la riqueza frente a lo bueno y lo honesto³; y, por supuesto, la explicación de Salustio sobre su elección al consulado dista aún más de la ofrecida sobre la de Cicerón en su otra gran obra, tan mutilada como ésta, cifrada en la necesidad⁴. Sería el poder de esta hechicera el agente del cambio que, casi de la noche a la mañana, se operó en la perspectiva de la antigua nobleza contra el nombramiento del arpinate como cónsul, por cuanto el peligro inherente a la conjura de Catilina allanó su arrogancia y dispó su recelo, los prejuicios con que obstaculizaban dicha elección.

Dedicaremos las páginas siguientes a exponer por extenso las ideas recién anticipadas.

LA AMBIGÜEDAD DE LA POLÍTICA (O LA POLÍTICA COMO ARTE). La zozobra ante la incertidumbre de la elección debió dejar huella en el ánimo de Mario, pues nada más confirmarse ya era posible medir el tamaño de su ambición; la prueba es la irrupción inmediata de su vanidad, que armada de la espada de la soberbia inicia una cruzada sin cuartel contra la antigua nobleza, traspasando unas veces el corazón de sus miembros singularmente considerados y combatiendo otras a la entera clase, dejándoles apenas el tiempo de relamerse las heridas de la humillación.

La ofensa se propagó al centrar sus prioridades en la guerra –luego veremos por qué–, para la que hizo todos los preparativos necesarios con un doble e inesperado éxito, pues ni se topa con obstáculos en la voluntad de los adversarios ni, menos, en la de quienes supuestamente no la querían: aquéllos –esto es, el Senado– creen que éstos –la plebe– acabarán volviéndose contra él, mas no fue así, y la retórica de la victoria y del botín subsiguiente demostraron su natural capacidad persuasiva en la mente y el alma plebeyas.

Ahora bien, la elección de Mario no tenía por objetivo facilitar el curso de su odio a la nobleza, sino la dirección de la política romana, y la guerra era parte consustancial. A ello se debe que al convocar a la asamblea popular a fin de informarle sobre ésta iniciara su discurso revelando su concepción de aquélla.

Y lo primero que aprendemos es que si bien la doblez, el fraude, la mentira, la vileza o la pusilanimidad forman parte del ejercicio de la política, la posible ambigüedad que a partir de aquí la caracteriza no se debe a que tales propiedades conformen su naturaleza, sino en todo caso la de los malos políticos, aun si son mayoría. Hay otros sin embargo, remacha ufano, que se glorían con razón de la autenticidad, la firmeza, la coherencia y aun la honradez con que imprimen su sesgo personal a la acción política. Si aspiran al poder no es para condecorar su biografía con una medalla más que amontonar en la prosapia familiar; si lo hacen con diligencia, humildad o moderación no es para renunciar a ellas apenas obtenido y mostrar la pereza, la arrogancia o el abuso que tales máscaras encubrían; si el fin es obtener un cargo no es para confundir con él, sea cual fuere, la entera república, pues a un todo así no lo representa parte alguna. Así pues, lo primero que aprendemos es que el principio que informa a la política, tanto en su teoría como en su práctica, es el de la

² Nuestro estudio versará exclusivamente sobre dicho discurso, no sobre las acciones militares que tanto darían que hablar, para bien y para mal.

³ “...novi atque nobiles, quibus divitiae bono honestoque potiores erant”, 8.1.

⁴ *Conjuración de Catilina*, 23.4-6.

integridad en la gestión de la cosa pública, que cabe en ella más allá de la presencia de honores e intereses personales, con frecuencia el orgulloso legado de una casta que no duda, llegado el caso, en contraponerse a los de la generalidad de la población.

Empero, no sólo de autenticidad vive la política, y la facticia ambigüedad hasta aquí constatada –esa amalgama de contrarios que a menudo se repite en uniforme secuencia temporal y lleva a confundir apariencia y realidad–, quizá no constituya el único secreto a desvelar en su naturaleza. Prosigue Mario:

A mí no se me escapa qué vasta empresa me echo encima con este gran favor vuestro. Organizar una guerra al tiempo que se respeta el erario, forzar al servicio militar a gente a la que no quieres tratar mal, encargarse uno de todo puertas adentro y en el exterior, y llevar a cabo estas tareas en medio de envidiosos, obstruccionistas e intrigantes es, romanos, más desagradable de lo que se cree⁵.

El gestor de la cosa pública que se toma en serio su trabajo se encuentra ahí en medio de un gran dilema. Ahora las dificultades no residen en el acceso al poder, en cómo hacer antes de usarlo a fin de aparecer como no se es y luego hacer lo que se quiera o pueda sin más, anteponiendo siempre las florituras del interés personal o del de casta al mayoritario; ahora aparecen durante su ejercicio, si bien no –insistimos– para ilustrar las cabriolas que el arbitrio impone al poder bajo la presión de los intereses sectarios, sino porque la política presenta en su total desnudez el ámbito que comprende, las relaciones entre Estado y sociedad en su conjunto, y el drama que ahí anida: la multitud de intereses que es menester conciliar para dar con un interés mayoritario o común en grado de ser llamado interés *de Roma*.

De tan colosal empresa Mario⁶, en su discurso, ofrece los enigmas que la estructuran, mas no el orden institucional que los encauce hasta las decisiones personales que, barajando los tiempos y distribuyéndolas en hechos, destilen medidas con que conjurar problemas que con mayor o menor *paciencia* esperan resolución; la cual, por adecuada que sea, nunca será definitiva, dado que los intereses y las necesidades por satisfacer se renuevan con las circunstancias o, si se prefiere, con la vida.

Reducida a su osamenta, los elementos que configuran la cuestión política en ese preciso momento del devenir romano son una masa de electores, un gobernante que personifica su preferencia y el fin para el que lo nombran. Dónde se incrustan ahí los enigmas no se advierte a simple vista, pero los tres elementos portantes señalados se sostienen sobre redes claramente perceptibles, una institucional que les confiere legalidad y otra más inmaterial de deseos cuyo cumplimiento reforzará su legitimidad. La primera ha quedado activada con la elección de Mario. ¿Y la segunda?

Muchos de los peores demonios de la política yacen enterrados en las palabras recién citadas del cónsul, justo a partir del momento en que reconoce la dureza del encargo. De repente advertimos, por ejemplo, que la guerra, necesaria como es, requiere condiciones para llevarla a cabo, entre ellas contar con la aquiescencia del erario público; las dos instituciones se descubren urgidas a colaborar, y eso no brota de la naturaleza, sino que es fruto de decisiones políticas equilibradas entre quienes detentan fragmentariamente el poder político de la comunidad. Y otro tanto ocurre

⁵ Neque me fallit, quantum cum maximo vestro beneficio negoti sustineam. Bellum parare simul et aerario parcere, cogere ad militiam eos quos nolis offendere, domi forisque omnia curare et ea agere inter invidios occursantis factiosos opinione, Quirites, asperius est (85.3).

⁶ El propio Salustio tampoco colmaría esa laguna con un discurso a la manera polibiana, por ejemplo. En su exposición histórica conducente a la crisis de la república destaca cómo la correlación entre la grandeza de Roma y las cualidades morales de sus ciudadanos, pero el análisis de las instituciones quedaba fuera de la misma (*Conjuración de Catilina*, 6-9).

con la tropa; cuando el jefe mira de cerca a los soldados puede a veces saludarlos por su nombre; le eran conocidos antes de reclutarlos y gozaban de su afecto o de algún tipo de predilección. La política es, además, ingrata, pues el responsable de la actividad casi nunca obtiene ni el reconocimiento ni la aprobación que su personal quehacer merecen. Así pues, lo que de repente advertimos en la constatación de que la política exige para triunfar conciliar antagonismos es no sólo la existencia de una ambigüedad facticia debida al abuso que el arbitrio hace de ella, sino asimismo la de una ambigüedad inmanente al estar su dominio erizado de contradicciones que es menester subvertir conciliándolas –y de hacerlo sin aniquilarlas, cabría añadir– si ha de dar fruto. Dada la importancia del asunto, apliquémosle la lupa a su examen.

Si Mario hubiera podido saltar la urgencia de la guerra que acuciaba su discurso igual habría podido, acompañándose quizá con Polibio aun sin leerlo⁷, resucitar en Roma el discurso de Pericles en Atenas, ilustrando de este modo a sus conciudadanos en algo ya conocido por ellos, a saber: que la constitución romana dividía el poder y lo repartía en órganos, y que la libertad política de que gozaban dependía del equilibrio y la armonía entre los mismos. De ese modo habría aprovechado para recordarles que la guerra la hacían los cónsules, pero la financiaba el Senado, por lo que era una decisión de ambos. Lo perentorio del momento le llevó a iniciar su razonamiento en el fin sin pasar por los medios, mas no le permitió obviar la cooperación interorgánica en la decisión, manifiesta en el reconocimiento de que entablar una guerra es algo recto cuando se respeta el erario.

He ahí una prueba de su lealtad a la constitución, de la profesión de fe jurídica de un soldado que anhelando ser cónsul aspira a ser alguien en el juego político respetando sus reglas. En lugar de honrar a Lord Acton mostrando que el poder corrompe y aspirando en consecuencia a ampliar el suyo en detrimento del senatorial, resiste más acá de ese deseo respetando el equilibrio entre ambos, buscando su cooperación y demostrando así que el poder honra o puede honrar. El simple hecho de preservar el equilibrio en lugar de intentar romperlo en su favor revela en Mario a un político que pondera la simetría entre detentar la espada, es decir, el instrumento cuya posesión confiere la fuerza física de la comunidad, y administrar el dinero, es decir, el instrumento que abre sus posibilidades de acción; de un político concededor de sus límites y resuelto a mantenerse en ellos.

De hecho, no consideramos atrevido afirmar que el equilibrio de los poderes exhibido en su cooperación despliega una sabiduría técnica que es al mismo tiempo normativa, una sabiduría que se exhibe, por un lado, en la convicción de que la espada no es voluntad, esto es, en el aprecio por parte del Cónsul a unos conciudadanos a los que en ningún momento pensó en empobrecer u oprimir; y en la creencia por parte del Senado de que el dinero vale mucho pero no lo compra todo, que hay valores más allá de todo precio, como el de la libertad derivada del equilibrio constitucional o el de la seguridad que el pueblo romano obtendrá con su victoria en la guerra.

La ambigüedad jurídica resultante de la constatación de una necesaria cooperación de poderes que, sin embargo, en absoluto es natural o mecánica no es la única presente en las palabras de Mario anteriormente mencionadas. Más bien se completa con otros dos tipos de ambigüedad, resultante cada una de la argumentación expuesta en las dos tesis subsiguientes: la psicológico-moral y la socio-política. Vayamos a la primera de ellas.

La financiación de un combate sin arruinar a la sociedad no es la única batalla que la guerra ha de librar. A la guerra se va con soldados y seleccionarlos, cuando los

⁷ No era lo suyo leer a los griegos ni imitar sus enseñanzas, repite en varias ocasiones a lo largo del mismo (*Guerra de Jugurta*, 85.12 y 85.25).

dados del azar no son lo decisivo, significa en determinados contextos una derrota afectiva para el general que selecciona. En la guerra, en efecto, se muere, y cuando cae alguien escogido por ti, por quien quizá sientas afecto o a quien prometiste, en pleno desafío al destino, una vida mejor, el trámite técnico del enrolamiento se mezcla con sentimientos y recuerdos, las promesas de ayer saben hoy a mentira, los afectos quizá devengan en acusaciones y la culpa no cese de clavar cuchillos en tu corazón. Al punto de que puedas sentirte incluso más culpable si te has vuelto tan duro, tan *realista*, como para neutralizar el dolor con el deber, y en la tranquilidad recién adquirida sientes el precio de la soledad. Por lo demás, en un momento así, un sarcasmo de lucidez bastaría para añadir una voluta más de amargura o desesperación al dolor cuando percibes que vives la muerte del soldado complaciéndote en la desigualdad que supone saber que el muerto es anónimo, que diferenciaste incluso sin querer entre los muertos por su relación contigo, pese a que, en el mejor de los casos, todos demostraron igual valentía defendiendo a la patria.

Causar daño, apresurar su muerte, a alguien contra tu voluntad por enviarlo a la guerra no sólo tiene esa dimensión subjetiva y el mal no cabe entero en el corazón del general, donde el deseo de gloria, riqueza o estatus del soldado, que le hicieron marchar quizá con alegría al frente, hasta podría deparar un inesperado lenitivo. El mal inmarcesible que semejante hecho saca a la luz está en otra parte, aunque en absoluto es ajeno al conjunto de los protagonistas. Hasta el presente hemos supuesto restricciones entre quienes Mario “no quiere[s] tratar mal”, dividiéndolos entre quienes gozan de su afecto o predilección y los que no; si ese fuera el sentido de la frase, en este punto nos encontraríamos con que el general se incline más por preservar su vida que la de la patria misma, que quizá habría gustado más dejar en manos de soldados anónimos. Ahora bien, si las restricciones son fruto de un error nuestro, y lo que le duele al general realmente es enviar a la guerra a uno solo, a cualquiera de sus conciudadanos puesto que no desea “tratar mal” a nadie, entonces lo que se demostraría es que el celebrado valor romano, la *pietas* con la que se anteponía la patria a la vida personal, la gloria de dar la propia vida en defensa de aquélla, o es un fantasma del pasado o ha sido un fantasma real siempre: tratar mal al soldado reclutado para la guerra es sin más reconocer que la vida personal cuenta más que la vida de las demás personas y que la vida colectiva de la patria.

Una consecuencia imprevista del razonamiento, que acentúa el mal inmarcesible aludido, se plasma en la tragedia que para una sociedad supondría no haber dado con una solución mayoritaria aceptable al problema de su seguridad, pues forzar a los ciudadanos a devenir en soldados para ir a la guerra cuando querrían quedarse en su hogar significa de hecho diferenciar entre medios y fines, entre la guerra como medio y la seguridad como fin. La política habría fracasado en el objetivo primario para el que fue creada, la seguridad, pues el deseo de bienestar y de paz tiene en principio, como enemigo nato, a la guerra; y cuando la necesidad los fuerza a cooperar, siendo la guerra un mal menor para obtener la seguridad, el precio es absoluto, puesto que no hay dinero con el que comprarle a la muerte una sola vida entre todas las pérdidas.

Y moralmente la historia no termina ahí. Dado que al “mal” de la guerra se va no sólo con la idea de defenderse, de protegerse de posibles conquistadores, etc., sino también con la idea de enriquecerse, de obtener un botín que recompense con celeridad los riesgos corridos y la incertidumbre padecida, así como la aureola de una gloria que en condiciones normales dispensaría al recién creado héroe con otros beneficios, difícil será que la guerra no cree sus propios profesionales que, aun con sus riesgos, la prefieran al trabajo diario, por lo general menos pródigo que aquélla para la mayoría de quienes en ella participan, etc. Y ese cambio de mentalidad, de valores,

no sólo es lo bastante poderoso como para enterrar los antiguos –aquellos que predominaban cuando aún se consideraba un mal “forzar” a los nuevos voluntarios a guerrear– en las fosas del pasado y de despreciarlos en el presente con la etiqueta de romanticismo; ese cambio de valores, añadimos, significará que el medio de la guerra se ha convertido en un fin en sí mismo aun si no crease a sus profesionales, sino simplemente por los resultados que produce regularmente entre los vencedores: el botín aumenta su bienestar como la victoria aumenta su gloria, y un envidiado prestigio social consagrará probablemente al nuevo héroe frente al antiguo ciudadano, además de enaltecerlo como modelo de patriota.

Llegado ese punto virtuoso involutivo, con el ejército convertido en instrumento para el ocio y el bienestar, la guerra mutada de defensiva a ofensiva y la fuerza devenida en tentación de imperio, la conciencia se habrá pasado al enemigo. En lo sucesivo, la guerra será institución; el enemigo, permanente; el valor, técnica; la gloria, profesión; la seguridad, apuesta; la patria, el ejército; el ejército, la constitución. El pasado será retórica y Roma, el juego que los generales y sus legiones jueguen con ella. La conclusión dice que, se rechace en cuanto mal o se acepte como bien, la guerra es el fracaso de la política en el campo para el que, dijimos, fue primeramente creada: el de la seguridad. Semejante ambigüedad, que empezó siendo de naturaleza psicológico-moral, ha terminado convirtiéndose en una paradoja política que delata el fracaso experimentado en su interior, cuando aspiraba a delimitar la correspondencia necesaria entre medios y fines ante el enigma de la seguridad.

Pasemos por tanto a la tercera clase de ambigüedad, la socio-política. La escena pública es ámbito de ingratitud. Alguien armado con toda su buena fe pronto padecerá una desilusión terrible, al punto que aprende sobre la marcha a ser no malo, como alguien dirá mucho después, y a buscarse otros salvavidas o puede decirse con las horas contadas. Incluso atendiendo con solicitud y prestancia a todos los deberes impuestos por el cargo; incluso si no se da tregua y hasta lleva a cabo trabajos de otros; incluso si lo hecho sale todo bien, si a lo que aspira es al aplauso general del público se topará sin falta con una recompensa sumamente decepcionante.

Quizá la misma decepción constituya una fuente de energía que le estimule a indagar las causas. Se sorprenderá entonces descubriendo que no se debe a la existencia de algún retablo nihilista en el interior del templo de la naturaleza humana, y ni siquiera a que esos que pasan junto a él son tan raros que al mirarlos bien descubre que gustan, piensan o sienten cada uno a su manera o, al menos de una distinta a la suya; no es eso, no es eso, se repetirá quizá. Hasta que la causa, que permanecía al paio, se tropiece con él: por detrás de aquéllos, aunque siempre por encima, se mueve una tupida red “de envidiosos, obstruccionistas e intrigantes” que se dedican al sabotaje del esfuerzo ajeno por deporte y, en determinadas circunstancias, por vocación (pronto se apercibirá de que él constituye una de esas circunstancias determinadas y enseguida veremos por qué).

El primer grupo, socialmente muy mayoritario, pese a las diferencias que pueda esgrimir y los ‘peros’ en que se puedan concretar, no dudará en valorar positivamente la labor del cónsul de turno –aun si fuera uno no elegido por él–, ni en mostrar su aquiescencia en tanto le demuestran gratitud, siempre y cuando obtenga su genérico parabién. El segundo lo negará de manera sistemática: objetivamente, porque ese es su oficio y se muestran rabiosamente celosos a la hora de ejercerlo; o subjetivamente, porque esa es su pasión, y en tal caso entramos en las circunstancias antedichas. En ambos casos el autor sometido a juicio por su labor acabaría siendo un réprobo, pero en el segundo, además, de oficio.

Y en ambas ramas del segundo grupo cabe observar algo más: no ya el drama de una sociedad segmentada por diferencias de opinión, de gusto, juicio, etc., que

también; o por principios o valores tan divergentes que apenas se logrará equilibrarlos en algún fin común, que también. Sino asimismo el drama de una sociedad desgarrada por intereses, que se reparten por una mala voluntad exteriorizada socialmente mediante pasiones como la envidia o el desprecio, o bien mediante tácticas como la intriga o el obstruccionismo, por cuya virtud valores como la confianza, sin la que no hay vida social posible, actitudes como la transparencia, que tanto favorecen una relación, o efectos como el acuerdo o la negociación pierden toda su razón de ser; intereses que abocan así al enfrentamiento entre las clases sociales o las fuerzas o personas que las representan. En tales circunstancias dar con una política en la que las diversas voluntades converjan e imprimirle una dirección única, tanto en el interior como en el exterior, acatada por todos a pesar de los disensos reconocidos, aparece como poco menos que irrealizable. La impresión se refuerza al descubrir un último espectáculo a la vista de todos: el de una sociedad que se desangra por sus prejuicios y que supone con su mera existencia una división irrecomponible mientras sobreviva alguna de las partes que la configuran. Lo percibiremos más en detalle analizando la legitimidad que Mario busca para sus acciones.

NOVEDAD Y TRADICIÓN. LA AUTOLEGITIMACIÓN DEL *HOMO NOVUS*. Ser elegido cónsul de acuerdo con los procedimientos constitucionales no sólo debería ser reconocido como un acto legal, sino igualmente como legítimo. Empero, no es así, o al menos no es de hecho aceptado como tal, por lo que la oposición entre facticidad y normatividad, y en el interior de ésta entre hábitos y leyes, estalla de inmediato en una guerra entre sus portavoces correspondientes, y con ello entre tradición y novedad, en la que quien encarna esta ha de recurrir a la fuerza para imponerse a quien encarna aquélla aun en un contexto plenamente legal.

Así, justo después de las palabras citadas de Mario sobre las tensiones inmanentes a la política –las ambigüedades tan profusamente analizadas por nosotros–, el general pasa directamente al ataque contra la nobleza de prosapia, el enemigo íntimo con el que Roma lucha contra sí misma. Apunta al corazón de los prejuicios por los que se eleva a único poder natural de la misma, si bien no directamente al principio, sino a través del rodeo de las ventajas sociales de que goza, por cuyo través entra en la escena pública blasonando su superioridad: la desigualdad que entraña, y que desdora a los dos sujetos políticos que osan hacerle frente: la plebe, que elige, y el cónsul elegido por ella (de ahí que Mario, en su ataque, defienda a ambos como si se tratara de uno).

Las ventajas que de inmediato saltan a la vista son dos: de un lado, la solidaridad castal que acude sin más en socorro del noble menesteroso, a cuya disposición pone los recursos de sus pares –dinero, ayudas, influencias, favores–, razón por la cual los errores le salen gratis; de otro, el poder ideológico que el recuerdo rescata de los hechos pasados al preservarlos en los registros de la memoria: los valores que dieron forma a la *Urbs* y las gestas que le dieron gloria a través de sus autores, los hechos que extendieron su fama por el orbe. Son los genes que la historia ponía a disposición de los nuevos vástagos de la vieja nobleza desde la cuna otorgándoles un poder con el que pretendían cimentar su supuesto derecho a seguir la estela de los antepasados en lo tocante al gobierno de la ciudad, aun cuando –recordaba Mario– sin repetir sus proezas. Paradójicamente, tales privilegios humanizaban a sus beneficiarios frente a quienes no los poseían, por cuanto les concedían el derecho a errar, o por mejor decir, el derecho a la irresponsabilidad, esto es, la capacidad de equivocarse al tomar decisiones sin que las acciones, sufragadas de inmediato con los recursos de la casta nobiliaria, devengasen intereses políticos.

En el polo opuesto se erguía la solitaria –mas sentida como amenazante– figura del *homo novus*, ese Mario que carece de aquella historia y no cuenta por ello con solidaridad castal natural ni con poderes ideológicos que neutralizaran al momento las consecuencias de sus errores; al contrario, la comisión de uno sólo le penalizaba con la deshumanización al no conocer el perdón de sus oponentes, sino en el mejor de los casos sólo de sus partidarios, lo cual redundaba en un mayor enconamiento de las relaciones entre ambos bandos. Mas esa figura, espléndida en su aislamiento, no estaba sola y compensaba con su orgullo cuanto la historia le negara al nacer en la cuna equivocada; tenía su altiva biografía junto a sí y ésta daba testimonio de valor e integridad, que aumentaban la gloria de la República y atraían las miradas plebeyas, y en la biografía dos gemas con las que deslumbrar a los advenedizos que lo hostigaban: la educación en “todos los esfuerzos y peligros” infundida por sus padres y la constancia que en coherencia con tales principios ha marcado su vida al punto de fijarla en ella como una costumbre⁸. Era por tanto el monumento construido al valor y la honradez con su vida lo que Mario frisaba a los herederos de una nobleza a la que los siglos en lugar de renovar envejecían; era ese nuevo Palamedes romano el que se rebelaba con ella frente a la acusación de los nuevos *Odiseos* de haberles robado el tesoro de su poder castal sobre Roma, una herencia que la lotería del nacimiento les había obsequiado sin más y que permanentemente deslustraban con sus deméritos⁹. El *homo novus*, en suma, no estaba solo y no salía de la nada: se había forjado por sí mismo unos valores que sí tenían tradición.

El procedimiento para auto-legitimarse contra los prejuicios que el paso del tiempo había arrancado a dicha lotería, y que ya constituían el nuevo y real ser de la antigua nobleza, terminaría poniendo las cosas en su lugar. El drama para sus miembros es la naturaleza homeopática del éxito alcanzado por el hijo de la novedad, que en un genuino alarde normativo se servirá de la misma materia prima que llevó a los patricios a su condición de *exempla* para transformar a sus descendientes, los vástagos de la tradición, en hijos bastardos.

Protegido por su orgullo de hombre valiente y honrado el noble forjado por una época sin memoria ve en los reyes del prejuicio –nacido de la oxidación del poder en tanto sustancia genética– a un rebaño desordenado y solidario de títeres sin brújula, cuyos balidos menudean entre retratos de los antepasados y lecturas: de sus hazañas cuanto del código militar de los griegos. Gobernantes por tanto sin formación adecuada dan forma a un mundo político al revés, al anteponer su acceso a los cargos públicos a la adquisición de los conocimientos necesarios para su ejercicio, escenificando esperpentos como el de requerir la ayuda en semejante tarea –ellos, que mandan– de algunos de los mandados por ellos, es decir, poniéndose al servicio de sus subordinados. Es cierto, añade, que su mente ágil y su lengua fácil les permite navegar entre las aguas de la retórica con naturalidad y ocultar en su pompa los vicios en los que se activan sus pasiones y con los que ahogan a la sociedad. El brillo de los discursos no basta empero para ocultar ante la vista de sus conciudadanos la cobardía que atesoran ni las infamias con las que embarran el prestigio del que se amamantan, el sacrificio de una existencia despilfarrada entre la frivolidad y el azar, el capricho y la

⁸ 85.4-9.

⁹ El Palamedes reconfigurado por Gorgias, a falta de la prueba material que apoye su inocencia respecto de la acusación de traición por un Odiseo en el que la astucia con la que le cualifica Homero ha devenido en perfidia, luego de haber demostrado que ni hubiera podido cometerla queriendo, ni hubiera querido pudiendo, también termina por ofrecer como garantía de la misma una vida inmaculada (la dignificada por un Solón o un Kant), toda ella guiada por el deber y consagrada a la patria, un valor incomparablemente superior al de la propia vida o cualquiera de los supuestos bienes materiales que la adornan (GORGIAS, *Defensa de Palamedes*, 20.21).

desidia: entre sacralidad anquilosada de la tradición y banquetes que iniciaban en el alba de su juventud y terminaban en el crepúsculo de su vejez, los dos puntos del horizonte por donde discurría una gran parte del ocaso de sus vidas¹⁰.

Frente a ellos, un Mario se sabe de antemano vencido en un certamen de discursos o en los juegos donde refuljan las palabras, luciérnagas esas a las que opondría la gravedad de los hechos para depreciarlas. A la política ha llegado tras labrar repetidamente en su cuerpo esas condecoraciones del valor que son las heridas, testigos imperecederos de un sin número de batallas que han impreso en su mente un legado de experiencia con el que hacer frente al enemigo¹¹ y una estela de honradez, de austeridad, de coherencia, de firmeza, en suma, de virtud y valor en su ánimo, que enaltece como las mejores garantías para el cumplimiento de su misión y de que será la gloria, personal y de Roma, la finalidad de la misma. La huella, con todo, no acaba ahí, sino que tanto riesgo y tanta humillación, tanto peligro y tanta rabia, han estirado la metamorfosis de su ética hasta su conciencia, cincelandó allí la idea de que es “una y común la naturaleza que posee todo el mundo, y así el más valiente es el que mejor linaje posee”¹². Y sobre el altar de dicha convicción se han asentado el denuedo de su crítica a quienes pretenden “arrebatar su recompensa a los honestos”¹³ y el impulso a no callarla: “no sea que alguien interprete mi modestia como mala conciencia”¹⁴. La protesta del ofendido contra el orgulloso es ya la declaración y el señalamiento públicos del límite que el primero –y sus partidarios, apunta con esperanza– está dispuesto a aceptar, rebasado en tantas ocasiones como para devenir en costumbre en su rival, al que por ello ha fijado como objeto de su venganza. Lo extraordinario de la misma no es la violencia que despliega a fin de darle curso, sino la que no despliega, vale decir, el haber recurrido para ejecutarla no a las armas, sino al mismo numen que elevó a sus ascendientes a la categoría de semidioses: el mérito.

Mario no alberga duda alguna: si está donde está, en el ápice político del consulado, es por algo, y ese algo son sus méritos. El mérito es tan genuino que no se puede copiar y tan evidente que se reconoce por sí mismo; de ahí que en el supuesto de que “los padres de Albino y de Bestia” pudieran elegir a sus hijos habrían optado antes por Mario, afirma este orgullosamente, que por los suyos; habrían renegado sin más de quienes conservan la ambición, pero han rechazado la espada sustituyéndola por palabras, de quienes han sepultado el honor en la tumba de sus infamias. Y ello se muestra especialmente valioso ahora, cuando lo que abunda es justo lo opuesto: nobles refugiados en la cobardía y bajo la sombra de otros para decidir; en las pasiones para odiar a quien su sola presencia es su denuncia, y en la reliquia de la cultura para fingirse algo hoy, ocultos tras el espejo de su historia a fin de desprestigiar al héroe moderno, surgido en el vacío histórico legado por una acción de la que sólo queda su propia tradición. El mérito, además, es tan orgulloso que no se deja heredar y tan poderoso que el futuro se le ofrece tan ritualmente como una virgen a su dios. No existe otra fuerza política capaz de rivalizar con él a la hora de otorgar legitimidad al actor que lo esgrime. Mario lo sabe, y por eso se aupó desde siempre a ese corcel de raza que recorre la vida pública distribuyendo títulos y recompensas, prestigio y legitimidad a quien lo cabalga.

El mérito, por otra parte, guardaba en el arcón de su actual existencia un secreto en grado al fin de propalarse, un poder de brujo susceptible de alterar el *tempo* del desarrollo de la acción en la novela de la historia. Ya al adivinar el resultado de la

¹⁰ 85.14-15, 41-43.

¹¹ “Me habéis asignado la dirección de la guerra contra Jugurta...” (85.10).

¹² 85.15.

¹³ 85.42.

¹⁴ 85.26.

elección de los padres de Albino y Bestia vimos cómo el sortilegio devenía en episodio de la ciencia. El conjuro prosigue cuando en el punto final de su crítica a la pseudonobleza hoy vigente Mario exclama: “Y si su desprecio hacia mí tiene alguna base, que hagan lo mismo con sus antepasados, cuya nobleza, *igual que la mía*, tuvo su *origen* en el mérito”¹⁵. Al fundir el “origen” del poder con su naturaleza legítima, al transformar a la nobleza en su depositaria natural, convierte a ésta, a sus acciones, en el punto de referencia normativo del devenir de la Urbe y sus *exempla* en el destino moral que desde entonces asocia a su política, en la ideología jurídica que históricamente define la identidad de Roma: en su gloria. Al fundar la legitimidad del poder en el mérito interrumpe el curso de la historia política romana y destruye el hecho, y su derecho, de la aristocracia como clase para recomponerla como agregado de individuos dignos de ejercerlo. Al considerar el poder legítimo tan solo desde el punto de vista de la legitimidad, interrumpe el curso político de la historia familiar de la nobleza confiriéndole una existencia meramente biológica: la de agregados de padres e hijos, como la de una especie natural o social más.

Prosigue y rubrica Mario: “Tienen envidia del puesto que he obtenido; pues que la tengan también contra mi esfuerzo, mi integridad y los peligros que he pasado, puesto que gracias a ello he obtenido aquél”¹⁶. Si la nobleza de prosapia no quiere incurrir en la contradicción y la desvergüenza de odiar en Mario aquello de lo que presume y se jacta en los suyos, ahí tiene el recuerdo y el compendio de lo que ha perdido y debe esforzarse por recuperar: los caminos que conducen al mérito, es decir, el “esfuerzo” y la “integridad”, y la fragua en la que semejante hierro forja las sucesivas y diferentes acciones: “los peligros”. Quiso despreciar al hombre salido de la nada sin percibir que en esa nada echa raíces el *nuevo noble*, y que en él se recomponía la unidad moral del sujeto individual y la temporal de la sociedad, que cancelaba la sima entre su teoría y su práctica, bien que lejos de la sofisticación cultural, *griega*, del patricio de hoy.

Ese sujeto, insistimos, ahora escindido entre gloria y cobardía, que ha desvinculado su tradición de su presente, es la ceniza que despide la forja del hombre que parte de cero, esto es, de sí mismo, que se jacta de hechos propios y no ajenos, que nutre su espíritu de hazañas en lugar de músicas o versos; del hombre que, al hacer eso, no sólo mantiene su integridad personal en su unidad moral, sino que la funda en el mérito, en la acción gloriosa individual, que deviene así en el punto de fuga histórico en el que el pasado vuelve a reconstruirse y perpetuarse en el presente, en el que la nobleza de prosapia se regenera a sí misma desde su anterior negación, en la parábola trazada por el tiempo para que Roma reviva su antigua y glorificada identidad. Al rebelarse contra quienes creían humillarlo Mario pensaba básicamente en demostrar la legitimidad de su elección, que era, por añadidura, la legitimidad como sujeto político de la plebe, su elector. Ignoraba el significado profundo de su lucha contra el enemigo interno y por lo tanto también la consecuencia de su victoria: que sus méritos, la base de su elección, constituían además el puente por el que la historia política romana recuperaba la perdida unidad a manos de los herederos de un poder que nunca se deja heredar. El hombre *salido de la nada* tenía por tanto el origen aristocrático de la familia nobiliaria genuina tras él y esa épica que sus palabras (y a veces sus actos) tanto engrandecerían: la tradición de gloria de su Patria.

¹⁵ Quod si iure me despiciunt, faciant item maioribus suis, quibus, uti mihi, ex virtute nobilitas coepit, 85.17 (cursivas nuestras).

¹⁶ Invident honori meo: ergo invideant labori, innocentiae, periculis etiam meis, quoniam per haec illum cepi, 85.18.

LA ACCIÓN DEL *HOMO NOVUS*. La acción es el campo de la actividad humana en el que el *homo novus* se desenvuelve con mayor soltura, y mejor aún en el escenario militar que en el político. En aquél es un artista consumado, que domina todos los recursos y todas las técnicas, predicándolos con el ejemplo. En su currículum, la maestría en hacer frente al enemigo se prolonga con las labores a desarrollar en el campamento, abarca el honor como principio de su acción y se completa en la capacidad de llevar el cuerpo hasta sus límites a su antojo; no importa pues que sea invierno o verano, el vigor o la fatiga del momento, que el suelo sea su lecho si ha de dormir: los contrarios parecen pugnar por neutralizarse entre sí y otorgar el mismo poder a su voluntad que si obrara en las condiciones ideales; por extrema que sea el hambre o la sed su cuerpo habrá comido o habrá bebido.

Y, lógicamente, predicando con el ejemplo se tratará a sí mismo como tratará a los demás, será un igual entre desiguales, repartirá con equidistancia las cargas y sus galones no le apartarán del deber de cumplirlas, como tampoco le impulsarán a monopolizar un éxito que es colectivo: el respeto al ciudadano-soldado se manifiesta así¹⁷.

La reactivación del mundo de la virtud en el campo de la política y su traslado al ámbito castrense no se detiene ahí. “La avaricia, la incompetencia y la arrogancia”, que tanto daño ocasionan en la escena pública, desapareciendo de allí, desaparecen del todo, y sus males son barridos con sus causas gracias a la omnipresencia pública del *homo novus*. De hecho, es la generalización de la nueva moralidad, la inyección ética que ahora se pone en el entero cuerpo social, el principal agente al que se recurre en la solución de los problemas técnicos que lastran la eficiencia del ejército romano. Devolver la república al corazón de los ciudadanos romanos, el santuario del que nunca debió salir pero del que fue expulsada con violencia por la corrupción de su clase dirigente, se yergue como la principal barrera contra la expansión del mal y, junto a la humanización antevista¹⁸ en el trato que el general mantiene ahora con la tropa, en el otro definitivo remedio.

Hasta tal punto Mario divide el cuerpo espiritual de Roma en tantas porciones como soldados hay en su ejército, que incluso cuando les estimula al combate con los aguijones usualmente más poderosos en la tropa, como “la victoria, el botín, la gloria”, la república no deja de hacerse visible ante ellos. Los beneficios materiales del botín, secreto quizá de un mayor bienestar futuro, aparecen en primera línea junto a los más espirituales y desde luego en circunstancias habituales no habrán de quedar atrás. No obstante, el soldado, que antes es ciudadano, debe igualmente imprimir en su conciencia la jerarquía de bienes y no olvidarlos ni siquiera en el campo de batalla, jerarquía que queda plasmada en el bronce de las palabras siguientes, pronunciadas justo a continuación de las recién citadas: “Incluso si estas cosas fuesen dudosas o estuviesen lejos, todos los hombres honestos deberían venir en defensa de la república”¹⁹.

Así pues, soldados que cuentan como sujetos para su general, un general que cuenta como un igual superior para los soldados, una república que los cuenta a todos como hijos suyos y unos ciudadanos que cuentan a la república como su *patria*; y todo ello al tiempo que uno y otros aspiran a satisfacer sus particulares intereses mientras

¹⁷ 85.34.

¹⁸ “Yo estaré junto a vosotros en la marcha o el combate como guía y aliado a un tiempo del peligro, y en todos los asuntos me conduciré en lo que a mí y a vosotros concierne de igual manera” (Egomet in agmine [a]jut in proelio consultor idem et socius periculi vobiscum adero, meque vosque in omnibus rebus iuxta geram), 85.47.

¹⁹ Et profecto dis iuvantibus omnia matura sunt: victoria, praeda, laus. Quae si dubia aut procul essent, tamen omnis bonos rei publicae subvenire decebat, 85.48.

realizan sus actividades correspondientes. La milicia, pese al diverso orden que exige desde un punto de vista técnico, parece en cierto sentido un trasunto de la organización política de la república: de una república que ha vuelto a izar su bandera en el corazón de sus ciudadanos.

EPÍLOGO: LOS LÍMITES DEL ARTE POLÍTICO. Al insistir anteriormente en la complejidad inmanente de la política debida a su connatural ambigüedad, a las tensiones o conflictos regularmente derivados de la competición de intereses y valores, o incluso a los dilemas que debe resolver y no siempre logra, pusimos de relieve su condición de arte, en un sentido totalmente distinto de la *techné* platónica o, también, de la aristotélica. Ello quedaba celosamente registrado en la arenga de Mario a sus electores, orientada casi por entero a justificar su legitimidad pese a su condición de *homo novus*, y completada con el esquema de las líneas maestras de su acción militar y política; en el trayecto nos salía al paso la paradoja de que el núcleo en el que cifraba la legitimidad descontada, el mérito, le vinculaba irremisiblemente a lo mejor del pasado de Roma, a esa aristocracia cuyas acciones habían servido secularmente de *exempla* y que por ello lo nombraban su legítimo heredero. El mérito de la nobleza antigua y el de la nueva nobleza era uno y el mismo, lo que equivalía a decir que sólo había una única y genuina nobleza.

Y al hablar de uno de esos dilemas constitutivos de la política que no siempre consigue resolver lo ejemplificamos con el caso de la guerra a la que se acude como posible fuente de bienestar, que convierte al enemigo en institución y por tanto a la paz en el enemigo por excelencia contra el que no cabe tregua alguna. En situación semejante ni siquiera se apelará a la necesidad para empuñar las armas, sino que cualquier circunstancia brindará una ocasión para guerrear y cualquier ocasión una excusa. La codicia se bastará por sí sola para suplantar en la conciencia del ciudadano la defensa del honor, la reparación de ofensas o agravios, el recuerdo de una derrota humillante, la preservación del imperio, etc., y remplazando todo ello por el afán de acumular más de lo que se posee o se necesita le inducirá a tomar las armas e invadir el territorio de la paz hasta lograr esclavizarla.

La promesa dorada del botín presente en la alocución de Mario podría llegar a producir un efecto semejante en el ciudadano romano en lo tocante a la acción exterior. Mas en el interior era probablemente peor todavía. Nada hemos dicho al respecto, pero cuando la justificación de la propia legitimidad pasa por borrar la ajena, por convertir a quienes intentan humillar a quien personifica lo nuevo en un mal absoluto y a cada miembro de la antigua aristocracia en un sarcasmo humano, el maniqueísmo se ha apoderado de la lengua, vale decir, de la conciencia del nuevo noble y el conflicto, una vez asegurado, sólo tendrá fin con la desaparición de una de las partes. Ni el diálogo, ni la negociación, ni el reconocimiento ni, menos, el perdón aprenderán a sobrevivir en el insaciable campo de batalla en que se acaba de convertir la sociedad, y será la guerra (civil) quien decida qué bando tiene razón. La causa perfecta no existe; el mal ideal, tampoco. Quien se proclama juez y condena el crimen por su propia cuenta es sólo una parte, y su intención de castigar el primero de los suyos. El dios que rechaza con todo su desprecio el mosaico de actividades en el que se desgranaban las vidas de quienes juzga enemigos no sólo rechaza una pluralidad de nuevas formas culturales que quizá tengan una razón de ser que se oculta a su sesgada inteligencia; es un dios que presume de no haber sido demonio justo mientras escenifica la rabia que ha mordido su alma en el furor que se hace propaganda en el deseo de venganza. Cicerón, como vimos, demostró que la necesidad puede hacer cambiar las preferencias de aquellos a quienes su historia personal les había hipotecado en el desprecio de lo nuevo, una satisfacción que la actitud de un Mario, que les condenaba a hundirse en

el lodazal de su orgulloso desprecio, jamás habría llegado a experimentar. Cuando dicha deidad decide convertirse en verdugo de la historia ignora que acaba de dar vida al monstruo del despotismo y que pronto tomará forma en su persona: en la sociedad que gobierne, si para resolver sus problemas (externos o, más aún, internos) se acude a la guerra y ésta se vuelve necesidad, *modus vivendi*, o bien el enfrentamiento suicida, el exterminio, es la solución, la paz habrá caído definitivamente derrotada ante la violencia y la política habrá dejado de ser arte.



LA CORRESPONDENCIA ENTRE EMMA GOLDMAN Y JOHN DEWEY, ENERO-MAYO 1938

THE CORRESPONDENCE BETWEEN EMMA GOLDMAN AND JOHN DEWEY, JANUARY-MAY 1938

SILVIA DÖLLERER¹ Y JAIME NUBIOLA²

Fecha de recepción: 01-01-2021
Fecha de aceptación: 01-01-2021

Resumen: Los autores introducen a Emma Goldman y a John Dewey y traducen al castellano tres cartas entre ellos del año 1938 centradas en el papel del Partido Comunista en Rusia y en la guerra civil española.

Abstract: *The authors introduce Emma Goldman and John Dewey and translate into Spanish three letters between them from 1938, focused on the role of the Communist Party in Russia and in the Spanish civil war.*

Palabras clave: Emma Goldman, John Dewey, Partido Comunista, Guerra civil española.

Keywords: *Emma Goldman, John Dewey, Communist Party, Spanish civil war.*

En los últimos años asistimos a un redescubrimiento de la figura y el pensamiento de Emma Goldman (1869-1940), que tan importante fue en el desarrollo del pensamiento anarquista internacional y que tomó también parte activa en la guerra civil española. En esta colaboración queremos llamar la atención sobre algo muy poco conocido como es su relación con el educador pragmatista norteamericano John Dewey (1859-1952) y la breve correspondencia entre ellos que se conserva en la actualidad.

Goldman fue una emblemática protagonista del movimiento anarquista en el mundo. De origen ruso, a los dieciséis años se trasladó a los Estados Unidos con su familia. Allí, la tragedia de los mártires de Chicago en 1886 despertó su interés por el anarquismo. A partir de entonces empezó a frecuentar reuniones políticas, conociendo

¹ S. Döllerer (Giessen, Alemania, 1998) está terminando el doble grado Filosofía y Periodismo en la Universidad de Navarra. En la actualidad está estudiando el pensamiento de Emma Goldman y el anarquismo en la guerra civil española.

² J. Nubiola (Barcelona, 1953) es profesor de filosofía en la Universidad de Navarra y experto en Charles S. Peirce, el pragmatismo norteamericano y la recepción de John Dewey en España.

a muchas de las personas que le acompañarán casi toda su vida, como su compañero Alexander Berkman. Se introdujo pronto en el mundo de las conferencias, convirtiéndose en una persona afamada y de gran interés, lo que la colocó en el punto de mira del gobierno estadounidense, de sus opositores y de la prensa. Fue detenida numerosas veces por sus actos de propaganda, y finalmente fue deportada a la Rusia soviética en 1919, junto con cientos de personas, entre ellos, Berkman.

Emma Goldman vivió apenas dos años en Rusia: le decepcionó profundamente, tanto por las condiciones de vida de sus compatriotas, como por la censura y la represión que sufrían todos aquellos que se situaban al margen de la línea leninista. Salió del país en 1921 y fue cambiando de nación continuamente por problemas con los visados, por motivos políticos y las restricciones que se le imponían. Estuvo muy involucrada emocionalmente con la guerra civil española. Falleció en Toronto en 1940 y está enterrada en Chicago, junto a los mártires de la ciudad que iniciaron su gran recorrido político.

Con el resurgimiento en las dos últimas décadas del interés por el pragmatismo norteamericano, acuñado originalmente por Charles S. Peirce y William James en el último cuarto del siglo XIX y en la primera década del siglo XX, se han advertido algunos puntos de contacto entre la educación pragmatista de John Dewey y la educación libertaria de Francisco Ferrer Guardia. Como es bien conocido, Ferrer Guardia, el fundador de la Escuela Moderna sería fusilado en los fosos de Montjuic el 13 de octubre de 1909 por su supuesta implicación en la Semana Trágica de Barcelona ante el clamor y la indignación internacional. De hecho, Emma Goldman participó muy activamente en la creación de la Ferrer Association en Nueva York en 1910 para mantener y honrar su legado. En 1911 se creó una Ferrer Guardia School en Nueva York, que se trasladaría en 1915 a Stelton, New Jersey. Curiosamente, según recuerdan los maestros y visitantes de la época, en aquella escuela se aplicaban más las ideas educativas de John Dewey que las de Ferrer que les resultaba relativamente desconocido.³

En este contexto, resulta particularmente interesante la lectura de las cartas que en 1938 se cruzaron Emma Goldman y John Dewey a propósito de la situación en Rusia y de la guerra de España. En las cartas no hablan de pedagogía ni de anarquismo, sino de la cruel violencia sistemática de los dirigentes del régimen soviético. John Dewey había presidido la comisión que en 1937 había investigado en México las acusaciones contra Trotsky en los juicios de Moscú y de las que había sido exonerado.⁴ Las cartas se encuentran entre los Emma Goldman Papers, que se conservan en la Universidad de Berkeley, y han sido incluidas también en la edición electrónica de la correspondencia de John Dewey.⁵ Hasta ahora que sepamos solo había sido publicada en castellano la carta de Goldman del 3 de mayo.⁶ Las tres cartas merecen realmente

³ Cf. J. Thiele, 'Anarchy and Education: Dewey and the Modern School Movement', *Dewey's 'Democracy and Education': 100 years on*, Faculty of Education, University of Cambridge, 2016, <<http://de16.pg2.at/abstracts/a0042.html>>; J. Igelmo, J. L. Fuentes y G. Jover, 'Tres lecturas de John Dewey desde las teorías de la desescolarización', *Crónica. Revista científico profesional de la pedagogía y psicopedagogía*, 2 (2017), pp. 25-37.

⁴ Commission of Inquiry into the Charges made Against Leon Trotsky in the Moscow Trials. Preliminary Commission, *The case of Leon Trotsky: Report of hearings on the charges made against him in the Moscow trials*, Harper, New York, 1937; traducción española de Celeste Murillo et al, *El caso León Trotsky. Informe de las audiencias sobre los cargos hechos en su contra en los procesos de Moscú por la Comisión presidida por John Dewey*, Ediciones IPS, Buenos Aires, 2010.

⁵ Agradecemos a Candace Falk, editora de los *Emma Goldman Papers*, y a Larry Hickman, editor de la correspondencia de John Dewey, su ayuda y apoyo.

⁶ D. Porter, ed., *Visión en llamas. Emma Goldman y la revolución española*, El Viejo Topo, Barcelona, pp. 203-204.

una lectura detenida. Su texto es tan explícito y claro que no vamos a incluir notas aclaratorias.

La correspondencia comienza con la siguiente carta de Emma Goldman del 10 de enero de 1938, desde Londres, dirigida a John Dewey:

10 de enero de 1938

Querido Profesor Dewey,

Me encantó ver en la reseña de su discurso radiofónico en el *New York Times* del 13 de diciembre su postura sobre la presente persecución política que está sucediendo en la Rusia Soviética. Si tuviese alguna vanidad personal tendría que sentirme muy halagada al encontrar a un hombre tan distinguido y liberal como usted señalar los males en Rusia sobre los que mi camarada, Alexander Berkman, y yo escribimos hace unos dieciséis años; pero, como soy humana, y por ello “frágil”, confieso que me siento vindicada. Solo me arrepiento de que mi compañero de lucha ya no esté entre los vivos para ver que la verdad sobre Rusia finalmente está saliendo a la luz.

Créame, no tengo ningún deseo de ser poco amable con nadie que sea un refugiado y le haya sido negado el asilo en muchos países. Al mismo tiempo no puedo compartir los sentimientos que motivaron a su Comisión y a usted a vindicar a Leon Trotsky, porque sé que cuando él estaba en el poder hizo exactamente lo [mismo] que su actual archienemigo Stalin y que repetiría la misma inhumanidad con sus oponentes si estuviese de nuevo en el poder.

Fue durante el régimen de Lenin, Trotsky y la desafortunada víctima de Stalin, Zinoviev, cuando los anarquistas fueron “liquidados”, y fue Trotsky el que llevó a cabo la liquidación con ametralladoras. También fue durante su régimen cuando Trotsky ordenó a su lugarteniente, Turasevsky, —recientemente asesinado— a exterminar a los marineros de Kronstadt, los mismos hombres que Trotsky en más de una ocasión alabó como el “Orgullo Rojo de la Revolución”. Catorce mil vidas se perdieron en esa purga sangrienta. También es necesario señalar que bajo Lenin y Trotsky miles de anarquistas, revolucionarios sociales, mencheviques, la *intelligentsia* liberal, trabajadores y campesinos fueron exiliados al lejano norte y encarcelados por ninguna otra ofensa más que por su inhabilidad o aversión a aliarse con la maquinaria del Estado Bolchevique. Como ahora, entonces, la Cheka hizo su mortífero trabajo: torturó a gente en sus prisiones subterráneas y les disparó en la nuca sin juicio y sin piedad.

Nadie alzó la voz contra estos horrores bajo el régimen bolchevique. Solo una vez algunos distinguidos hombres de letras como Anatole France, Romain Rolland, Bertrand Russell y otros pocos, suplicaron por la vida de las 22 víctimas de Lenin y sus camaradas, y con ello salvaron sus vidas. Después de eso, un absoluto silencio universal ante la continua e incesante brutal exterminación de todo aquel que osara dudar de la Sagrada Trinidad, Marx, Engels y Lenin.

Después de todo, Stalin es solo la expresión exagerada de la ideología bolchevique y de las tácticas que justifican cada crimen. Por tanto no me resulta del todo lógico poner el foco en el actual gobernante de Rusia y mantener en la sombra las mismas fuerzas que crearon la psicología de Stalin y condicionaron todas sus acciones.

Sin embargo, me alegro de que se hayan encontrado hombres y mujeres valientes, junto con usted, querido Profesor, a la cabeza, para gritar contra las horribles carnicerías que están teniendo lugar bajo el régimen de Stalin.

Por desgracia, las ideas venenosas introducidas por el bolchevismo y la creencia en la dictadura como el único poder ungido para la regeneración de la sociedad y las masas están socavando la vida no solo en Rusia. Han sido trasplantadas a España, impuestas al pueblo español por los mismos medios practicados en la República Socialista. Esto es lo más reprochable porque ha sido hecho en un momento en el que los españoles se enfrentaban con la invasión fascista, con la carnicería al por mayor de sus portavoces, así como también de los trabajadores y campesinos por parte de Franco. Se ha asegurado al mundo que era la Rusia Soviética la que salvó España de las hordas alemanas e italianas; pero el mundo aún tiene que aprender que junto con las armas vendidas a España por buen oro, Stalin también vendió a los españoles las bendiciones de la GPU [policía secreta de la URSS] con todos sus métodos horribles y la destrucción de los mejores del país.

Desde el advenimiento de Rusia, los comunistas han ido por España con fuego y espada. Han destruido mucho del logro constructivo de la Revolución Española, como las colectivizaciones de la tierra y de las industrias. Han llenado las prisiones con miles de hombres y mujeres que hasta el pasado mayo estaban entre las más heroicas figuras en el frente y en la retaguardia. Han secuestrado a gente sin dejar rastro. A otros, a su vez, los han matado a plena luz del día, como a Nin, el líder del POUM, Rein, el hijo del famoso menchevique ruso, Abramovitch, Camilo Berneri, distinguido anarquista, pensador y escritor, y su camarada Barbieri, y recientemente Kurt Landau, y muchos más. Después de seis meses de prisión, la mujer de Landau, liberada temporalmente como resultado de dos huelgas de hambre, ha sido arrestada de nuevo y llevada a la Cheka de los comunistas españoles, presidida por los sátrapas rusos de Stalin.

Le envío con esta carta dos números del periódico que estamos publicando aquí. Le pido especial atención a mi artículo sobre la persecución política en la España republicana; también sobre el heroico papel jugado en la toma de Teruel por miembros de la Confederación Nacional del Trabajo y la Federación Anarquista Ibérica. La prensa en Inglaterra y los Estados Unidos han silenciado el papel de estas valientes personas o, cuando han alzado la voz, ha sido con intención venenosa y maliciosa para falsificar y difamar a los anarquistas españoles, y hasta ahora ninguna voz fuera de las filas de mis camaradas se ha alzado en favor de la gente que solas han luchado casi con las manos desnudas contra la conspiración militar y fascista en Cataluña a partir del 19 de julio de 1936.

Ojalá usted, querido Profesor, despertado quizá por la misma indignación que motivó su valiente posición en favor de Trotsky, proteste igualmente contra una injusticia similar practicada por la pandilla comunista en España.

La ironía de todas las tácticas bolcheviques es que aunque sean dictadas por Stalin, los desafortunados diablos que llevan a cabo sus órdenes, tarde o temprano, tienen que rendir cuentas. Así, el cónsul soviético, Antonov Ovsienko, que negoció la venta de armas a España, ha sido llamado a Moscú y encarcelado, si no ya fusilado. Stalin se ha extralimitado en su megalomanía de pensar que sus métodos serían aceptados por los españoles como fueron aceptados por los rusos. En realidad, los comunistas con todos sus sobornos desmoralizantes no han echado raíces en los españoles. Sé de lo que hablo. He regresado recientemente de España. He viajado a lo largo y ancho de la zona antifascista, a pueblos remotos, y puedo darle mi palabra de honor de que lejos de impresionar a los españoles, el comunismo ha desarrollado un abrumador odio hacia los emisarios de Stalin.

Como no me gusta mandar esta carta a la Universidad de Columbia, se la enviaré a un amigo en Nueva York que sin duda podrá reenviarla a su dirección privada. Déjeme asegurarle, una vez más, que estuve encantada de verle a la cabeza de la comisión sobre Trotsky, y aún más al leer su propia reacción contra el aterrador régimen jesuítico en mi desgraciado país de nacimiento. Se lo agradezco profundamente.

Sinceramente suya | Emma Goldman

John Dewey recibió la carta en Key West, Florida y el 21 de febrero de 1938 le contestó lo siguiente:

1724 Flagler Ave
Key West Fla
21 de febrero 1938

Querida Emma Goldman,

Muchas gracias por su interesantísima carta, que me llegó a aquí después de cierto retraso. Hasta donde llega la situación general, coincido con usted más de lo que podría haberle parecido. Ni yo ni nadie de la Comisión está preocupado por “vindicar” a Trotsky de nada excepto de los cargos especiales por los que fue condenado en los dos juicios de Moscú. Uno de los miembros, Wendelin, un viejo revolucionario comprometido en controversia pública con él sobre el incidente de Kronstadt y sobre otro, incluso mientras estábamos investigando, y varios miembros piensan que él cometió su gran error cuando dejó de criticar la política centralizadora de Lenin y se pasó a la posición de Lenin. Creo que Trotsky en el poder habría sido probablemente más honesto sobre las condiciones económicas actuales de lo que son los estalinistas, y que no habría estado

tan inclinado hacia el lado meramente personal del poder y de la venganza personal, pero no sé si yo habría llegado más lejos que eso.

La verdad sobre la política del Partido Comunista en España está filtrándose gradualmente aquí fuera, pero por supuesto no adecuadamente. Dos o tres personas del Partido Comunista que fueron allí y algunos que habían sido simpatizantes volvieron disgustados, pero por supuesto no tuvieron mucha oportunidad de publicarlo.

Justo ahora hay una reacción general entre los “liberales” contra los métodos bolcheviques y la idea de que el fin justifica cualquier medio, mayor que nunca antes en este país. El Partido Comunista está intentando mantener su posición reclamando que todo lo que quieren es la unión con los elementos demócratas-antifascistas, pero a cada momento se está volviendo más claro que lo que realmente quieren es simplemente la unión militar para proteger a la U.R.S.S. y que sus pretensiones democráticas son solo una pose. También hay una fuerte reacción contra ellos por su método de dirigir o arruinar los movimientos de los trabajadores.

Le agradezco los artículos que me envió, como también su valiosa información. Mi buen amigo Carlo Tresca me ha mantenido en cierta manera en contacto con las condiciones reales en España. Solo podemos esperar que los españoles —y los chinos— consigan superar sus horribles tragedias.

Mi dirección habitual en Nueva York es

320 E 72nd St | NY City.

Con saludos cálidos y personales

Sinceramente suyo | John Dewey

Emma Goldman contestó a esta carta de John Dewey tres meses después desde Londres en papel con membrete de la Solidaridad Internacional Antifascista:

S. I. A (Solidaridad Internacional Antifascista)

London Office

21. Frith Street,

Shaftesbury Avenue,

London, W.1.

3 de mayo de 1938

Querido John Dewey,

Lamento no haber podido responder a su carta del 21 de febrero, pero he estado tan obsesionada con España y con la lucha de los españoles que he tenido muy poco tiempo para cualquier otra cosa. Me alegró mucho recibir su carta y leer lo que tiene que decir acerca de los cambios que han tenido lugar en las mentes de muchos de la *intelligentsia* de los Estados Unidos en relación con el régimen soviético y las actividades del Partido Comunista en América. El problema con la mayoría de estas buenas personas es que se han emancipado de una superstición y están de nuevo al borde de otra. Ahora están culpando de todo a Stalin, como si hubiese salido de la nada, como si no fuese meramente el dispensador de la legalidad que le dejó Lenin, Trotsky y el desafortunado grupo que han sido asesinados salvajemente en los últimos dos años. Nada me divierte tanto como la afirmación de que todo iba bien en Rusia mientras Lenin, Zinoviev y Trotsky estaban a la cabeza del Estado. En realidad el mismo proceso de eliminación o, para usar el término del Partido Comunista, “liquidación”, empezó con Lenin y su grupo, tuvo lugar desde el comienzo de la ascensión del comunismo al poder. Ya en la primera parte de 1918, fue Trotsky quien liquidó la sede anarquista de Moscú mediante ametralladoras, y fue durante ese mismo año que el Soviet campesino, constituido por 500 delegados con Maria Spiridonova a la cabeza, fue liquidado al enviar a muchos de ellos, incluyendo a Maria, a la Cheka. También fue durante el régimen de Lenin y Trotsky que miles de personas de la *intelligentsia*, trabajadores y campesinos fueron liquidados mediante fuego y espada. En otras palabras, es la ideología comunista la que ha difundido ideas venenosas por el mundo: en primer lugar, que el Partido Comunista ha sido llamado por la historia para guiar “la revolución social”, y segundo, que el fin justifica los medios. Estas nociones han creado todos los males, incluyendo a Stalin, que han seguido a la muerte de Lenin.

Respecto a Trotsky, no sé si ha visto el *New International* de febrero, marzo y abril, especialmente de este mes. Si lo tiene, habrá visto que el dicho sobre el leopardo que cambia sus manchas, pero no su naturaleza, se aplica forzosamente a Leon Trotsky. No

ha aprendido nada y no ha olvidado nada. Las usuales calumnias, falsedades y malinterpretaciones bolcheviques han vuelto a ser desenterradas del armario familiar y lanzadas a la memoria de los marineros de Kronstadt. Más que eso, ni los muertos ni los vivos están exentos de sus venenosos e injuriosos ataques. Ahora la nueva *bête-noir* para Trotsky son los anarquistas españoles de la CNT y de la FAI. Solo piense que, en un momento en el que están luchando con la espalda contra la pared, cuando han sido traicionados por Blum, el Gobierno del Frente Popular, por el Gobierno Nacional y por el régimen de Stalin, Leon Trotsky, que ha levantado al mundo entero en su defensa, está atacando a la heroica gente en España. Esto más que nada demuestra que Trotsky ha sido tejido con la misma tela que su archienemigo Stalin, y que en su situación actual difícilmente merece la compasión que la mayoría de personas tienen por él. Sí, el Partido Comunista dentro y fuera de Rusia ha hecho tanto daño a los movimientos laborales y revolucionarios en el mundo que tal vez lleve cien años enmendarlo. Respecto al daño que han hecho en España, es simplemente incalculable. Una cosa es ya demasiado evidente: los sátrapas de Stalin en España, mediante sus métodos de infravalorar los logros revolucionarios de los españoles y manteniendo un sistema de favoritismo comunista entre oficiales y otras autoridades militares, han funcionado directamente a favor de Franco. No exagero cuando digo que las miles de vidas y los ríos de sangre derramados por las hordas alemanas e italianas de Franco han de ser puestos a los pies de la Rusia Soviética. Soy consciente de que la verdad saldrá algún día, pero los últimos veintitantos años han demostrado que se tarda mucho más en matar una mentira.

Espero poder ir a Canadá a finales de otoño, y por supuesto estoy esperando contra la esperanza de que pueda obtener de nuevo una visa para América. Curiosamente recibí una carta ayer de nuestro amigo en común, Carlo Tresca. Se ha ofrecido a ayudarme amablemente con una campaña para un comité fuerte de hombres y mujeres extraordinarios en los Estados Unidos que pudieran influir en la decisión en favor de una visa. Si se crease dicho comité, estoy segura de que no rehusará unirse a los demás. Agradeciéndole de nuevo su amable carta,

Sinceramente, | Emma Goldman

Hasta aquí las tres cartas —las únicas que se conservan— de la correspondencia de Emma Goldman, testigo directo de la represión en Rusia —en particular contra los anarquistas— y de la actuación de los comunistas en la guerra civil española, con John Dewey, el filósofo y educador pragmatista, cuyo pensamiento suscita hoy de nuevo la atención.



PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE EL POPULISMO EN ERNESTO LACLAU

ADRIÁN ROCHA¹

Fecha de recepción: 20-05-2020

Fecha de aceptación: 27-10-2020

Resumen: Este ensayo analiza el populismo como categoría analítica y conceptual, para luego adentrarse en la teoría del populismo elaborada por Ernesto Laclau en su libro *La razón populista* (2005), a partir de un estudio detallado del mismo. En ese sentido, se exploran los pasajes de su teoría que más impacto tienen en la interpretación de la democracia, a los fines de hacer notoria la crítica a la democracia liberal que se registra a lo largo de toda su teorización.

Abstract: *This essay analyzes populism as an analytical and conceptual category, and then delves into the theory of populism elaborated by Ernesto Laclau in his book La razón populista (2005), based on a detailed study of it. In this sense, the passages of his theory that have the greatest impact on the interpretation of democracy are explored, with the aim of highlighting the criticism of liberal democracy that is recorded throughout its theorisation.*

Palabras claves: Populismo, Teoría Política, Laclau, Democracia.

Keywords: *Populism, Political Theory, Laclau, Democracy.*

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS. El populismo es un concepto ampliamente discutido en ciencias sociales. Su asidua aparición en los medios de comunicación, así como en el lenguaje político cotidiano, lo vuelve aún más intrincado de lo que, por su misma naturaleza, efectivamente es. El concepto es polisémico, y al estar sujeto a interpretaciones de diferente tino, fundamentalmente dentro de la academia, su poder explicativo tiende a menguar, sobre todo en lo que hace a su capacidad para explicar casos concretos. Al fin y al cabo, una categoría conceptual es una herramienta metodológica cuyo fin debe ser siempre echar luz, esclarecer, y no oscurecer o confundir aquello que pretende explicar.

En ese sentido, uno de los aspectos más problemáticos del populismo es su ambigüedad conceptual, que, al dar lugar a críticas e impugnaciones recurrentes, torna difícil su utilización para el análisis de casos concretos. Esta dificultad categorial reside en un aspecto metodológico que Giovanni Sartori ha señalado respecto de la ambigüedad y equívocidad de las palabras y sus significaciones, pues,

¹ Licenciado en Ciencia Política. Universidad Abierta Interamericana. adrianhrocha86@gmail.com
Buenos Aires, Argentina.

como dice el autor, “1) tenemos en mente significados, los cuales 2) se expresan en palabras, que a su vez 3) denotan referentes” (Sartori, 2002, p. 57). Si bien Sartori no se ocupa del concepto *populismo* en el estudio citado, menciona un problema hermenéutico y epistemológico que bien toca al populismo como categoría conceptual:

Las relaciones entre los significados y las palabras tropiezan con el problema de la ambigüedad y en particular de la equívocidad (pocas palabras, muchos significados). Es el problema que impone el surgimiento de los lenguajes especiales [...]. La relación entre significado y referente (las cosas representadas y significadas) tropieza en cambio con el obstáculo que llamamos vaguedad, o indeterminación. Un concepto es vago, o puede considerarse tal, cuando *denota* mal o poco, ya sea porque no aísla al propio referente (no marca sus límites), o porque no discrimina entre lo que contiene (entre los propios miembros). (Sartori, 2002, p.57).

El populismo se inscribe sin dudas en esta problemática metodológica y epistemológica, y es por ello que vale la pena repasar su historia para luego poner el foco en el trabajo sobre el populismo que acaso más relevancia cobrara en los últimos años: *La razón populista* (2005), de Ernesto Laclau.

Aquí se entiende que ese libro condensa las investigaciones sobre el populismo y las identidades populares realizadas por el autor argentino en trabajos de igual relevancia como *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo* (1978), *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo* (1993) y *Hegemonía y estrategia socialista* (1986).

La razón populista (2005) constituye así el texto definitivo del populismo, dentro del repertorio de Laclau, por lo que aquí se intentará dar cuenta acerca de sus aspectos fundamentales para luego procurar arribar a una conclusión provisional sobre los efectos de esta teoría en la interpretación que de la democracia se haga.

Antes de ingresar en el análisis de *La razón populista* (2005), se repasará primero algo de la historia del concepto, en el marco del contexto latinoamericano.

1. EL POPULISMO EN AMÉRICA LATINA. A partir de la segunda posguerra se iniciaron en América Latina investigaciones sobre el surgimiento de movimientos considerados “populistas”. En ese sentido, el cardenismo, en México, el varguismo, en Brasil, y el peronismo, en Argentina, serían algunas de las más importantes manifestaciones de eso que en la literatura sociológica empezaba a definirse como “populismo”. La necesidad de contemplar en un análisis sobre el populismo la cuestión latinoamericana, resulta menester debido a que fue en América Latina en donde han surgido los principales “modelos” de movimientos populistas y desde donde, no casualmente, se ha trabajado acaso con mayor intensidad el concepto y el fenómeno. En efecto, la adscripción de Laclau —vía el socialismo democrático— al peronismo, a partir de su vinculación con Jorge Abelardo Ramos, llevó al autor argentino radicado en Essex a elaborar una profusa obra teórica acerca del populismo, en parte por sus contactos con el peronismo, en parte también por preocupaciones epistemológicas acerca de la constitución misma de este fenómeno.

En el caso de Argentina, las primeras hipótesis académicas sobre el populismo fueron esbozadas por Gino Germani y Torcuato Di Tella, quienes coincidían en algunos puntos relevantes en el diagnóstico sobre el populismo, aun cuando diferían en torno de valoraciones. Germani lo consideraba como un movimiento político resultante de específicos tipos de *asincronía*: transición en la que estarían presentes, simultáneamente, grupos sociales, actitudes, formas culturales y tipos de personalidad correspondientes a los polos “sociedad tradicional” y “sociedad industrial” (Germani,

1965), mientras que Di Tella enfocaba sus diagnósticos en cuestiones económicas, de las cuales extraía proposiciones sociológicas.

Otros autores que han contribuido seriamente al estudio del populismo en Argentina y en América latina fueron Juan Carlos Portantiero y Miguel Murmis (2011), cuyo *Estudio sobre los orígenes del peronismo* ya es un clásico en la materia, así como Juan Carlos Torre (en Mackinnon, M., Petrone, Mario A., compiladores, 1999), Emilio de Ípola (1983) y, más recientemente, Gerardo Aboy Carlés (2013) y Loris Zanatta (2014). En el caso brasileño, Francisco Weffort ha realizado contribuciones muy valiosas (en Mackinnon, M., Petrone, Mario A., compiladores, 1999).

Por lo demás, cabe destacar que, a pesar de las diferencias epistemológicas que existen entre los autores mencionados, en los casos particulares de Murmis, Portantiero y Juan Carlos Torre (en torno del populismo en Argentina), así como en el de Weffort (respecto del varguismo), la idea de transacción o *alianza de clases* comporta un aspecto fundamental a la hora de reflexionar sobre las causas que dieron lugar al surgimiento del populismo en sus respectivos países: en esos casos, la alianza de clases pasa a ser un factor teórico de orden genérico, homologable a todos los populismos, y como tal se convierte en un rasgo característico. Loris Zanatta, por su parte, entiende al populismo desde otra perspectiva, que no es la socio-económica, sino una de orden teológico-político:

Dicho en síntesis, traducido en una fórmula, creo que el populismo es la transfiguración moderna, en cierta medida secularizada y adaptada a la época de la soberanía popular, de un imaginario social antiguo: un imaginario esencialmente religioso. De un imaginario, vale la pena aclararlo, nada peculiar de América Latina, pero que en su historia, mucho más que en otros lugares e historias, tiene profundas raíces y portentosas razones para no perder vitalidad. (Zanatta, 2008, p.33)

Las tesis de Torcuato Di Tella se acercan a las de Gino Germani, aunque aquél establezca diferencias en torno de la valoración del fenómeno, entre otras cuestiones, por haber considerado que en los países de América latina la situación fue muy distinta que en las democracias avanzadas. Di Tella enfatiza un punto relevante acerca de la diferencia entre zonas desarrolladas y en desarrollo, debido a que, según entiende, los mecanismos de la reforma en escenarios subdesarrollados no pueden ser iguales a los que se dieron en Europa, ya que en el viejo continente la reforma fue encabezada históricamente por un partido liberal basado en las clases medias, y luego los sedimentos de la misma fueron recogidos por movimientos obreros cuya médula era el sindicalismo. En América Latina, en cambio, este proceso tuvo otras características (Di Tella, 1965).

En ese marco, Di Tella indica:

Ahora bien, este esquema no puede funcionar en absoluto en las zonas subdesarrolladas del mundo. En lugar del liberalismo o el obrerismo hallamos una variedad de movimientos políticos que, a falta de un término más adecuado, han sido a menudo designados con el concepto múltiple de "populismo". El término es bastante desdeñoso, en tanto implica la connotación de algo desagradable, algo desordenado y brutal, algo de una índole que no es dable hallar en el socialismo o el comunismo, por mucho que puedan desagradar estas ideologías. Además, el populismo tiene un dejo de improvisación e irresponsabilidad, y por su naturaleza se supone que no ha de perdurar mucho. Debe asimismo señalarse que el término ha sido acuñado por ideólogos tanto de la derecha como de la izquierda [...]. De hecho, las diversas realidades políticas que el nombre abarca presentan entre sí grandes diferencias. Y pocas veces tienen un carácter transitorio. Merecen pues un análisis detallado, que resulta esencial para entender el carácter del cambio social en el mundo en desarrollo. Deben investigarse las razones por las cuales no es aplicable el "modelo europeo" y describirse en detalle los diversos subtipos del populismo. (Di Tella, 1965, pp. 391-392)

El populismo sería la consecuencia de la imposibilidad por parte de las instituciones del Estado de integrar ese desfase causado por la conflictiva coexistencia de rasgos propios de disímiles modelos societales: la transición que caracterizó al caso argentino, por la cual habría tenido lugar el pasaje desde una sociedad tradicional a una sociedad industrial, arrojó entonces, como resultado, un movimiento político de naturaleza nacional-popular que conceptualmente fue definido como “populismo”.

Los análisis de Gino Germani y Torcuato Di Tella se inscriben dentro de la escuela funcionalista de sociología. Los populismos que ellos contemplaban fueron, como se ha dicho, los que surgieron en América Latina, como el peronismo, sobre todo, aunque dentro de la perspectiva general que brindaba el contexto regional, en donde el varguismo y el cardenismo ya habían despuntado.

Un aporte teórico singular fue el de Ernesto Laclau, quien ha sido, acaso, el investigador argentino que más empeño y publicaciones le ha dedicado al estudio del populismo, ya no exclusivamente como un estudio de caso, sino desde una perspectiva pura y tal vez, según el criterio que se adopte, excesivamente teórica.² Iniciado como historiador, se inclinó por reflexiones teórico-políticas, en el marco del marxismo gramsciano y althusseriano, formulando una perspectiva sobre la democracia y el populismo que, junto con los ineludibles trabajos de la filósofa Chantal Mouffe (2010) —de quien extraería contenidos axiales para su teoría—, habría de producir un notorio impacto en las ciencias sociales, principalmente desde de la publicación de *Hegemonía y estrategia socialista*, en 1985.

A lo largo de su trayectoria, Ernesto Laclau fue muy crítico de las interpretaciones sobre el populismo del funcionalismo, de la de Gino Germani, sobre todo, cuyos estudios, según Laclau, reducían el fenómeno a una anomalía sociológica que finalmente lo consideraba como un efecto “no deseable”, para la democracia liberal. Por eso Laclau ha señalado siempre que las concepciones de Germani caían en un reduccionismo desarrollista, razón por la cual su lectura del populismo empezó a distanciarse de los enfoques sociológicos, para acercarse así a la filosofía del lenguaje y al psicoanálisis, lo que lo llevó a producir un híbrido conceptual que guarda fundamentos lingüísticos, marxismo (en vertiente gramsciana), ontologías identitarias e incluso psicología social: es menester recordar que Freud, en la introducción a su clásico estudio *Psicología de las masas y el análisis del yo* (2007), afirmaba que toda psicología debía ser pensada como social: “la oposición entre psicología individual y psicología social o de las masas, que a primera vista quizá nos parezca muy sustancial, pierde buena parte de su nitidez si se la considera más a fondo” (Freud, 2007, p.67).

Un espíritu similar tuvieron las críticas que el mismo Laclau hiciera sobre los análisis clasistas, los cuales también incurrían en reduccionismos de diferente tino, ya que el estudio del populismo, según su teorización, no debe restringirse a una clase social determinada, pues esa perspectiva implicaría desconocer el hecho de que el populismo, como “lógica política”, posee la capacidad de incorporar a diferentes sectores y reclamos en un mismo agente nominal, por la existencia de demandas sociales que se condensarían en torno de un “significante vacío”,³ nombre-vector que

² Aquí se reconoce que la concepción del populismo de Laclau es mucho más débil para el estudio de casos que los análisis de Di Tella, Portantiero y los de Gino Germani, investigador muchas veces olvidado en lo que respecta al populismo.

³ Esta formulación conceptual forma parte de un campo epistemológico que comparten la lingüística y el psicoanálisis, principalmente el de orientación lacaniana, del que parte Laclau para su análisis de las

aglutinaría a una cadena de equivalencia de demandas particulares y al mismo tiempo transversales, en grupos diferentes entre sí, que puede ser representada por actores políticos cuyas propias ideas y demandas también forman parte de ella, en tanto particularidades. En efecto, una particularidad será, según Laclau, la que asumirá la representación total del campo social que identifica. Aunque tal totalidad será, como se verá más adelante, siempre fallida.

Gino Germani, uno de los más importantes sociólogos de América Latina, fundador de la disciplina en Argentina, nunca dejó de reconocer las cualidades identitarias del populismo. Tampoco lo contempló desde una perspectiva economicista, es decir, reduccionista. En efecto, junto con las cuestiones de transición (económicas y sociológicas), también consideró aspectos simbólicos. Empero, no deja de ser acertado señalar que en su concepción del populismo siempre subyació cierta desconfianza acerca de la legítima autonomía conquistada por los actores sociales (y populares, fundamentalmente) en esos procesos político-sociales. Según Germani, las élites políticas tuvieron a su disposición los medios para manipular a las masas y dirigirlas por medio de un ilusorio sentido de participación que, según se deriva de su análisis, se sustentaba en el carácter heterónomo del fenómeno (externo al pueblo). Heteronomía que habría sido impulsada por las estrategias de una minoría gobernante encabezada por un líder carismático: lo que Germani llamó un *ersatz* de participación, esto es, un sustituto, que según el sociólogo creaba la sensación de que las masas eran el sujeto activo de la política, cuando en realidad eran las mismas élites las que guiaban el proceso, mediante la instrumentación de diferentes formas de proselitismo.

Muy distanciado de esta perspectiva, Laclau insistió en que el populismo debía ser interpretado más allá de las cuestiones económicas y de los polos sociedad tradicional-sociedad industrial, además de rechazar definitivamente la idea de manipulación considerada por Gino Germani.

De esta manera, Ernesto Laclau se abocó a la elaboración de una teoría del populismo que, según se entiende aquí, recién termina de adquirir consistencia con la publicación de *La razón populista*, en 2005, en donde el filósofo argentino logra dar forma a un conjunto de tesis que fue labrando durante los años más importantes de su carrera académica: los que van desde la publicación de *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*, en 1978, hasta *La razón populista*, en 2005.

2. LA CUESTIÓN EPISTEMOLÓGICA EN LA TEORÍA DE ERNESTO LACLAU. Laclau considera que en la historia de la teoría política siempre existió una tendencia a desprestigiar a las masas. Según su hipótesis, esta tendencia partía de la consideración por parte de los científicos sociales de que todo fenómeno popular era vago e impreciso. Laclau pretende demostrar que detrás de este diagnóstico hay carencia de herramientas teóricas que deriva en un impedimento a la hora de comprender ontológicamente la constitución de las formaciones populistas, como fenómeno político que lleva en sí una razón propia, una lógica. De allí el nombre de su trabajo: *La razón populista*. Para Ernesto Laclau, en el populismo opera una lógica, es decir, hay una razón fundante de lo político, que se constituye a partir de relaciones retóricas entre nominaciones y afectos; una razón que ocurre a través de actos performativos surgidos de la intersección entre los modos de enunciar y los lazos libidinales que se conjugan con esos modos para que se establezcan lo que denomina equivalencias:

identidades populares, en el marco de un pasaje teórico que va desde una óptica particular a una teoría general de la política: hacia la conceptualización del populismo como “lógica política”.

Quisiéramos, desde el comienzo, adelantar una hipótesis que va a guiar nuestra indagación teórica: que el impasse que experimenta la teoría política en relación con el populismo está lejos de ser casual, ya que encuentra su raíz en la limitación de las herramientas ontológicas actualmente disponibles para el análisis político; que el “populismo”, como lugar de escollo teórico, refleja algunas limitaciones inherentes al modo en que la teoría política ha abordado la cuestión de cómo los agentes sociales ‘totalizan’ el conjunto de su experiencia política. (Laclau, 2005, p. 16)

Laclau pretende demostrar que ese carácter vago e impreciso del populismo refleja la misma realidad (vaga e imprecisa) de toda sociedad. No es que el populismo sea vago en sí mismo, sino que, según su teoría, como las sociedades y la política en general son ellas mismas complejas y mixturadas, el populismo sería un reflejo de esa naturaleza abigarrada de la que es parte. Laclau lo dice así:

Un primer paso para apartarnos de esta denigración discursiva al populismo no es cuestionar las categorías utilizadas en su descripción —“vaguedad”, “imprecisión”, etcétera— sino tomarlas en sentido literal, pero rechazando los prejuicios que están en la base de su desestimación. (Laclau, 2005, p. 32)

La vaguedad de los discursos populistas, ¿no es consecuencia, en algunas situaciones, de la vaguedad e indeterminación de la misma realidad social? Y en ese caso, ¿no sería el populismo, más que una tosca operación política e ideológica, un acto performativo dotado de una racionalidad propia, es decir, que el hecho de ser vago en determinadas situaciones es la condición para construir significados políticos relevantes? (Laclau, 2005, p. 32)

Laclau se pregunta, entonces: “¿No es esta lógica de la simplificación y de la imprecisión, la condición misma de la acción política?” (2005, p. 34)

De esta manera, el filósofo argentino insiste en lo que denomina política *tout court*. Es decir, la política tal cual es por fuera de las normatividades teóricas que esbozan cómo “debería ser” la política. Estas teorizaciones, según Laclau, funcionarían como “imperativos categóricos”, aunque él no lo dice exactamente así, que predispondrían al investigador a la hora de analizar la política, impidiéndole comprender e identificar cómo se configura la lógica misma de la política. Para Laclau, el populismo es una lógica política: un modo de construirse (y de existir) que está en la base de lo político, que, como tal, deriva forzosamente en una teoría de la política y de la democracia.

Para adentrarse en el estudio de esa lógica, el autor repasa en el libro las contribuciones que se hicieron sobre el populismo y señala que todas adolecieron de un prejuicio y problema teórico. Subyace en esta interpretación de Laclau la necesidad de excluir del análisis todo tipo de abordaje normativo, ya que el núcleo de su propuesta reside en un nuevo abordaje del fenómeno, basado en el “ser”, en la dimensión ontológica. Por eso, el aporte de Laclau conlleva, como punto de partida, una sustitución axiológica respecto de las previas nociones sobre el populismo; una nueva valoración.

Lo plantea así:

Pienso que lo que está implícito en un rechazo tan desdeñoso es la desestimación de la política *tout court* y la afirmación de que la gestión de los asuntos comunitarios corresponde a un poder administrativo cuya fuente de legitimidad es un conocimiento apropiado de lo que es la “buena” comunidad. Éste ha sido, durante siglos, el discurso de la filosofía política. (Laclau, 2005, p.10)

En este fragmento pueden notarse algunas de las razones por las cuales Laclau quiere hacer ver que es menester dejar de lado las valoraciones efectuadas

previamente sobre el populismo, ya que de ese modo sería posible adentrarse en otra dinámica conceptual que a su vez permitiría efectuar una nueva hermenéutica del fenómeno. Esta hermenéutica requiere de la aceptación de la política *tout court*; esto es, la comprensión de la política como fenómeno ontológico (y óntico), para así adoptar una postura diferente a la de los análisis que consideran al populismo como algo indefinido, vago o producto de la manipulación:

Así, podemos afirmar que para progresar en la comprensión del populismo, es condición *sine qua non* rescatarlo de su posición marginal en el discurso de las ciencias sociales, las cuales lo han confinado al dominio de aquello que excede al concepto, a ser el simple opuesto de formas políticas dignificadas con el estatus de una verdadera racionalidad. (Laclau, 2005, p. 34)

El populismo no sólo ha sido degradado, también ha sido denigrado. Su rechazo ha formado parte de una construcción discursiva de cierta normalidad, de un universo político ascético del cual debía excluirse su peligrosa lógica. (Laclau, 2005, p. 34)

Hay en esta propuesta el intento de lograr cierta distancia, ya que el autor pretende dar cuenta de la constitución del populismo, de su “anatomía”, por decirlo de alguna manera, y para tal empresa se torna necesario, sin dudas, desaprender y resignificar concepciones anteriores. En efecto, la ambigüedad de las definiciones existentes sobre el populismo, como ya se ha dicho, denota que la complejidad del fenómeno habilita constantes exégesis, mas allí también reside su debilidad analítica. Sin dudas, este problema es el móvil de Laclau. Por ello es comprensible que necesite despojar los juicios formulados previamente para así habilitar su propia interpretación. Sin embargo, su análisis tampoco deja de guardar una valoración personal del populismo; valoración que pondera al mismo desde una axiología que en *La razón populista* se puede entrever, aunque no aparezca nítidamente asumida.

Es menester mencionar que Oliver Marchart (2009) identifica el pensamiento de Laclau dentro de una corriente que denomina “posfundacional”. En ésta, resulta fundamental la diferencia entre la política y lo político. Laclau suscribe esta diferencia partiendo del reconocimiento de la falta de fundamentos de lo social, lo que lleva asimismo a la comprensión de la política como un fenómeno históricamente situado, contingente, nunca totalizado, de ahí su concepción de lo político, que toma de Schmitt, como un proceso siempre situado y atravesado por el antagonismo insalvable del desacuerdo, tensión que aquí se considera que Laclau lleva a un punto de claudicación muy discutible, tanto a nivel teórico como histórico.

3. LA INFLUENCIA DE CHANTAL MOUFFE. Chantal Mouffe, en varios de sus trabajos, expone con enorme lucidez la tensión que anida entre las que ella denomina la tradición liberal y la tradición de la soberanía popular. En efecto, en *La paradoja democrática* (2012), la problemática en torno del desafío que implica para la tradición liberal el componente soberano es indagada y desmenuzada con una gran intensidad teórico-política. Sin embargo, la autora no cede a la tentación que podría derivarse de la exposición de esa tensión, favoreciendo a una y, por añadidura, rechazando a la otra, en el marco de un juego de suma nula. Por el contrario, Mouffe considera que la dicotomía podría resolverse a partir una contaminación entre ambas: esto es, de un contacto condicionante que permitiría a cada una de ellas modificar a la otra a través de un juego identitario que, afirma, se establece mediante la noción derridiana del

“exterior constitutivo” (Mouffe, 2012):⁴ una externalidad que influye sobre un elemento que, a su vez, también configura e influye en aquélla, debido a que no se trataría de contenidos que busquen excluirse uno a otro, sino que ambos darían lugar, en esa interacción mutua, a la imposible constitución “total” (totalizante) de cualquier “nosotros” (Mouffe, 2012), constituyéndose así cada uno y condicionando la no-totalización del otro: en esa dependencia interactiva, intermediada, se inscribiría precisamente el vínculo contaminante, que impediría a cada uno cerrarse sobre sí mismo excluyendo o suprimiendo al otro.

El resultado de esta contaminación sería una constante intermediación entre dos elementos que, a priori, estarían diferenciados por cuestiones ontológicas: Mouffe reconoce, en un primer momento, partiendo de Schmitt, que democracia y liberalismo serían irreconciliables, precisamente por las diferencias y contradicciones entre ambas establecidas por el jurista alemán y citadas por ella en su libro; diferencias que se basan en una escisión ontológica entre la concepción liberal de la igualdad y el concepto democrático de igualdad. Según Schmitt, la igualdad liberal se sostiene sobre la noción cosmopolita y humanista de una suerte de ciudadanía del mundo. En cambio, la igualdad democrática —afirma Schmitt— demanda la pertenencia a una comunidad, y tal restricción invita, por tanto, a contemplar la posible exclusión de quienes no pertenezcan a tal comunidad. Como puede notarse, en este caso pertenencia significa, al mismo tiempo, según Schmitt, restricción. Pertenecer a una comunidad implica simultáneamente no pertenecer a otra, y esto valdría para todos los humanos nacidos en cualquier Estado Nación.

La autora belga, ya en un segundo momento del mismo trabajo, retoma ese postulado de Schmitt, y, aun reconociendo que “esta afirmación, dada la ulterior evolución política de su autor, tiene un efecto escalofriante” (Mouffe, 2012, p.55), considera que la filiación al nazismo de Schmitt no debería impedirnos reconocer una de sus contribuciones más importantes en torno del problema de la democracia, a saber: la tensión esencial entre una igualdad basada en la homogeneidad intrínseca de quienes pertenecen a una comunidad política determinada, y otra de orden liberal que parte, según las tesis de Schmitt, de una abstracción conceptual que, además, es contradictoria con aquélla:

Está claro que lo importante para Schmitt no es la naturaleza de aquello similar en que se basa la homogeneidad. Lo que importa es la posibilidad de trazar una línea divisora entre quienes pertenecen al demos —y por tanto poseen derechos iguales— y quienes, en el ámbito político, no pueden tener los mismos derechos porque no forman parte del demos. Esa igualdad democrática —expresada hoy en día mediante la ciudadanía— es, para él, la base de todas las demás formas de igualdad. Es por la intermediación de su pertenencia al demos por lo que los ciudadanos de una democracia obtienen la garantía de unos derechos iguales, no porque participen de la idea abstracta de humanidad. Esta es la razón de que Schmitt declare que el concepto central de la democracia no es el de “humanidad”, sino el concepto de “pueblo”, y de que sostenga que nunca podrá haber una democracia del género humano. (Mouffe, 2012, p.57)

En esta diferencia ontológica se sostiene la interpretación de Schmitt acerca de la democracia y de los consecuentes problemas que acarrea entenderla en el marco exclusivo del liberalismo (Schmitt, 1988).

Mouffe rescata esta premisa del jurista alemán, pero no de un modo absoluto, aseverando que, aun cuando se asuma la efectiva existencia de diferencias ontológicas

⁴ Mouffe asegura que ella no se pliega al argumento de Schmitt según el cual democracia y liberalismo son irreconciliables. Por ello, ofrece una interpretación de la democracia basada en la noción del “exterior constitutivo”, de Jacques Derrida (1997).

entre liberalismo y democracia, tal diferenciación no sería razón suficiente para aceptar una ruptura insalvable, que, por lo demás, podría dar lugar a interpretaciones ambiguas e incluso reaccionarias en torno del dilema de la exclusión de quienes no sean considerados como parte de la comunidad política en cuestión. No resulta difícil imaginar el enlace entre este aspecto de la teoría política schmittiana y el derrotero político de su autor.

Debido a ello, Chantal Mouffe vislumbra un posible proceso de contaminación entre ellas, partiendo de la ya citada noción de Derrida del “exterior constitutivo”. Contaminación por la cual los elementos de la tradición liberal podrían coexistir con los de la tradición democrática, cuyo fundamento axiológico sería la soberanía popular, en tanto dimensión estrictamente democrática, por las relaciones existentes entre pueblo e identidad entre gobernantes y gobernados. Pero Laclau no parte de este supuesto contaminante. Por el contrario, en su concepción teórica, el “marco simbólico liberal” aparece como un problema para la constitución del “pueblo”, que como tal responde a la política *tout court*, esto es, a una lógica política, precisamente el carácter espontáneo y no regulado normativamente del populismo.

4. EL POPULISMO, UNA LÓGICA POLÍTICA. Así, Laclau desarrolla una exposición en la que intenta fundamentar la existencia de una lógica inherente a toda formación populista, empezando por algunos estudios pioneros sobre el populismo. En todos ellos, Laclau observa la falta de consistencia de las aseveraciones de los autores, y no se equivoca, ya que, como se decía anteriormente, la ambigüedad del concepto impedía a cualquier autor que intentara realizar una definición teórica y luego práctica de algún populismo, conciliar la teoría con el caso. Más aún, en lo expuesto por Laclau a lo largo de sus críticas, se advierte que hay autores que sucumben epistémicamente antes de efectuar la adecuación de la teoría a la realidad estudiada. Es decir, teóricamente, el concepto les ofrecía resistencia antes de la aplicación al caso, por lo cual, cuando pasaban al plano aplicativo, estos autores terminaban por confundir aún más la conceptualización de la que partían, la cual, como se ha dicho, ya era problemática en sí misma.

Eso sucede en el caso de Canovan, a quien Laclau cita para demostrar que si bien sus inferencias son equívocas, no obstante, habría rozando algunas problemáticas que a él le interesa resaltar:

Canovan, por ejemplo, señala que el movimiento populista en los Estados Unidos no sólo fue un movimiento de pequeños productores rurales, sino que también tuvo “un destacado aspecto político como rebelión popular contra la elite de plutócratas, políticos y expertos” inspirada en la democracia jacksoniana. Ahora bien, ¿no nos está diciendo, en ese caso, que la razón para denominar “populista” a ese movimiento no se halla en su base social (agraria), sino en una inflexión de esa base por una particular lógica política, una lógica política que está presente en movimientos que son, socialmente hablando, altamente heterogéneos? (Laclau, 2005, p. 19)

4. 1. DEMANDAS DEMOCRÁTICAS Y DEMANDAS POPULARES. Así empieza Laclau a esbozar su concepción de las articulaciones: el momento en que diferentes demandas democráticas aisladas, una vez en conjunto y amalgamadas, darían lugar a las demandas populares. El paso de una demanda democrática a una demanda popular es precisamente su articulación con otras demandas que no necesariamente son iguales, sino que forman parte de una de las manifestaciones de lo heterogéneo del campo social. En esa heterogeneidad del campo social, las demandas aisladas (democráticas las llama el autor), una vez articuladas en torno de una consigna compartida que las agruparía, pasarían a convertirse en demandas populares, ya que

las articulaciones consisten precisamente en esa subversión de las diferencias y en el consiguiente paso a lo que Laclau llama “equivalencias”:

A una demanda que, satisfecha o no, permanece aislada, la denominaremos demanda democrática. A la pluralidad de demandas que, a través de su articulación equivalencial, constituyen una subjetividad social más amplia, la denominaremos demandas populares: comienzan así, en un nivel muy incipiente, a construir al “pueblo” como actor histórico potencial. (Laclau, 2005, p. 99)

Luego, Laclau señala:

Por lo tanto, tenemos dos formas de construcción de lo social: o bien mediante la afirmación de la particularidad —en nuestro caso, un particularismo de las demandas—, cuyos únicos lazos con otras particularidades son de naturaleza diferencial (como hemos visto: sin términos positivos, sólo diferenciales), o bien mediante una claudicación parcial de la particularidad, destacando lo que todas las particularidades tienen, equivalentemente, en común. La segunda manera de construcción de lo social implica el trazado de una frontera antagónica; la primera, no. (Laclau, 2005, p. 104)

En este sentido, resulta menester explicitar qué entiende Laclau por articulación. Ya en su célebre texto coescrito con Chantal Mouffe, ambos entienden a la articulación como una “práctica que establece una relación tal entre elementos, que la identidad de éstos resulta modificada como resultado de esa práctica” (Laclau & Mouffe, 1985, pp.142-143). Asimismo, ambos destacan que

A la totalidad estructurada resultante de la práctica articuladora la llamaremos *discurso*. Llamaremos *momentos* a las posiciones diferenciales, en tanto aparecen articuladas en el interior de un discurso. Llamaremos, por el contrario, *elemento* a toda diferencia que no se articula discursivamente. (Laclau & Mouffe, 1985, p.143)

Estas concepciones fueron retomadas y asimismo resignificadas en *La razón populista* (2005), en donde Laclau avanzó hacia la explicación del proceso de conformación de las demandas populares y su transformación en una cadena equivalencial de demandas que se articula, siempre discursivamente, en torno de un significante vacío.

4. 2. PARTICULARIDADES Y TOTALIDAD. Para la emergencia del populismo es necesario que exista una frontera antagónica entre dos campos, entre dos dimensiones de lo social que mantendrán una tensión pero que nunca terminarán por excluirse porque se requieren mutuamente para la conformación de sus identidades. Así, una de esas identidades tomará el dominio hegemónico de la totalidad social. Es fundamental esta parte: Laclau entiende a la hegemonía como el momento en que una determinada identidad surgida de la equivalencia de esas demandas democráticas propias de lo heterogéneo se configura debido a la articulación de cada una de ellas conformando las demandas populares, que a su vez darán lugar a un colectivo identitario que él denomina populismo:

El argumento que he desarrollado es que, en este punto, existe la posibilidad de que una diferencia, sin dejar de ser particular, asuma la representación de una totalidad inconmensurable. De esta manera, su cuerpo está dividido entre la particularidad que ella aún es y la significación más amplia de la que es portadora. Esta operación por la que una particularidad asume una significación universal inconmensurable consigo misma es lo que denominamos hegemonía. Y dado que esta totalidad o universalidad encarnada es, como hemos visto, un objeto imposible, la identidad hegemónica pasa a ser algo del orden del significante vacío, transformando a su propia particularidad en el cuerpo que encarna una totalidad inalcanzable. Con esto debería quedar claro que la

categoría de totalidad no puede ser erradicada, pero que, como totalidad fallida, constituye un horizonte y no un fundamento. (Laclau, 2005 p. 95).

Aquí aparece otro aspecto fundamental de la teoría del populismo desarrollada en *La razón populista*. En efecto, en este párrafo están, si bien abstraídos, varios conceptos que estructuran su teorización:

A) Cuando Laclau habla de particularidad está refiriéndose a esas demandas democráticas ya mencionadas. Dichas demandas democráticas son y siempre serán particularidades aisladas, hasta el momento en que se unan a un proyecto político o cadena de particularidades que formarán un “pueblo” (demandas democráticas articuladas: demandas populares). Cuando Laclau afirma que su cuerpo está dividido entre esa particularidad que ella todavía es y lo que pretende representar, está señalando que una vez que se formó la cadena de equivalencias de demandas democráticas, es decir, cuando éstas configuraron la cadena de demandas populares en la que algunas particularidades se articularon, una de ellas asumirá el lugar del vacío y logrará representar “medianamente” a todas. ¿Por qué medianamente? Porque esa demanda asumirá un lugar imposible desde el orden signifiante y material debido a que es un intento fallido de contener a todo el campo equivalencial: una *plebs* (una parte del pueblo) se instala como la representación de todo el *populus* no representado en la institucionalización hegemónica. Esta exclusión es percibida por el *populus* (la parte excluida) como una falta de plenitud, lo que a su vez da lugar a la posible articulación de sus demandas a través de los afectos, del goce que suscita e inspira quien asume la representación de esa parte excluida. En esa falla de la totalidad reside la política. Esa falta de plenitud es, parafraseando a Lacan, el *objeto-a* de la política: el objeto causa de la existencia de la política. Hay política precisamente por la exclusión de una de las partes del campo social y porque esa exclusión al interior mismo de la totalidad dará lugar a que una parte represente al todo; una parte que siempre será una universalidad imposible. Las demandas excluidas podrán, de este modo, articularse (equivalencialmente) para disputar la hegemonía al otro-institucionalizado.

Nunca una demanda particular se podrá amalgamar en forma total a la cadena, y además, esa totalidad que encarnará la identidad hegemónica es un signifiante vacío, ya que ninguna de las demandas estará representada totalmente (ni siquiera las que estando fuera de la cadena se vean seducidas por ese signifiante). En su carácter vacío es donde reside la capacidad aglutinante del signifiante, porque incorpora demandas que entre sí no son congruentes (totalmente) sino que están unidas por determinada coyuntura o no-institucionalización de sí mismas en el polo dominante. Cada demanda conserva siempre, aun formando parte de la cadena de equivalencias, su mismidad.

Laclau propone imaginarse a cada demanda como un círculo dividido en dos partes iguales, lo cual daría como resultado que cada demanda esté compuesta por dos semicírculos: una mitad será la que se articulará en la cadena. Por lo tanto, cada demanda sacrificará esa parte propia que todavía la vuelve particular para unirse a una amplificación de demandas. Se trata de ceder parte de su autonomía a los efectos de avanzar en cierta dirección política que se considera deseable. Pero las demandas de quienes se adaptan a la equivalencia no constituyen la demanda central, es decir, el signifiante vacío; sino que solamente colaboran en su constitución, pues hay otra demanda que configura a ese signifiante. Es ahí donde, vulgarmente, podríamos decir que la política se convierte en el ejercicio de ceder parte de su autonomía a costa de alinearse en un “todo” que jamás será total. Aunque parezca un oxímoron, lo que esto significa es que hay una “totalidad inconmensurable”, tal como indica Laclau, que

siempre será representada por quien logre articular de mejor manera las demandas existentes que no fueron incorporadas al “otro institucionalizado”, es decir, al polo al cual se está intentando disputar la hegemonía sobre el cuerpo social. Por esto es necesaria la existencia de un campo antagónico a través de una frontera interna que divida a ese campo. Sin embargo, esa frontera interna siempre se irá desplazando, jamás permanecerá estática, por eso existen, además de los significantes vacíos que “medianamente” logran aglutinar varias demandas formando lo que Laclau llama “pueblo”, los significantes flotantes, que forman parte de los desplazamientos de esa frontera interna que jamás estará quieta. Esos significantes flotantes podrían capturar algunas demandas que forman parte del campo enemigo.

Bajo esta interpretación de la política, siempre habrá populismo. No hay política fuera del populismo.

B) ¿Por qué Laclau recurre a la categoría de totalidad si luego termina señalando que la misma siempre será fallida? Este es un problema caro al posestructuralismo, que excede a la teoría política. Probablemente, la ruptura con la totalidad como categoría filosófica comience en la *Dialéctica negativa* de Adorno (2005), en donde el buen hombre estuvo a punto de dar un paso que habría significado la renuncia a la tradición racional del Instituto de Frankfurt; paso que no dio, como bien dice Habermas en una entrevista realizada por Honneth (Habermas, 1994), porque eso habría implicado apartarse del legado frankfurtiano.

Lo importante, para este caso, es advertir que no aceptar a la totalidad (en esos términos) significa renunciar a la historicidad totalizante de la teoría hegeliana y marxista del desarrollo histórico, en donde “la reconciliación”, momento decisivo de la dialéctica, jamás será realizada y por lo tanto ese discurrir quebrado daría lugar a una negatividad vuelta sobre el proceso mismo de constitución del concepto; aspecto que, en el caso de Laclau, se expresa a través de la noción de “inconmensurabilidad”, en la que radica precisamente la existencia de la política: hay política porque la totalidad es inconmensurable y nunca termina de realizarse, dando lugar a una división del campo social, en el que ciertas demandas nunca son del todo institucionalizadas.

Por otra parte, es lícito advertir que no es correcto hablar de “reconciliación” cuando se analiza el desarrollo histórico en términos hegelianos. Se sabe que la dialéctica no se reduce a un desenvolvimiento tan simple como el que ofrecen algunos manuales marxistas, en donde el proceso se presenta como un pasaje tripartito y definido que se inicia con la “tesis”, sigue con la “antítesis” y finalmente desemboca en la “síntesis”. Esta lectura carece de intermediaciones entre cada uno de esos “momentos”. Incluso la idea de “momento” es confusa, porque lo cierto es que no hay un recorte preciso entre cada una de esas instancias; no hay ruptura estricta (como sucede, por ejemplo, con la diferenciación en sentido derridiano). La tripartita presentación de la dialéctica es sólo una explicación simplificada y práctica del movimiento. La dinámica de la dialéctica es más bien una sucesión de configuraciones que van mutando constantemente, inmersas en la urdimbre de lo Real, de lo objetivo, de lo finito y de lo infinito, y por esta razón lo verdadero es el todo. Pero ese todo está inmerso en un devenir, en un decurso en el cual el cadáver de cada forma previa es resultado del desenvolvimiento; cadáver que a su vez siempre contendrá en sí a lo negado o abolido (*aufheben*); esto es, a lo que acaba de cambiar de estado (Hegel, 2007). El pasaje por cada etapa es algo más que un simple “momento”; son figuras disueltas en un todo a través del cual el pensamiento se va apropiando de sí por medio de sus finitudes, de los sujetos que hacen la historia, de la razón inscrita en el devenir. Por eso la dinámica sujeto-objeto constituye una praxis fundamental de la filosofía

hegeliana, porque en ella lo subjetivo expresa la finitud y es en ese mundo intersubjetual (en sujetos finitos) donde se expresa lo infinito.

Hay autores que proponen interpretar la dialéctica hegeliana como una dialéctica abierta, en la que jamás se termina de desenvolver el espíritu, y que, por esa razón, estaría todavía en proceso. Hay críticos de esa perspectiva que consideran que tal interpretación guarda una imposibilidad de falsación epistemológica, porque hasta que la historia no se acabe, entonces, jamás sabríamos si Hegel estaba en lo cierto, razón por la cual aparecen de vez en cuando personajes como Fukuyama para sentenciar “el fin de la historia”, haciendo un recorte histórico porque de lo contrario se estaría ante el mismo problema nuevamente. Más allá de esto, Laclau es de una corriente teórica que definitivamente no acepta la idea de totalidad, aunque la entiende como un horizonte contingente, es decir, fortuito, íntimamente vinculado a la democracia tal cual la concibe Chantal Mouffe (2012); idea de la democracia en la que no habría preceptos (previos) desde los cuales partir para entender la construcción política, ni teleologías justamente marxistas o hegelianas, ya que el concepto mismo de heterogeneidad impide integrar y superar dialécticamente a todos los componentes (demandas) del campo social, y por lo tanto la categoría de contingencia pasa a ocupar un lugar fundamental en las configuraciones políticas venideras.

Este es el problema epistemológico que se mencionó al comienzo del texto y que, por añadidura, es también un problema axiológico. Porque, en este caso, decir que la democracia es contingente y no normativa, significa, según Laclau, que es performativa, que surge del acto de articulaciones entre demandas a través de afectos y significantes que le dan sentido. Pero esta lectura de las performaciones no es la única que existe al respecto, sino aquella que Laclau desarrolla para justificar su propia concepción de la performatividad social. Hay otras teorizaciones sobre las relaciones entre discurso y acción, vinculadas al modelo de democracia deliberativa, pero que Laclau y Mouffe (2012) rechazan por considerarlo unido a una idea previa de hombre fuera de esos actos performativos que ellos entienden de una manera diferente. La noción fenomenológica que Habermas retoma y resignifica del mundo de la vida es justamente lo contrario de una perspectiva unicista del individuo pensado o abordado fuera del plano social y de sus vínculos. La acción comunicativa intersubjetiva del mundo de la vida implica, necesariamente, una dimensión relacional (inter antes que multi) en donde la subjetividad está involucrada en una interacción que performa a los agentes siempre a través de la intervención de un-otro; no hay forma de soslayar la intersubjetividad en el proceso performativo de la acción comunicativa, aunque el trasfondo de ésta sea siempre el mundo de la vida, eso que de fondo funciona como un previo cúmulo o acopio de significaciones heredadas por los partícipes y hacedores de la comunicación; idea que Habermas debe, entre otros, a Alfred Schutz (1995), Peter Berger y Thomas Luckmann (2008) y a George H. Mead (1973), y que, en cierto modo, puede ser criticada por su carácter fantasmagórico o sedimentadamente condicionante. La reciprocidad de esta dinámica es una de las ideas concomitantes del preludeo teórico que luego fue retomado por Honneth en su concepción de la libertad basada en el reconocimiento (2014), donde las críticas a Habermas y a Rawls completan los problemas normativos y prácticos de una teoría de la justicia inspirada en el método de Hegel en la Filosofía del Derecho.

4.3. CONTINGENCIA Y HETEROGENEIDADES. Ese carácter fortuito de la democracia y de la frontera interna queda esclarecido cuando Laclau indica que no toda demanda insatisfecha se sumará a la cadena de equivalencias, ya que lo heterogéneo excede a lo diferente, y, por lo tanto, no significa diferencia:

La heterogeneidad, concebida de esta manera, no significa diferencia; dos entidades, para ser diferentes, necesitan un espacio común dentro del cual esa diferencia sea representable, mientras que lo que ahora estamos denominando heterogéneo presupone la ausencia de ese espacio común. (Laclau, 2005, p. 176)

En efecto, ciertas demandas que forman parte de lo heterogéneo y que no se articularon como diferencias a ninguna cadena pueden oponerse o no estar de acuerdo con los objetivos y demandas que ya forman parte de esa cadena que está formada por lo diferente articulado en torno de un mismo objetivo. Lo heterogéneo, por lo tanto, tiene más de un aspecto: el que contiene a lo diferente articulado en demandas (articulación que subvierte esa diferencia transformándola en equivalencia), y el que excede a lo diferente; lo que Laclau llama también heterogeneidad social, aspecto que explica que muchas demandas pueden quedar afuera del orden significativo, jamás representadas y por eso mismo nunca superadas e integradas dialécticamente, quedando libradas a una suerte de naufragio, a una marginalidad que Laclau explica con gran lucidez a través del ejemplo del lumpenproletariado.

¿Por qué, entonces, la totalidad sería fallida y nunca alcanzaría a determinarse? Porque, como se dijo anteriormente, ese fallo de la totalidad, esa imposibilidad de cerrarse, es la causa de la política:

Si la sociedad lograra alcanzar un orden institucional de tal naturaleza que todas las demandas pudieran satisfacerse dentro de sus propios mecanismos inmanentes, no habría populismo, pero por razones obvias, tampoco habría política. (Laclau, 2005, p. 149).

Hay, entonces, un campo social (una sociedad) en el cual, para que haya populismo, es necesario que exista una frontera antagónica que dé lugar a los juegos de tensión entre una lógica de la diferencia y una lógica de la equivalencia. Ésta última contendría a todas las demandas democráticas excluidas de la formación dominante que satisface a otras demandas (integradas a las instituciones). Esas demandas democráticas no institucionalizadas, en el momento equivalencial, esto es, en su misma articulación, conformarían al pueblo, es decir, a las demandas populares articuladas en torno de significantes vacíos que funcionan bajo una doble estructuración: por un lado, para que las equivalencias sucedan, es necesaria la investidura que tiene lugar a través del elemento nominal, retórico, del nombre, y, por el otro, esa misma investidura emerge por medio del efecto libidinal, de los lazos, de lo que Laclau basándose en Freud llama afectos: del goce que suscita en las demandas de la cadena aquella parte que asumió la representación, es decir, la universalidad imposible y al mismo tiempo hegemónica asumida por una parte del todo. Así, a través de Freud, Lacan y Žižek, Laclau da la siguiente definición:

El nombre, una vez que se ha convertido en significativo de lo que es heterogéneo y excesivo en una sociedad particular, va a ejercer una atracción irresistible sobre cualquier demanda vivida como insatisfecha y, como tal, como excesiva y heterogénea con respecto al marco simbólico existente; la segunda, que como el nombre —para desempeñar ese rol constitutivo— debe ser un significativo vacío, es finalmente incapaz de determinar qué tipo de demandas entran en la cadena equivalencial. En otras palabras: si los nombres del pueblo constituyen su propio objeto [...] nunca pueden controlar completamente cuáles son las demandas que encarnan y representan. Las identidades populares son siempre los sitios de tensión entre estos dos movimientos opuestos y del precario equilibrio que logran establecer entre ellos. El resultado de esto es una ambigüedad ideológica necesaria. (Laclau, 2005, p. 140)

Con los afectos sucede lo mismo:

El afecto no es algo que exista por sí solo, independientemente del lenguaje, sino que sólo se constituye a través de la catexia diferencial de una cadena de significación. Esto es exactamente lo que significa investidura. La conclusión es clara: los complejos que denominamos “formaciones discursivas o hegemónicas”, que articulan las lógicas de las diferencias y de la equivalencia, serían ininteligibles sin el componente afectivo. (Laclau, 2005, p. 143)

El término catexia proviene del psicoanálisis y en este contexto significa una fuerza libidinal que se articula con otra fuerza símil para acentuar esa lógica de la diferencia (subvertida en equivalencia) de la cual forman parte, estando excluidas de la forma institucionalizada dominante. Lo importante es entender la articulación que hay en la construcción del pueblo, entre afectos y nombres, entre los juegos del lenguaje y las investiduras y acciones entremezcladas, por decirlo así, en ellos.

5. ¿NOS UNE EL ESPANTO? Aquí se presenta entonces la razón populista en toda su dimensión. Existe una “razón” populista porque detrás de las formaciones políticas se articulan significantes, nombres, afectos, lazos libidinales, es decir, demandas (personas, grupos) que no están incorporadas en la institucionalización que en determinado momento histórico ejerce uno de los polos de la sociedad. Es decir, hay un otro institucionalizado y hegemónico, y, por consiguiente, hay un sector “excluido” de tal institucionalización. Para que haya política, para que exista pueblo e incluso para que se desarrolle la democracia, es necesaria, según Laclau, la conformación de identidades que se excluyan en ese campo bipolar; esas identidades, en parte, se configuran por medio de la demonización de ese otro-enemigo, para así formar la cadena de equivalencias que, a través de la guerra de posiciones (y acá aparece Gramsci), intentará socavar el dominio de ese otro-enemigo. La frontera interna que trazará la división entre esos dos campos antagónicos jamás será estática, pues siempre habrá desplazamientos de la misma, dependiendo de cómo se articulen las demandas con los significantes flotantes en alguna dirección del campo antagónico, ya que, en esta doble dimensión ontológica de las nominaciones y los afectos, uno de los polos de la politización podría capturar demandas integradas en el otro, precisamente porque los desplazamientos de esa frontera producen significantes flotantes.

Laclau considera que la identidad del sector excluido se diagrama por el rechazo común de las particularidades articuladas hacia un otro necesario para tal operación; cuando se habla de demonización de ese otro institucionalizado no se está usando algún eufemismo, ya que así lo entiende el mismo Laclau al explicar la lógica de la diferencia inherente al campo social en su totalidad. Es el proceso de exclusión de una de las partes al interior mismo de la totalidad:

La única posibilidad de tener un verdadero exterior sería que el exterior no fuera simplemente un elemento más, neutral, sino el resultado de una exclusión, de algo que la totalidad expelle de sí misma a fin de constituirse (para dar un ejemplo político: es mediante la demonización de un sector de la población que una sociedad alcanza sentido de su propia cohesión). Sin embargo, esto crea un nuevo problema: con respecto al elemento excluido, todas las otras diferencias son equivalentes entre sí —equivalentes en su rechazo común a la identidad excluida—. (Como vimos, ésta es una de las posibilidades de la formación de grupo que plantea Freud: el rasgo común que hace posible la mutua identificación entre los miembros es la hostilidad común hacia alguien o algo). Pero la equivalencia es precisamente lo que subvierte la diferencia, de manera que toda identidad es construida dentro de esa tensión entre la lógica de la diferencia y la lógica de la equivalencia. (Laclau, 2005, p. 94)

Las hipótesis de Laclau dan por hecho que las identidades se configuran en torno del rechazo a algo, porque el autor parte de las premisas de Freud sobre la

conformación de las mismas. Debido a esto, rechazar las hipótesis de Freud sería un buen atajo para desacreditar el ulterior despliegue teórico de Laclau, porque una parte importante de su teoría se desprende de esas tesis.

Sin tomar ese rumbo, es necesario, no obstante, atender a lo siguiente: que la identificación e identidad surgidas de un rechazo compartido sea un aspecto constitutivo de la política no implica que sea el más importante ni el único elemento que constituye a la política. En este aspecto, Laclau traslada a una dimensión binaria y excluyente la constitución de las identidades políticas, pues a partir de esa dicotomía reducirá el fenómeno político a una lógica oposicional excluyente, dejando de lado otro elemento de la politicidad, a saber, que también existe la predisposición humana al establecimiento de deliberaciones, de argumentaciones y contraargumentaciones, que permitan socavar esa diferenciación, sin que esa predisposición deje de lado la autonomía de lo político, que, como enseñara Schmitt, se sostiene sobre la distinción amigo-enemigo (2014). El desacuerdo político puede zanjarse mediante acuerdos provisorios e incluso diferenciales; es decir, la discusión pública y política puede albergar dosis de coincidencia y dosis de rechazo, sujetas siempre a la evidencia que una política pública arroje, a los resultados obtenidos. Los acuerdos también dependen de las relaciones de fuerza, de la predisposición de los interlocutores y del modo en que se propongan la deliberación y el desacuerdo.

Por lo tanto, la dimensión conflictiva no representa una novedad en la política moderna. Por el contrario, forma parte constitutiva de ella, y es precisamente por esa inherencia que las instituciones aparecen como el modo autoritativo de fijar procedimientos para la canalización de los conflictos. En la discusión sobre los diseños institucionales, entonces, anida el debate, como ya lo señaló Przeworski (1998),⁵ y es allí donde el desacuerdo podría prevalecer o hacerse más notorio. Pero la teoría de Laclau no discute este elemento, sino que se enfoca en el modo en que se configuran las identidades políticas, haciendo a un lado el marco institucional, al cual, por otra parte, su teoría rechaza en la medida en que el mismo esté provisto de axiologías liberales.

6. ¿SE TRATA DE UNA ONTOLOGÍA TERNARIA? Por otra parte, hay una cuestión de orden abstracta que parece desprenderse de la teorización del antagonismo, ya que tal teorización abre el espacio de una ontología ternaria: ambas lógicas (la de la diferencia y la de la equivalencia) están contenidas en una misma totalidad que posee en su interior al elemento social que será excluido, a través de una frontera nunca estática que opera con desplazamientos, y en donde una de las identidades ejercerá la hegemonía. Es una ontología de universalidades históricas y hegemónicas (nunca totalizantes), que siempre necesitará, de un lado, de la parte excluida para la conformación de su identidad (y por lo tanto de la fuerza libidinal articuladora), y de otro, de la imposibilidad de cerrarse de esa totalidad (del fallo de la misma totalidad), ya que la noción de lo heterogéneo como exclusión (tanto en su aspecto equivalente como puramente diferencial) permite al sistema de Laclau funcionar bajo una homeostasis ternaria: las lógicas de la diferencia y de la equivalencia, al estar dentro de una totalidad que paradójicamente nunca es Total, dan lugar a un juego de tensiones en donde las configuraciones diferenciales tienen prioridad por sobre las multiplicidades horizontales. Precisamente por esta razón, el elemento deliberativo no

⁵ Przeworski ha capturado muy bien esta problemática, al enfatizar la relevancia de las instituciones, señalando que “El problema que enfrentamos no se trata de ‘mercado’ versus ‘Estado’, sino la cuestión de las instituciones específicas que podrían inducir a los actores individuales —ya sean agentes económicos, políticos o burócratas— a conducirse de modos colectivamente beneficiosos” (*National Research Council*, 1998, p.415). La traducción es propia.

puede ser incorporado a ese juego de tensiones, porque si el autor lo contemplara, la lógica interna de su sistema se desestabilizaría, debido al surgimiento dentro de esa lógica de procesos intersubjetivos de orden horizontal, ya que todo acto comunicativo deliberativo restablece la paridad intersubjetiva de los interlocutores (lo que no significa que tal paridad dé lugar automáticamente a “consensos”). El sistema es ternario porque la totalidad, la diferencia y la equivalencia conforman un juego de desequilibrios homeostáticos en el que se pasa de tres a uno y de uno a tres, con un segundo en discordia que media y funciona como punto necesario para el equilibrio que producen las tensiones entre las lógicas que, aun siendo diferenciales, devienen homeostáticas. El campo social (la sociedad) contiene a sus dos elementos, pero sólo uno de ellos será hegemónico (y, por lo tanto, el otro será hegemonzado). Por esta razón, el momento de la paridad, de la posible horizontalidad entre esos dos elementos, se liquida cuando de la dualidad se pasa a la unicidad (incompleta) de quien ejerce la hegemonía. El territorio sobre el que se desarrolla esta lógica es un territorio fallido, una totalidad inconmensurable, pero al mismo tiempo necesaria, porque sin esa falla no existiría la política; y es precisamente en esa ruptura de la totalidad en la que siempre habrá un hegemónico-articulador de demandas que configura su identidad sobre la base del rechazo a otro-institucionalizado que a su vez le atribuye a aquél su condición de existencia, donde la dinámica política sucede, es decir, ocurre, en una ontología de lazos retóricos y afectos compartidos de acuerdo con determinas coyunturas históricas.

El establecimiento de una predisposición para superar esas diferencias identitarias que para Laclau juegan un rol nodal en la ontología afectivo-nominal de la identidad, es también un importante fundamento de la política, que Laclau deliberadamente descuidó, pues esa frontera que divide a los campos antagónicos no necesariamente clausura la posibilidad de establecer espacios de deliberación. Laclau, en este aspecto, parece ser reduccionista, porque reduce, en primer lugar, la democracia al populismo; en segundo lugar, el populismo a la existencia de campos antagónicos, y, en tercer lugar, reduce la política al mismo populismo, llegando a afirmar lo siguiente:

¿Significa esto que lo político se ha convertido en sinónimo de populismo? Sí, en el sentido en el cual concebimos esta última noción. Al ser la construcción del pueblo el acto político par excellence —como oposición a la administración pura dentro de un marco institucional estable—, los requerimientos sine qua non de lo político son la constitución de fronteras antagónicas dentro de lo social y la convocatoria a nuevos sujetos del cambio social, lo cual implica, como sabemos, la producción de significantes vacíos con el fin de unificar en cadenas equivalenciales una multiplicidad de demandas heterogéneas (Laclau, 2005, p.195)

Agrega que:

La consecuencia es inevitable: la construcción de un pueblo es la condición sine qua non del funcionamiento democrático. Sin la producción de vacuidad no hay pueblo, no hay populismo, pero tampoco hay democracia. Si agregamos a esto que el pueblo, como hemos visto, no está esencialmente limitado a ninguna matriz simbólica particular, hemos abarcado en todas sus dimensiones el problema del populismo contemporáneo (Laclau, 2005, p. 213)

Las afirmaciones de Laclau sobre este asunto permiten deducir que su análisis se inclina hacia un reduccionismo, ya que concluye sus aseveraciones reduciendo la democracia y la política al populismo. Principalmente, por el hecho de que no se estaría frente al “populismo”, entendido como un fenómeno más de la política —que, como se dijo, sería susceptible de una nueva exégesis— sino ante una teoría que

considera a la política en sí misma como populista, debido a la existencia, según el autor, de una ontología del pueblo que surge de la escisión del campo social en dos polos, a partir de la cual uno de estos intentará representar la totalidad, aunque tal totalidad sea imposible de representar y significar en su magnitud:

(...) una frontera de exclusión divide a la sociedad en dos campos. El “pueblo”, en ese caso, es algo menos que la totalidad de los miembros de la comunidad: es un componente parcial que aspira, sin embargo, a ser concebido como la única totalidad legítima (Laclau, 2005, pp. 107/108)

En el caso del populismo (...) hay una parte que se identifica con el todo. De este modo, como ya sabemos, va a tener lugar una exclusión radical dentro del espacio comunitario (Laclau, 2005, p. 108)

Aun siendo cierta la aseveración de Freud que Laclau extrapola al interior de la política (extrapolación cuyas implicancias metodológicas son asimismo susceptibles de crítica), esto no implica necesariamente que ese aspecto de la politicidad sea el único que configura a la política. Si las identidades se construyen en buena medida por la necesidad de identificar un Otro que permite cohesionar a quienes se identifican como adversarios, esto no significa que la frontera entre esos dos campos (siempre antagónicos) sea infranqueable. En este caso, es lícito recurrir no sólo a la democracia deliberativa o al republicanismo clásico como un modo de construir la política mediante el cual las partes exponen frente a frente sus diferencias e intentan acceder a provisorios, contingentes y posibles acuerdos sobre algunos aspectos y no todos, es decir, a consensos diferenciales, sino a una noción más clásica todavía: la simpatía, idea desarrollada por Hume en sus principios de la moral. Según esta idea, hay una propensión de los seres humanos para captar, precisamente a través de la comunicación, las pasiones, sentimientos y emociones de los otros (1996). No se trata de algún atributo religioso. Es una forma de la interrelación que posibilita algo básico de orden humano: la empatía. En efecto, las diferencias entre ambas palabras, incluso en su significación y no sólo en su significante, son escasas. La simpatía y la empatía también son constitutivas del mundo político y social, así como lo son el conflicto y el desacuerdo. No sólo nos unen las identidades que se configuran en torno de un rechazo, sino también los modos de establecer la acción comunicativa. Estos modos tienen un particular espacio de desarrollo; un área de la vida política que sus teóricos entienden que necesariamente debe estar separada del Estado porque es el espacio donde los individuos públicos en su carácter de ciudadanos intervienen para manifestar sus concepciones acerca de la “buena” comunidad. Es cierto que las teorizaciones realizadas por la filosofía política, la filosofía del derecho y la teoría política intentan establecer un marco normativo que defina “cómo debería ser” esa “buena” política, pero estos intentos no conllevan el socavamiento de las performances discursivas que contingentemente pudieran surgir del debate deliberativo y de la contraargumentación.

Usualmente, las teorías que fugándose del liberalismo político y la deliberación pública intentan licuar la sociedad civil y la opinión pública con el Estado y la sociedad política, subsumiendo éstas áreas a campos antagónicos de disputa de la hegemonía, caen en la conversión de la sociedad civil en un espacio de confrontación en el que la distinción entre ciudadanos y enemigos políticos se desdibuja, y con ella todo elemento cívico, ya que el innegable hecho de que la política se sostenga sobre el conflicto no acarrea la necesidad de pensarla como un campo antagónico de diferencias irreconciliables: la noción misma de *ciudadanía*, cara a la tradición republicana, posee un elemento cívico que no es compatible con una lógica de identidades políticas forjada a partir de las hegemonías. Considerar que la democracia

será “más democrática” cuando se acepte que en la noción misma de democracia se inscribe un antagonismo insalvable conduce a una lógica de la diferencia que es propia de las enemistades no-políticas.⁶ En este punto, la teoría de Laclau cae en un maniqueísmo elegante: si no hay política fuera de ese campo antagónico; si lo político sólo existe en torno de esa división identitaria, entonces no habría espacio para la comunicación y la deliberación entre los integrantes de tales campos antagónicos, o tal deliberación sería mera actuación, en donde el constante escamoteo de las razones reales conduciría a un conflicto permanente. La frontera que separa ambos campos estaría, según Laclau, desplazándose y nunca quieta, y siempre se formarían identidades opuestas respecto del otro institucionalizado.

7. DEMOCRACIA Y TEORÍA NORMATIVA. Laclau parte de los análisis de Lefort (1990) para defender su tesis acerca de la democracia como un campo de poder “esencialmente vacío”. El poder se convertiría en un lugar vacío porque el advenimiento de la democracia rompió el espacio donde el rey y el príncipe eran eje. Esta ruptura, según Lefort, habría dado lugar al surgimiento del conflicto institucionalizado, mediante el cual se produciría un vacío en el lugar propio del poder, lo que Lefort llama “la disolución de los indicadores de certeza”, y la existencia de “una indeterminación fundamental en cuanto a la base del poder, la ley y el conocimiento [...]” (pp. 207/208, Laclau, 2005).

Laclau agrega que “la noción de un orden jerárquico y personificado por el rey, en el cual no hay una institucionalización de los conflictos sociales, resulta muy similar a lo que hemos denominado la lógica de la diferencia” (Laclau, 2005, p. 208), para luego diferenciarse de Lefort:

Sin embargo, es aquí donde el análisis de Lefort toma un camino diferente al que hemos elegido en nuestro estudio de la formación de las identidades populares, ya que, según él, el marco simbólico democrático debe ser opuesto al totalitarismo (Laclau, 2005, p. 208)

En este momento del texto Laclau toma distancia de los previos aportes del filósofo francés, porque, según indica, Lefort opta por el contraste entre los modelos democráticos y totalitarios desde una perspectiva adherente a la democracia liberal, y como Laclau necesita demostrar que existe la posibilidad de otro tipo de democracia, entonces se aparta de Lefort, aunque le sirviera como punto de partida para su figuración teórica del vacío. Luego, Laclau se desliza hacia una noción de democracia definitivamente alejada del modelo liberal, que lo lleva a decir lo siguiente:

Sin embargo, el totalitarismo, aunque se opone a la democracia, ha surgido del terreno de la revolución democrática [...] (2005, p. 208)

El hecho de que algunos movimientos populistas puedan ser totalitarios y que presenten muchos o todos los rasgos que describe Lefort tan apropiadamente es sin duda cierto, pero el espectro de articulaciones posibles es mucho más diverso de lo que la simple oposición totalitarismo/democracia parece sugerir. La dificultad con el análisis que hace Lefort de la democracia es que se concentra exclusivamente en los

⁶ Es menester recordar que el mismo Schmitt, al referirse a la distinción amigo-enemigo señala que el enemigo es siempre “público”, es decir, el “hostis”, nunca privado o personal (Schmitt, 2014). Toda enemistad sería entonces política, pero entenderla netamente en este registro implica considerar que del desacuerdo, incluso de aquél que es insalvable, se sigue forzosamente la enemistad y, por consiguiente, la guerra (civil y/o interestatal). La suerte de estos desacuerdos no puede estar sujeta solamente a la autoridad del Derecho. La acción comunicativa puede también funcionar como registro de *lo político*, aunque esta consideración exige, desde ya, una teorización que supera la temática de este trabajo.

regímenes democráticos liberales y no presta una atención adecuada a la construcción de sujetos democráticos populares (Laclau, 2005, p. 209)

Estas aseveraciones son realmente curiosas, ya que el mismo Laclau reconoce en el libro que el populismo puede ser tanto de derechas como de izquierdas, y que podría fluctuar entre ambas ideologías debido a que es un modo de construir lo político y no, meramente, un estilo o tipo de política.

Si efectivamente el populismo puede ser totalitario y al mismo tiempo fluctuar entre ambas ideologías, estaríamos ante la posibilidad de la emergencia de movimientos populistas totalitarios tanto de izquierda como de derecha. Laclau, en ese sentido, procura demostrar que el populismo no es un estilo político sino, de alguna manera, *lo político* en sí mismo, cayendo así en una cuasi homologación con las tesis de Schmitt. Sin embargo, Laclau valora positivamente al populismo, en su caso, de izquierdas.

Esto vuelve a sugerir que hay una valoración inherente a esa lógica política que desarrolla Laclau, y esa valoración parte de una elección y no, forzosamente, de una realidad en sí misma. Es difícil no preguntarse porqué Laclau, Mouffe y sus seguidores insisten en ensalzar una concepción de la política que contempla la posible emergencia del totalitarismo. La teoría democrático-liberal, al tener una determinada normativa axiológica, es clara y consistentemente incompatible con cualquier movimiento totalitario.

En las ciencias sociales, las teorías suelen partir de un orden axiológico en el cual cada autor se ubica. Así fue en el caso de Habermas, por citar un ejemplo, quien eligió ubicarse en una determinada teoría normativa de descripción y proposición de una ética discursiva. Aquí no se considera que la teoría habermasiana sea objetiva. Tampoco que represente con suma precisión los procesos lingüísticos e intersubjetivos, pero sí que nos brinda una importante herramienta para intentar salvar esos clivajes propios de lo que podríamos denominar “la naturaleza de la democracia”, que en su configuración moderna es precisamente el conflicto. Lejos de ser una negación de la política, la teoría de la acción comunicativa es una propuesta para intentar reparar (aunque nunca se logre totalmente) las divisiones del mundo político. Así, las críticas a Habermas se sostienen en que éste encontraría, como dice Laclau parafraseando a Mouffe: “en los procedimientos dialógicos, la base de un consenso racional que eliminaría toda opacidad en los procesos de representación” (Laclau, 2005, p. 207)

Pero Habermas no niega la existencia del conflicto ni propone la idea del consenso prefigurando la posibilidad de “eliminar toda opacidad en los procesos de representación”. Esta es una interpretación que hace Mouffe de la teoría de Habermas, pero que cuando se presta atención a los trabajos del filósofo alemán, se advierte que la lectura de Mouffe es equívoca. Puede apreciarse en varios momentos de la teoría habermasiana, como el siguiente:

Los patrones de interacción sólo se forman cuando las secuencias de acción a las que los distintos actores hacen su aportación, no se rompe contingentemente, sino que se coordinan según reglas. Esto vale tanto para el comportamiento estratégico como para el comportamiento cooperativo. La búsqueda de mecanismos de “conexión” no significa una predecisión en favor de un planteamiento en términos de teoría del consenso frente a un planteamiento en términos de teoría del conflicto (Habermas, 2011, pág. 174)

Posteriormente, Habermas agrega:

Los participantes en la interacción, al entenderse entre sí sobre una situación, se mueven en una tradición cultural, de la que hacen uso a la vez que la renuevan; los participantes en la interacción, al coordinar sus acciones a través del reconocimiento intersubjetivo de pretensiones de validez susceptibles de crítica, se apoyan en pertenencias a grupos sociales y refuerzan simultáneamente la integración de éstos [...] (Habermas, 2011, p. 200)

Cuando Habermas dice “entenderse entre sí sobre una situación”, no está señalando que las partes hayan logrado un acuerdo, sino que establecieron el acto comunicativo, la acción de comunicarse:

El concepto de acción comunicativa depende por entero de la demostración de que un acuerdo comunicativo —en el caso más simple: la toma de postura de un oyente frente a la oferta que representa el acto de habla de un hablante— puede cumplir funciones de coordinación de la acción (Habermas, 2011, p. 203)

8. CONCLUSIONES. Ernesto Laclau abonó una axiología iliberal de la democracia, cuyo punto de partida fue el marxismo, particularmente en clave gramsciana, bajo la epistemología iniciada por autores vinculados con el posestructuralismo, como Althusser y Lacan. El influjo de Carl Schmitt en él y en su colega, Chantal Mouffe, contribuyó asimismo a introducir la dimensión conflictiva y a recuperar la autonomía de *lo político*. En esa hibridación epistemológica se inscribe *La razón populista*, que, como se dijo en el comienzo de este ensayo, se inscribe dentro de las tantas teorizaciones que existen sobre el populismo. La teoría del populismo de Laclau aparece entonces como una teoría de la política y de la democracia, que, apartándose de la teoría política tradicional, sugiere sin embargo una nueva interpretación del populismo, no exenta de una valoración.

Por otra parte, el rechazo de Laclau a la democracia liberal no se sostiene únicamente sobre fundamentos epistemológicos, sino que se anuda en una vinculación profunda entre epistemología (en tanto rechazo al marco epistémico institucionalista de la ciencia política) y “guerra de posiciones” (como búsqueda de introducir su episteme en los espacios académicos, a los efectos de marcar líneas de investigación en sintonía con aquellos fundamentos epistemológicos).

Así, es lícito señalar que la asociación que Laclau y Mouffe han establecido entre democracia liberal, capitalismo y exclusión social forma parte de una tradición crítico-política basada en Gramsci, Althusser y Macpherson (2009), fundamentalmente, a quien la misma Mouffe ha considerado, contrariamente a Laclau, como un gestor de la crítica al liberalismo, pero dentro del marco liberal:

Él nos proveyó a muchos de nosotros en la izquierda con un lenguaje que nos permitió reconocer la importancia del liberalismo político en un tiempo en el que estaba, a diferencia de hoy, muy fuera de moda. Por esta razón, y sin oponernos a las críticas que pueden ser realizadas a su trabajo, considero que nuestra deuda hacia él es innegable, y el proyecto de una democracia liberal radical su legado. (Mouffe, 1999, p.160)

En *La razón populista*, esta lectura que Mouffe hace del liberalismo político está directamente excluida, e incluso es rechazada. Por ello aquí se considera que ese estudio de Laclau es el más acabado respecto de su visión del populismo, pues el mismo, además de ubicarse en su itinerario intelectual como el último trabajo sobre el populismo, lleva hasta el límite la dimensión antagónica de la vida democrática, haciendo del populismo una teoría no sólo crítica de la democracia liberal sino llanamente iliberal o anti-liberal.

Las críticas a la democracia liberal constituyen un gran desafío para esta tradición, que hoy asiste a una profunda crisis en todo el mundo. El desafío al que se enfrenta la tradición liberal radica en contemplar todas las críticas que se le hagan, mas sin renunciar a determinados núcleos valorativos que hacen a su axiología: se trata de “críticas democráticas a la democracia”, como señalara Guillermo O’Donnell (2007).

Finalmente, vale aclarar que la democracia liberal no se reduce a una visión económica del sistema político, pues una democracia institucional de orden liberal bien puede ser intervencionista en determinadas variables macroeconómicas, pero sin descuidar esos elementos axiales que deberían primar en toda sociedad que aspire a ser poliárquica.

BIBLIOGRAFÍA:

- G. ABOY CARLÉS, S. BARROS, J. MELO, *Las brechas del pueblo. Reflexiones sobre identidades populares y populismo*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Colección Gramáticas Plebeyas, 2013.
- TH. W. ADORNO, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Akal, Madrid, 2005.
- P. BERGER, T. LUCKMANN, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 2008.
- E. DE ÍPOLA, *Ideología y discurso populista*, Folios, Buenos Aires, 1985.
- J. DERRIDA, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1997.
- DI TELLA, S. TORCUATO, ‘Populismo y reforma en América Latina’, *Desarrollo Económico*, Vol. 4, No. 16, Apr. - Jun. 1965, pp. 391-425.
- S. FREUD, *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)*, *Obras Completas*, vol. 18, Amorrortu, 2007.
- G. GERMANI, *Política y sociedad en una época de transición*, Paidós, Buenos Aires, 1962.
- J. HABERMAS, *Ensayos políticos*, Península, Barcelona, 1994.
- J. HABERMAS, *Escritos filosóficos I. Fundamentos de la sociología según la teoría del lenguaje*, Paidós, Madrid, 2011.
- G. W. F. HEGEL, *Fenomenología del espíritu*, FCE, México, 2007.
- A. HONNETH, *El derecho de la libertad*, Katz, Buenos Aires, 2014.
- E. LACLAU & C. MOUFFE, *Hegemonía y estrategia socialista*, FCE, Buenos Aires, 1985.
- E. LACLAU, *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*, Siglo Veintiuno Editores, España, 1978.
- E. LACLAU, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1993.
- E. LACLAU, *La razón populista*, FCE, Buenos Aires, 2005.
- C. LEFORT, *La invención democrática*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990.
- C. B. MACPHERSON, *La democracia liberal y su época*, Alianza, Madrid, 2009.
- M. MACKINNON, MARIO A. PETRONE (comp.), *Populismo y neopopulismo en América Latina, el problema de la Centenaria*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.
- O. MARCHART, *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, FCE, México, 2009.
- G. MEAD, *Espíritu, persona y sociedad*, Paidós, Buenos Aires, 1973.
- C. MOUFFE, *El retorno de lo político*, Paidós, Buenos Aires, 1999.
- C. MOUFFE, *La paradoja democrática*, Gedisa, Barcelona, 2012.
- NATIONAL RESEARCH COUNCIL, *Transforming Post-Communist Political Economies*, The National Academies Press. The State in a Market Economy, Washington DC, 1998, pp. 411-432, by Adam Przeworski.
- G. O’DONNELL, *Disonancias. Críticas democráticas a la democracia*, Prometeo, Buenos Aires, 2007.
- J. C. PORTANTIERO, M. MURMIS, *Estudio sobre los orígenes del peronismo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.
- G. SARTORI, *La política, lógica y método en las ciencias sociales*, FCE, México, 2010.
- C. SCHMITT, *El concepto de lo político*, Alianza, Madrid, 2014.
- A. SCHUTZ, *El problema de la realidad social*, Amortorru, Buenos Aires, 1995.
- L. STRAUSS, J. CROSEY, *Historia de la filosofía política*, FCE, México, 1996.

- L. ZANATTA, 'El populismo, entre religión y política. Sobre las raíces históricas del antiliberalismo en América Latina', *E.I.A.L.*, Vol. 19 – No 2, 2008.
- L. ZANATTA, *El populismo*, Katz Editores, Buenos Aires, 2014.



FUNDAMENTACIÓN DE LA PALABRA Y LA MÚSICA SOBRE EL SILENCIO

GUILLERMO AGUIRRE¹

Fecha de recepción: 23-11-2019

Fecha de aceptación: 19-02-2020

Resumen: Con el presente artículo se sondea la naturaleza ambivalente de la palabra poética. Junto con su fundamentación sobre el silencio, se reflexiona en torno a sus imposibilidades. Asimismo, a partir de presupuestos fenomenológicos aplicados a la música, estableceremos un vínculo con las capacidades que el lenguaje presenta a la hora de acercarse e incluso identificarse con un conocimiento profundo, con una gnosis, de lo real.

Abstract: *In this paper we explore the ambivalent nature of the poetic word. Besides the foundation of the poetic word on silence, we will reflect on its impossibilities. Additionally, since phenomenological concepts related to musical activity, we will establish a link with the potentialities of a particular way of language. This last language concerns to a word that brings a gnosis or inner knowledge to the individual.*

Palabras clave: Palabra poética, Silencio, fundamento, fenomenología.

Keywords: *Poetic Word, Silence, Foundation, Phenomenology.*

1. PALABRA Y FUNDAMENTO. Cuando el poeta alude a su necesidad de concentrarse, de cobijarse en el silencio, nos ofrece una poética o incluso una metafísica del lenguaje. Esta valoración es la que nos lleva a comprender que, en la búsqueda de una expresión depurada, y con ello nos referimos a un concreto modelo estético que en breve se elucidará, el poema mismo, la propia composición, se identifica exactamente con el silencio.² Para alcanzar ese silencio no es necesario, por tanto, callar literalmente pues la palabra misma remite, consiste, en un silencio. Este lenguaje, así postulado, viene a mostrarse como puerta de entrada, como bisagra entre el mundo de la representación

¹ Tras haber disfrutado de un contrato de investigación postdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad de Deusto (2017-2019), Guillermo Aguirre ejerce actualmente como profesor asociado en la Universidad de Salamanca. Sus investigaciones se sitúan en el ámbito de la literatura comparada y la estética. Entre sus publicaciones destacan los ensayos *Forma y voluntad* (Verbum, 2015), *Introducción al estudio del universo imaginario* (Nexofia, 2019) e *Inmanencia y opresión en 'El caballo de Turín' de Béla Tarr*, este último de inminente aparición en la Editorial Devenir.

² Así, señala José Luis Pardo: “el silencio no es la simple ausencia de sonido [...], el silencio que echamos de menos es, precisamente, el que hace la palabra” (J. L. PARDO, *Fragmentos de un libro anterior*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2004, p. 111).

y cuanto queda fuera de él, de tal modo que mientras que el silencio del poeta —su radical hipotética renuncia a expresarse— no es ventana hacia nada —desde un punto de vista estético—, dado que desaparece el fenómeno sobre el que elaborar una imagen del mundo, el empleo de la palabra poética, por el contrario, en su máxima concentración expresiva, adquiere una cualidad porosa, revelándose así como objeto de naturaleza exotérica y esotérica a un mismo tiempo.³ En este sentido puede decirse que la palabra se fundamenta sobre un silencio, lo contiene.

Esta palabra es exotérica en la medida en que sale a nuestro encuentro, en la medida en que, a través de sus reverberaciones, de sus armónicos, se despliega en mantos de significado.⁴ Es esotérica en la medida en que mediante esa misma vibración nos empuja hacia su núcleo, nos vincula con él, nos hunde en su vacío, en el silencio que la sostiene y le entrega el ser.⁵ La palabra, en este caso, remite a una nada, carece de significado, y en ello reside su máximo valor.⁶ Por el contrario, en aquellos momentos en que se ciñe unívocamente a una realidad o a un concepto significativo, queda emplazada en el orden de lo, en mayor o menor medida, representacional y racional. Decir para callar: cuanto aquí nos ocupa es la palabra en tanto que símbolo llamado a deshacerse, deshecho ya, en su reverso. Esta palabra es en sí una invocación. Poco importa entonces la metáfora, poco importa la imagen: resulta preciso sobrepasarla.

Y es que la interpretación rastrea el curso simbólico, concede una genealogía, abre el almacén del lenguaje, lo posiciona en el marco de lo racionalmente aprehensible. Aportando un particular conocimiento, la interpretación supone a su vez una distancia respecto de ese vacío de significado desde el que la poesía despliega toda su potencia. En el momento, por tanto, en que se fija un sentido sobre lo expresado, se posee un reflejo del todo que, no siendo equilibrado por medio de la parte no conocida —de infinita medida—, sustrae al objeto la esencia que atesora⁷ —y en consecuencia “desprovee” al sujeto de sabiduría. Sabemos, pero no comprendemos. Conocemos los motivos del poeta a la hora de escribir, penetramos en su imaginario, en el marco

³ En su *Carta sobre el humanismo*, Heidegger alude a esta condición dual de la palabra: “Lenguaje es advenimiento del ser mismo, que aclara y oculta” (M. HEIDEGGER, *Carta sobre el humanismo*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 2001, p. 31).

⁴ Pessoa, por su parte, mencionará que “La palabra es, en una sola unidad, tres cosas distintas —el sentido que tiene, los sentidos que evoca y el ritmo que envuelve ese sentido y estos sentidos—” (F. PESSOA, *Sobre literatura y arte*, trad. de N. Extremera Tapia, Alianza, Madrid, 1985, p. 293).

⁵ Desde su comprensión sublimada del lenguaje, en José Ángel Valente leemos: “Lugar, la palabra poética, de la absoluta interioridad; *interior íntimo meo*, lo más interior de lo más íntimo de mí” (J. Á. VALENTE, *La voz de José Ángel Valente*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005, p. 169). Pasajes como el mencionado constituyen su poética, expresada con vehemencia en tantos momentos de su obra: “La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, el punto de indeterminación infinita, de la infinita libertad” (J. Á. VALENTE, *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Seix Barral, Barcelona, 1980, p. 9).

⁶ Cabe rescatar el siguiente pasaje de Mopsik sobre la Torá pues expone la significación de una palabra poseedora de la misma cualidad que la palabra poética: “En la medida en que no existe significación última, ni lectura o interpretación perfecta y definitiva, cada enfoque sólo revela un aspecto parcial, delimitando por un momento el flujo infinito de las significaciones que, lejos de ser producciones separadas ontológicamente de su autor divino, son derrames de la vida divina, de la sustancia infinita de Dios” (Ch. MOPSIK, *¿Qué es la cábala? Preguntas y respuestas*, trad. de K. Molinari, Lidium, Buenos Aires, 1994, p. 68). Siendo, en el caso que a nosotros nos ocupa, esa nada el absoluto que fundamenta la palabra, su naturaleza exotérica habría de comprenderse —siempre que ambos aspectos de dicha palabra permanezcan engarzados— como desprendimientos del absoluto, derrames de silencio.

⁷ Desde presupuestos propios del budismo zen, Suzuki lo expone del siguiente modo: “Cuando se intenta comprender un hecho por medio de las palabras, el hecho desaparece. Cuando usamos la mente, tenemos que comprender de forma dualista” (D. T. SUZUKI, *Budismo zen*, trad. de A. López Tobajas, Kairós, Capellades, 2003, p. 66). Esta consideración alcanza su paroxismo cuando leemos: “el verbalismo nos conduce de una complicación a otra en un proceso sin fin.” (*Ibid.*, p. 96).

cultural desde el que habla, lo vinculamos incluso con su biografía, y sin embargo este conocimiento se vuelve un lastre, una carga, pues en el momento en que el poema significa algo pasa a modificarse su naturaleza, siendo ahora un producto cultural, meramente estético: la palabra deja de constituir, en sí, una gnosis.⁸

La interpretación analítica, no puede ser de otro modo, saca al objeto de sí. El objeto no sólo se disloca sino que se le concede un falso lugar, se fija sobre él un sentido, un conjunto de interpretaciones todas ellas potencialmente ciertas al contacto con una concreta atmósfera y todas ellas excéntricas dado que su emplazamiento, ahí donde radica su ser óntico, queda más allá de un eje de coordenadas.⁹ Esto es, siendo en verdad esta expresión poética un centro, no está en ningún lugar sino que más bien lo determina, determina el terreno que ha de pisarse —es, pues, eje y en ningún caso coordenada—. Tomar, aun de la forma más sutil, este objeto para comprender su significado, nos lleva a asfixiarlo de no acentuarse a un mismo tiempo la presencia del fundamento. Saber algo del objeto, conocerlo mejor, nos puede llevar a eclipsar su esencia, y ésta, no otra realidad, es el motivo de su ser. El ahondamiento en esta voz, en este lenguaje, pasa por nuestro acercamiento desde una radical incomprensión dado su carácter hermético.¹⁰ La palabra elude una interpretación pues su contenido la trasciende, la sobrepasa. La usurpación concentrada en el significado dispersa así nuestro adentramiento en el objeto, nuestra confusión con él, lo rebaja.¹¹

⁸ Junto a consideraciones como las aludidas por Suzuki, Ueda, asimismo dese el ámbito del zen, argumenta: “Básicamente, las palabras se utilizan para representar hechos, pero cuando son empleadas de esta forma tiene lugar un extraño fenómeno: los hechos asumen la naturaleza original de las palabras mientras que las palabras en sí mismas caen en el olvido” (S. UEDA, *Zen y filosofía*, trad. de R. Bouso García e I. Giner Comín, Herder, Barcelona, 2005, p. 31).

⁹ “Lo único que importa es que la verdad del ser llegue al lenguaje y que el pensar alcance dicho lenguaje. Tal vez entonces el lenguaje reclame el justo silencio en lugar de una expresión precipitada” (HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 59).

¹⁰ Esta expresión órfica nos remite a su vez a la gran cadena del verbo en las religiones proféticas. Siguiendo con la analogía entre la voz poética y la voz profética expuesta en una anterior nota al pie, nos acercamos al pensamiento de Scholem para leer, en uno de sus trabajos sobre la cábala, el siguiente pasaje significativo. En éste se concede a la interpretación un valor pleno en tanto que engarzado con un hipotético saber primigenio, si bien esta cadena corre el riesgo de romperse de modo tal que la interpretación se vea desvinculada del sentido primero tal y como, conforme recogemos en una posterior nota al pie, acabaría con el tiempo por suceder: “Lo que desde la creación y la revelación nos habla, la palabra de Dios, es infinitamente interpretable y se refleja en nuestro lenguaje. Los rayos o sonidos que recibimos de ella, no son tanto comunicaciones cuanto llamadas. Lo que tiene significado, sentido y forma no es propiamente la palabra misma, sino la *tradicón* de esas palabras, su mediación y reflexión en el tiempo. Esta tradición, que tiene su propia dialéctica, se transforma y eventualmente se convierte en un dulce y leve susurro, y pueden darse épocas, como la nuestra, en las que ya no pueda ser transmitida, y esta tradición enmudezca. Ésta es, pues, la gran crisis del lenguaje en la que estamos inmersos: que no alcanzamos a aprehender ni la última punta de aquel secreto que una vez la habitó” (G. SCHOLEM, *Lenguajes y cábala*, trad. de J. L. Barbero Sampedro, Siruela, Madrid, 2006, p. 99).

¹¹ Cabe, en cualquier caso, adjudicar tanto al lenguaje como al objeto un carácter relacional, según defiende Levinas, rebajándose con ello la naturaleza de la palabra hasta una posición menos escindida del mundo de representaciones: “Las cosas no son, como en Heidegger, el fundamento del lugar, la quintaesencia de todas las relaciones que constituyen nuestra presencia sobre la tierra. [...] La relación del Mismo con el otro, mi recibimiento del Otro, es el hecho último y en el que sobrevienen las cosas, no como eso que se edifica, sino como lo que se regala” (E. LEVINAS, *Totalidad e infinito*, trad. de M. García Baró, Sígueme, Salamanca, 2006, p. 100). La filosofía de Levinas, definida por el vínculo entre el yo y el otro, hace del verbo un elemento orientado a las relaciones mutuas sin por ello perder, más bien lo contrario, su condición sacra.

2. FENOMENOLOGÍA MUSICAL

2.1. EXPRESIÓN Y SILENCIO. Desde la perspectiva que hemos expuesto se ciñe el valor de la palabra a su capacidad para remitir al fundamento. Dado que este último objeto o no-objeto es de naturaleza puramente esotérica —podría decirse una nada—, su lugar, aparentemente, elude el reino de las manifestaciones. Esto último podría rebatirse desde la consideración de que el símbolo —y sobra añadir que la palabra poética funciona como tal— posee un carácter alado, reverberante: al tiempo que expresa una distancia denota una presencia o, si quiere verse de otro modo, remite a una ausencia. El fundamento, así comprendido, remite a una negación, encuentra su lugar en una nada, si bien, conforme al pasaje citado en nota al pie de Mopsik, algo del mismo pervive en su positividad, pronta en cualquier caso a deshacerse en el momento en que tratamos de aprehenderla. El objeto con el que se expresa esta nada, este silencio, es justamente la palabra, siendo por el contrario el silencio sin más, cuando no forma parte de un tejido que lo incorpore al orden de la manifestación, o bien vacuidad elemental o bien estado a-estético de carácter puramente contemplativo.¹²

Esto último lo observaremos tomando como modelo planteamientos musicales en los que la obra adquiere el carácter de *performance*. Así, en el conocido trabajo de Cage *4'33'*, el silencio no puede poseer la cualidad de centro de gravedad de un ausente sonido pues justamente queda reducido a expresión vacía de sustancia. Se resuelve a-estéticamente, en suma, aquello que tiene un valor puramente teórico, propedéutico. Si deseamos advertir un silencio activo y en modo alguno teorizante, podemos acercarnos a las composiciones de madurez de Scelsi, en las que el silencio se revela como imán u objeto vinculado con el fundamento del fenómeno,¹³ fundamento que es también el nuestro propio. En el caso de Cage, no podemos dejar de constatar una inadecuación entre la composición y el lugar en el que ésta habrá, comúnmente, de representarse. La metamorfosis de la sala de conciertos en metafórico monasterio parece inoportuna en la medida en que esta sala, al menos la hoy todavía priorizada, es una construcción de carácter eminentemente burgués, y tal es el público, en consecuencia, que la llena. El objeto contemplativo, en el modelo musical aludido, posee en primer lugar valor de consumo. Podríamos, no obstante, ensoñar con el resultado de un auditorio realizado por una naturaleza afín a la del compositor como lo es, por ejemplo, Le Corbusier, o incluso asimismo Louis Kahn.¹⁴ Probablemente en este caso la relación del auditorio con un emplazamiento burgués quedaría dañada, y aun con todo, dados los condicionantes existentes, es más que plausible que ambos quedasen vinculados, una vez más, a un valor reducidamente estético.

¹² Si bien en este caso concreto este silencio encerrado sobre sí no puede alojarse en el verbo —al menos en las condiciones usuales en que se interpreta la obra, definida como *performance*—, es natural y común encontrar en el silencio un objeto cuya significación quede resuelta en el ser, sin embargo para ello nos hemos de desplazar del ámbito del arte al del rito. Ueda, en relación con el aprendizaje zen, habla en este sentido de un “silencio [que] se convierte en ‘palabra’” (*op. cit.*, p. 47). En cualquier caso, no puede dejar de reconocerse que hay modelos ambiguos que abrazan arte y rito con mayor o menor suerte. Volviendo a Cage, comprendemos su obra como orientativa, esto es, guarda el carácter de precursora.

¹³ Remitimos al lector al reciente trabajo de A. GONZALO CARBÓ, “Tanatología Mística: S. Mallarmé, H. Michaux, G. Scelsi”, *Barcelona Research Art Creation* Vol. 8, n° 1, 2020, pp. 61-88.

¹⁴ Esta ensoñación la tenemos materializada en el sobrio proyecto que Le Corbusier realizó para la construcción de un teatro en Marsella. Aun desde el estado inacabado del conjunto, la parquedad del mismo, su propia ubicación sobre una azotea, da una idea aproximada de aquello en lo que incidimos. Sobre su consideración en torno al teatro ha quedado su texto dialogado *El teatro espontáneo*. Trabajos análogos —cines, auditorios— se realizaron para Chandigahr.

Regresando a Scelsi, más allá de esto último, su obra rechaza su faceta representativa y teórica para revelarse como objeto fundador de sentido. La música, al menos en sus creaciones más esquivas a las determinaciones del momento, elude su interpretación. Obras como *Konx-Om-Pax* nos pueden ofrecer perfectamente un modelo efectivo de composición para el silencio, y en este caso poco nos importará si tras ello hay una pretensión metafísica o no: igual es, el objeto, como un meteoro al contacto con la atmósfera, se pulveriza ante nuestra mirada, en este caso ante nuestra escucha: estamos en un no-lugar al que el ser anhela acceder.¹⁵ Tal y como ocurre con la obra de Scelsi, volviendo a Le Corbusier podríamos decir que, situándonos en un recogido terreno nos vemos de súbito en tierra de nadie, retornamos al desierto, entendido como espacio de desprendimiento del ser respecto de sus ideaciones y como paralela entrada en ningún lugar. Sólo en este no-lugar el sujeto se reencuentra a sí mismo desde su completa insignificancia pues, comprendemos, justamente en la carencia de significación resulta posible acceder a un estrato ontológico desde el que resituarnos. Entre el nihilismo más radical y el trascendentalismo más irracional el individuo se descubre a sí mismo desde su estado irresuelto.

Cuando una revelación como esta última acontece, la realidad deviene por un instante en golpe de gong, extemporal salmo o súbito grito, también en palabra, asimismo, a la que se accede para, inmediatamente, salir disuelto de ella. Se entra cohesionado y se sale fragmentado. Se trata de un golpe no azaroso, de una “trampa” tendida por el poeta, o en su caso por el compositor; un golpe cuya escucha trasciende toda significación, disuelve el lenguaje sintáctico, musical, pictórico. Nos situamos aquí ante una estética llamada no a crear cultura sino a deshacer tejidos semánticos,¹⁶ a disolver la estructura del mundo para así vincularnos con un orden primordial. La concreción en su máxima posibilidad no se distingue de la abstracción en su paroxismo: ambos se asientan sobre el fundamento.

2.2. APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA. Una vez vinculadas las posibilidades e imposibilidades del lenguaje con la naturaleza del silencio, acudimos a la fenomenología musical según la comprende Celibidache con el deseo de ahondar algo más en este motivo. Cuando el músico rumano menciona en sus escritos que su afán no es expresar música, o se queja de la labor de aquellos intérpretes a su juicio ajenos a una comprensión esencial de la música —se mostrará, en este sentido, despreciativo hacia el trabajo de Mutter, Toscanini, Weissenberg o Karajan—,¹⁷ participa de una

¹⁵ Si bien no nos referimos en modo alguno a aquello que Auge denota con este término, podemos establecer un vínculo a partir de la visualización de lugares no hollados e incluso innominados. Lo no nombrado preserva su cualidad fundamental, sin dejar por ello de ser. Leemos en Auge: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de ‘lugares de memoria’, ocupan allí un lugar circunscripto y específico” (M. AUGE, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, trad. de M. Mizraji, Gedisa, Barcelona, 2000, p. 83). Frente al deseo de ahondar en el pasado para re-significarlo desde nuestra cosmovisión actual, el no-lugar, por inútil en tantas ocasiones, queda justamente preservado de verse cosificado. Lo inútil atesora lo más elemental.

¹⁶ En tanto que rehúye tanto la belleza como su encarnación en objeto de mercado. La expresión rechaza su ser cultural para ampararse en su ser cultural. Este objeto elude dominar o ser dominado, nombrar o ser nombrado. No es desde cierto punto de vista arte si bien, por un instante, roza la atmósfera de lo estético. Su ser, en definitiva, es para no ser: objeto de sacrificio.

¹⁷ Podemos, por ejemplo, recoger este pasaje como indicativo de su entendimiento de la expresión musical: “Anna-Sophie Mutter est incapable de faire un gramme de musique! Une violiniste

valoración estética próxima a la aquí comentada, dado que entiende el silencio como fundamento de la expresión estética, como centro de gravedad del lenguaje remarcado por el propio lenguaje.¹⁸ Su postura torna, por tanto, lo expresado en subsidiario del fondo no decible del lenguaje. La expresión es, así comprendida, el modo de denotar un silencio, siendo este silencio el fondo metafísico sobre el que se sustenta toda creación.

En línea con lo en estas páginas expuesto, el ideario de Celibidache se presenta válido sólo para un concreto modelo expresivo, de manera que, aun cuando se quiera comprender que toda sonoridad remite en última instancia a este fondo incoloro, insonoro, indecible, no podemos dejar de reconocer una frontera entre un modelo estético gnóstico —poseedor de una naturaleza tanto exotérica como esotérica según ya hemos señalado—, y otro saturado de brillos y elocuencias. Tratar de ponderar o descifrar este último modelo desde los presupuestos arriba indicados se antoja tan inútil como calibrar un arte hermético desde patrones ceñidos a lo escasamente estético. Con Celibidache, en lo tocante a sus reflexiones teóricas y a su generalización desde ellas, asistimos una vez más al intento, esta vez desde la interpretación musical, de llevar el monasterio a la sala de conciertos, y aun cuando cabe destacar que la naturaleza del templo no queda definida exclusivamente por la arquitectura o el espacio, sino que depende también —o ante todo— de factores ajenos a su objetualidad, es preciso comprender que el público asistente no acude a la sala, por lo común —si bien esto comenzó a cambiar a inicios del pasado siglo en un afán por acabar con el modelo de escucha musical priorizada por espacio de casi cuatro siglos—, con el deseo de participar de una oración sonora, sino con el de asistir a un hecho estético, cultural en su sentido canónico. Hemos de comprender, por tanto, que lo en estas páginas defendido queda reservado a un marco expresivo reducido pero de la mayor hondura.

Volviendo una vez más a Scelsi y a una línea de composición de clara orientación metafísica —en la que encontramos a Feldman, a Ligeti o a Rihm—, si deseamos atender al sentido de su lenguaje compositivo debemos dejar de lado nuestras preconcepciones estéticas y adentrarnos en su obra sin esperar nada a cambio: ni belleza, ni fealdad, simplemente suspensión y rebasamiento de un estado de conciencia. Concentrarnos en la advertencia de un barniz estético en sus trabajos

extraordinaire, un don du ciel! Mais, le violon... ce n'est pas de la musique! Il faut avoir la capacité de corrélér, de se mettre un peu dans l'ambiance spirituelle de l'oeuvre que vous juez. On ne peut pas courir seulement et déshabiller la structure rythmique de tout ce qu'elle a de convaincant. Elle n'a aucun sens de l'égalité des valeurs! Dans la musique, il y a un élément spirituel qui commande le physique. C'est la corrélation qui permet de transcender le son et de dépasser le valeur physique [...] La musique n'est pas autre chose que la transcendance du son. La musique est une articulation [...]” (S. CELIBIDACHE, *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, Actes Sud, Arles, 2012, pp. 22-23).

¹⁸ “Il n'y a pas de définition de la musique. Quelque chose peut devenir musique, c'est le son. Ily a quelque chose de statique, un état d'être qui peut être défini comme musique. En 'trascendant' le son, on se trouve en présence d'une réalité qu'on pourrait appeler musique, mais de toute manière la musique n'est pas de nature statique. Elle n'est ni définitive, ni restante.” (*ibid.*, pp. 81-82).

Destacamos otro comentario recogido en otro momento del libro del que citamos: “bien que la musique ne puisse surgir sans les impulsions vibrant en l'homme, qui vivent dans le sonore, elle n'a affaire qu'indirectement aux sensations et aux événements sonores. L'apparition, le phénomène, n'est pas ce qui apparaît. Les sensations sonores, qui ont une fonction manifestante [*kundgebende*], sont des expressions [*Äußerungen*] qui signifient quelque chose, qui attestent de quelque chose, qui transmettent quelque chose —qui n'a rien à voir avec leur forme d'apparition dans le monde, comme objet. Ce sont d'abord des porteurs, ce son des véhicules, ce ne sont pas encore des unites donatrices de sens. Ce n'est que par l'acte donateur de sens de la transcendance spirituelle qu'ils deviennent no'emes, [c'est-à-dire] unités de sens constituées au sein des perceptions” (*ibid.*, p. 215).

resultaría erróneo dado que las posibilidades del objeto, su naturaleza misma, no pertenecen a la esfera del lenguaje cultural al uso. Es más, es precisamente a partir de lo que queda fuera el modo en que verdaderamente podemos acceder a la composición, o al menos permanecer en sus límites, lugar desde donde la expresión se ve capaz de absorbernos para hacernos de inmediato caer a ese no-lugar, a ese espacio nunca hollado, a ese centro presentido y al que podemos acercarnos conforme a las categorías expuestas primero por Rudolf Otto y después por William James.¹⁹

Por último, hemos de comprender que, lejos de nuestras ponderaciones actuales, una estética que ejerce violencia tanto hacia sí misma como hacia todo sujeto, ha constituido la esencia del arte en todas aquellas épocas o territorios que escapan al vínculo estrecho entre objeto, cultura y comercio.²⁰ En estos últimos territorios libres de coerción —en los términos de Foucault— no hay lugar para una disociación entre el fenómeno estético y el sacro. Éste no se ofrece a una intelección lógica ni tan siquiera resulta ponderable estéticamente —menos aún económicamente. Nos aproximamos, si es que queremos no obstante comprender todo ello desde un enfoque liminar con lo estético, a los fundamentos de un arte no sólo provisto sino erigido sobre su aura,²¹ y es que es precisamente desde su naturaleza iconológica desde donde podemos comprender, regresando a los modelos ya expuestos, la música de Scelsi, la fenomenología de Celibidache o incluso las obras más concentradas de Le Corbusier.²²

¹⁹ El primero lo define como *Mysterium tremendum*, lo totalmente otro. James, por su parte, establece una serie de categorías llamadas a exponer la experiencia mística desde patrones estables experimentables, potencialmente, por todo sujeto.

²⁰ Lachenmann, como bastión de la oposición a unos planteamientos musicales ceñidos al gusto y las necesidades burguesas, reitera su mensaje desde hace ya décadas. Habitual en sus entrevistas es la lectura de pasajes como el que sigue: “With my music, I’ve always wanted to go naked into the lion’s den: the bourgeois concert hall. And it’s not about being crazy or provocative with my sounds or actions. It’s about new, or newly-considered, contexts; about reorienting the act of listening. All music should be an invitation to rethink music. And that comes along with a certain existential confusion. That people will think of music as a magical, comforting medium is unavoidable.” (H. LACHENMANN, “I am the Wound’ An Interview with Helmut Lachenmann”, trad. J. Arlo Brown, en *Van. An online classical music magazine*, n° 25, 29-09-2016. <https://van-us.atavist.com/lachenmann> [Fecha de consulta: 10-11-2019], s/p).

²¹ Sin detenernos a desarrollar este aspecto, remitimos al lector a la obra de Florenski, *El iconostasio*, que aborda esta comprensión del aura desde el lenguaje pictórico y en el sentido canónico recogido por la tradición bizantina. Como ya hemos hecho al citar a Celibidache, contrapondremos de nuevo una comprensión trascendente de la realización en este caso plástica, a la predominante en occidente desde el Renacimiento: “La pintura de iconos no ve en la luz algo externo respecto a las cosas, como tampoco ve en ella la característica particular propia de lo material: para la pintura de iconos, la luz concibe y crea las cosas, es su causa objetiva, y precisamente por esto no puede entenderse solo como exterior a ellas. Es el principio creativo trascendente de las cosas, que se manifiesta a sí mismo a través de ellas, pero no se agota en ellas.” (P. FLORENSKI, *El iconostasio. Una teoría de la estética*, trad. de N. Timoshenko, Sígueme, Salamanca, 2016, p. 184).

²² Y aun con todo se ha de tener cuidado con no resbalar en estos confusos terrenos. Encontramos, por ejemplo, injusta la crítica que Benjamin hace a los dadaístas cuando afirma: “Sus poemas, son ensaladas de palabras que mantienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual para con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones” (W. BENJAMIN, *Obras*. (Libro 1. Volumen 2), trad. de A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2008, p. 16). Comprendemos que aquí hay que andarse con tiento, pues si en unos casos esto es así, en otros nos parece todo lo contrario. De este modo, siguiendo a Hugo Ball, podemos advertir que este desprecio del arte hacia sí, esta blasfemia del artista contra sí mismo y contra su propia actividad, queda emparentado con el escarnio buscado y provocado por quien, siguiendo presupuestos recogidos no sólo en los textos patrísticos sino justamente en la doctrina budista —a la que ya nos hemos acercado—, ensuciando su propia figura pretende acceder a Dios —o en su caso, de nuevo conforme a la doctrina budista, a una Nada—. El arte “pobre” en su carencia de aura llega a ser así el más próximo a lo absoluto, esto es, se presenta como enteramente aura.

La expresión queda rebasada por su aura y es en lo inefable, en el espacio abierto por la materia, donde, con suerte, podemos por un instante establecernos. La obra, desde su materialidad, rebasa su ser existencial o, si se quiere ver de otro modo, revela su fundamento.

3. NOMOS DEL SUEÑO

3.1 PALABRA Y MITO. Expondremos de aquí al final una serie de vínculos entre el lenguaje, la música y el pensamiento, con el objeto de engarzar los diferentes objetos y puntos de vista en este trabajo abordados. Partiremos de la premisa de que la filosofía, cuando no se ve alimentada por el mito, deviene —es— en palabra seca. Junto a ello, añadimos que la palabra no conformada musicalmente resulta espuria en tanto que elude o rechaza su más descondicionada interioridad.²³ Podríamos añadir, con Celibidache —aun cuando vamos ya atemperando el grado de radicalidad con el que comenzábamos estas páginas—, que la música, de no acontecer imantada,²⁴ tejida en torno al silencio, se presenta como elegía de un mundo agotado, y nos referimos con ello, claro está, al mundo del espíritu.²⁵ Desde aquí pasamos a comprender que el silencio constituye, a fin de cuentas, aquello que concede profundidad al orden fenoménico, el elemento que le permite vibrar, devolver un simbólico eco, devolver aquello que lo trasciende o incluso, diríamos más, aquello que no le pertenece.

Otros aspectos relevantes que no quisiéramos dejar de aludir antes de abrirnos paso al mundo nocturno desde el que hilvanaremos los diferentes aspectos explorados, vinculan la música y, en consecuencia, el silencio, con el mito, de modo tal que podría indicarse que el curso de la tradición evoca un mismo paisaje interior revelado en infinitos episodios llamados a reafirmar un ser estático en su eje pero proyectado en su superficie por aquel elemento intuitivo respecto del que, por medio de nuestro permanente ejercicio de racionalización, airadamente luchamos por disociarnos, acentuando con ello nuestro desánimo existencial en tanto que, de la vida, cuanto desestimamos es ante todo su aliento. De ella nos quedamos con su resto apenas existente, con un conjunto de manifestaciones de las que no somos capaces de advertir

A modo de mero esclarecimiento de cómo Ball comprendía la labor dadaísta, leemos en sus diarios, en una entrada perteneciente a 1917: “Nosotros estamos intentando encontrar ahora ese origen y fundamento. El fundamento de los símbolos, donde toda imagen no hace más que ilustrar e iluminar otra, y donde parece indiferente lo que se diga, porque los enunciados se agrupan por sí mismos, porque proceden de un centro común, cuando el individuo mismo sólo tiene un eje. Tal vez el arte que buscamos sea la clave de cualquier arte anterior; una clave salomónica, que revela los secretos. El reloj que regula una época abstracta ha explotado” (H. BALL, *La huida del tiempo (un diario)*. Con el primer manifiesto dadaísta, trad. de R. Bravo de la Varga, Acantilado Barcelona, 2005, pp. 197-198).

²³ “¿Acaso sucede, como decía Nietzsche, que la música prevalece sobre el lenguaje? No: la música lo precede y lo prosigue emergiendo del silencio” (L. MASSIGNON, *Palabra dada*, trad. de J. Moreno Sanz, Trotta, Madrid, 2005, p. 309).

²⁴ En relación con la palabra poética, cercana a ello, dirá Octavio Paz: “El lenguaje [...] organismo de imantación mágica. No hay distinción entre el hombre y la cosa y pronunciar una palabra es poner en movimiento la realidad que designa” (O. PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 350).

²⁵ A ese orden de realidad, en suma, que Corbin designa como mundo imaginal: “En suma, para lograr una fenomenología íntegramente verdadera nos haría falta ver las cosas y vernos unos a otros como si llegásemos a ‘descorporificarnos’ al menos por un momento, de forma que la apariencia fuera la aparición de lo que es en realidad, sin que nada exterior desnaturalizara lo interior. Es esto justamente lo que nuestros teósofos afirman haber alcanzado y que designan por *mundus imaginalis*” (H. CORBIN, *Templo y contemplación. Ensayos sobre el Islam iranio*, trad. de M. Tabuyo y A. López, Trotta, Madrid, 2003, p. 194).

sus vetas oxigenantes, espacios donde reside el ensueño que anima y aporta un sentido a toda realidad.

3.2. *NOMOS DE LA ENSOÑACIÓN.* Un pulso hipnótico guía la generación de objetos culturales sin, en apariencia, dejar huella en ellos, permaneciendo como elemento proteico de toda manifestación expresiva. Raíz de toda creación, un juego de sencillas combinaciones nos retrotrae, constantemente, de un estado diurno a uno prediurno —no se trata de una noche sino del momento que anuncia la aurora. Podemos referirnos, asimismo, a una invocación, motivo primero de todo arte, aspecto no grato para un concepto convencional de cultura fagocitado por el espíritu de nuestra época. Lo que se invoca, resulta obvio, es aquello que la expresión oculta, pues sólo en su invocación se revela, se descubre —esto es, habita nuestro mundo— el fundamento de lo existente.

Esta magia del canto, pese a lo que nos pueda parecer, nada guarda de misterioso y sí, en cambio, de revelador. Lo invocado responde a la llamada y, si nos atrevemos a ser más osados, diríamos, volviendo a nuestro punto de partida, que lo invocado se corresponde con la llamada. El canto, la voz musical aún —prelógica—, se manifiesta como la mimesis de un habla primera. Tratando de no pensar desde nuestra identidad como sujetos y poniendo por encima de esta pretendida identidad aquello que emerge de nosotros, descubrimos que lo más liviano —desde esta distinta causalidad— precede a lo más grávido. Pero si alzamos por un momento el vuelo y optamos por seguir la cronología sensata para luego recomponer los hechos en función de distintos patrones, podemos también remontarnos al momento en que el lenguaje articulado —cargado de sentido lógico— fue sustituyendo al canto o lenguaje melódico —se habla convencionalmente de en torno a cien mil años atrás como momento en que se adhiere el uno sobre el otro— hasta acabar por apagar todo recuerdo de nuestro vínculo con nuestro ser animal así como con ese mundo mítico que comprendemos como expresión de lo que hemos convenido en designar con el nombre de “dioses”:²⁶ receptáculos hoy vacíos para quien los contempla desde patrones/molduras antropológicos y hasta antropomórficos. El habla, posteriormente la escritura, determinada por su creciente abstracción, acabará, en fin, por tornar su carácter entonces simbólico en progresivamente a-simbólico, deviniendo con ello en herramienta de análisis, de desunión, enteramente discursiva y, en consecuencia, inadecuada e incapaz de proveernos de conocimiento profundo, de contener o ser ella misma conocimiento. Esta habla se revela, por el contrario, perfectamente hábil para concedernos un saber atomista, analítico, científico, opuesto al conocimiento de las leyes interiores que determinan el mundo. En todo ello, observamos, esa metafórica habla de los dioses, habla animada, acaba por derivar en habla intelectualizada. Si deseamos sintetizar todo aquello que este último atributo incorpora, podemos acudir, por su elevada condensación semántica, a cuanto Blake adjudica a la imagen de Urizen.²⁷ Frente al opresivo estado del ser y del logos, una palabra animada

²⁶ Lefebvre, en un ámbito poético, es certero a la hora de situar la muerte de éstos: “En Hölderlin se encuentra el mensaje más apasionado y más profundo relativo a la naturaleza, el amor y la creación presentados como dones de la naturaleza. En él, las palabras, signos de la naturaleza sagrada, no tienen nada de sacrílego: el significante queda estrechamente asociado al significado. Esto es lo que dejará de ser ulteriormente, en su disociación (tal que ya no se sabe de qué se habla ni quién habla, y que se puede decir cualquier cosa)” (H. LEFEBVRE, *La presencia y la ausencia*, Fondo de Cultura Económica, trad. de O. Barahona y U. Doyhamboure, México, 2006, pp. 205-206). No nos importa aquí el nombre o el momento sino la realidad de un proceso.

²⁷ La caída de la imaginación, su aprisionamiento, es tema nuclear en Blake. Recogemos a continuación las palabras de una de las mayores estudiosas del poeta: “Cuando se destierra de la Imaginación —la ‘facultad que experimenta’— a los fenómenos, se les vacía de todo significado y conservan sólo una existencia cuantitativa. ‘Lo que está dentro ahora se ve fuera’ y la humanidad ‘desamparada ante el

pneumáticamente —esto es, por medio de la incorporación de la imaginación en ella (conformando así un habla mítica, por tanto)— restituye el ser al lenguaje y a la cosa, esto es, permite la identificación entre sujeto, lenguaje y mundo.

3.3 HABLA MELISMÁTICA. La abstracción a la que sometemos el lenguaje llega a formar una unidad con este último. Conforme a su propia naturaleza alejamos, desproveemos de sustancia, nuestra propia existencia. Con este proceso de abstracción, claro está, asistimos a un proceso de vaciamiento, de domesticación del sujeto por sí mismo mediante el lenguaje y la reflexión; también de domesticación de esos dioses a los que proveemos de nombre y hasta de cuerpo. A ello se resiste el poeta, entendido en sentido amplio, y así, su palabra, en forma de recitación pre-lógica —aun desde su articulación mediante un lenguaje aparentemente común— adquiere el carácter de oración.²⁸ Contrariamente a lo que observamos en nuestro orden diurno, el léxico en su uso convencional —no poético— se revela como cáscara y el componente melódico —*melos*— provee de sustancia o sonoridad primigenia.²⁹ En este mismo sentido, desde

viento hambriento’ no vive ya en espacios incorpóreos inmensurables sino en ‘una Tierra pequeña y oscura’. Pero ni siquiera de esta raza caída se aparta de forma definitiva el mundo de la Imaginación, pues en el interior de cada criatura ‘se expande la eternidad’. El gusano mortal, oprimido por Urizen, la razón natural, tiene en todo momento acceso a la Imaginación originaria” (K. RAINE, *Ocho ensayos sobre William Blake*, trad. de C. Carmona, Atalanta, Girona, 2013, p. 34).

²⁸ Se da en ello una concomitancia con el regreso a lo inconsciente prefabulado por Lacan, un regreso al Dios inconsciente cuyo ámbito ahora es el sueño/ensueño. Con ello no desterramos a la divinidad al mundo no consciente sino al hipócnico, al lugar del que nos hemos desplazado, al lugar que en nuestra galopante abstracción hemos abandonado. Nuestro destierro, nuestra desunión con el fundamento, conlleva, según se ha dicho en el cuerpo del trabajo, nuestra propia domesticación —y junto a nosotros, claro está, la de dios, los dioses o, en general, la de todo cuanto en un momento atesoró el contenido sacro—.

²⁹ No deja, sin embargo, de ser significativo el que en los lugares de la tradición hebrea más esotéricos, lo absoluto permanecerá, intacto, como una ausencia. Los atributos de la divinidad son conocidos por unos pocos, de modo tal que en este caso la vocalización que permite la pronunciación del nombre divino supone un inicio de profanación y adulteración del mismo dado que la plenitud se ve reducida, amoldada, a proporciones humanas. Como esto en verdad no es posible, cuanto le queda al ser es una medida o imagen falsa. En este caso, la presencia no poseerá cualidades sacras en consonancia con la línea más hermética del judaísmo y de las religiones de libro, si bien, como leeremos al final de la siguiente nota al pie, no todo resulta tan radical —al menos en los pasajes aquí recogidos— pues siempre quedan reductos en nuestro orden de realidad en los que se adentra, respira, el dios alejado. En su grado más hipertrofiado, la abstracción del dios y del verbo parte el mundo, drásticamente, en dos. Es preciso recalcar que si extraemos pasajes como el que sigue es con el fin de ponerlos en relación con la ponderación del valor de la palabra poética aquí explorado. Cedemos la voz a Scholem: “apunta Gicatilla, de acuerdo con los cabalistas de su tiempo, a los infinitos estratos de sentido que en esa existencia como letras se esconde potencialmente y cuya plenitud de significado se vería reducida con una escritura vocalizada. Así como la llama no tiene una forma o un color determinados, tampoco tiene el rollo de la Torá en sus frases un sentido determinado, sino que pueden ser interpretados de formas diversas. De esta tesis comúnmente admitida extrae el autor, sin embargo, una consecuencia de amplio alcance: en el mundo de los ángeles se lee ese sentido de modo diverso que en el mundo de las esferas, y no digamos ya en el mundo inferior, terrenal, lo cual se aplica también a los millones de mundos contenidos en esos tres mundos. En cada uno de ellos la Torá es leída e interpretada de manera diferente, la adecuada a la naturaleza y capacidad de comprensión de cada mundo [...] la palabra de Dios, que llega a todos los mundos, está infinitamente preñada de significado, pero no tiene ningún significado fijado. Desprovista de significado en sí misma, es lo interpretable por antonomasia [...] Pues el lenguaje de Dios es un absoluto que se despliega en multitud de significados en sus apariciones en todos los mundos” (*op. cit.*, pp. 74-76). Insistimos, en línea con las páginas anteriores, que si en estas páginas hemos defendido un modelo de lenguaje gnóstico no es desde el deseo de desvincular el lenguaje respecto del mundo sino desde el de vincularlo con el fundamento para volverlo a traer al mundo.

otra perspectiva, podríamos, con Massignon, advertir un pulso entre un habla consonántica, dura, pétreo, racionalizada, y un habla asonántica, fluida.³⁰

Un remanente de ello, cabe al respecto indicar por dar una última pincelada al vínculo entre el habla poética y el habla profética, lo encontramos en la primitiva nominación melismática, su posterior fijación consonántica —tal y como la encontramos, por acudir a nuestro ejemplo, en la tradición hebrea— y nuestra apropiación inmediata de su sentido en nuestro deseo de aprehender lo inaprehensible en el momento de dotar de forma lo que carece de ella. En todo este proceso se da un giro especular que parte de nuestro estar en el mundo y concluye con nuestra ‘salida’ de él en un acto primeramente reflexivo. La medida de lo real se torna humana, se vuelve comprensible hasta que el sentido se pierde. En base a esta *hybris*³¹ desde la que deseamos nombrar el mundo —crearlo—, éste, lejos de conformar un hogar, se presenta entonces como una jaula desde la que ansiamos conocer no intuitiva sino racionalmente los lugares abandonados. Estos lugares no son materiales sino anímicos. El proceso de abstracción y desvinculación del sujeto respecto de su mundo circundante, la separación por medio del lenguaje, denota un cambio mayor en la naturaleza del individuo dado que éste pasa de ser una unidad con un todo animado, a situarse en oposición a este todo ahora inanimado: siendo el sujeto uno pasa de inmediato a ser dos.

4. CONCLUSIÓN. Hemos observado cómo con el proceso de abstracción del que toma parte el lenguaje la naturaleza se vuelve en nosotros reflexiva, mientras que la música a su vez sustituye su naturaleza pulsional-ritual por aquella otra conceptual. Desde la explicación que hemos ofrecido, un lenguaje expresado ante todo desde su carácter melódico se ofrece como objeto de apertura a una intelección inmediata de lo real.³² No hemos dejado, asimismo, de hacer una escueta referencia a Lacan para advertir

³⁰ Aún en el ámbito de la religión abrahámica, de las lenguas de origen semítico, leemos en este caso en relación con el islamismo la apreciación de Massignon, para quien el habla vocálica insufla de aliento al nombre divino: “Las consonantes son el esqueleto impersonal (e impronunciable) de la idea (por lo que obligatoriamente han de escribirse con tinta negra). Mientras que exclusivamente las vocales pueden personalizar y vivificar este esqueleto mudo (por lo que, facultativamente, y para ayudar al recitante, se anotan sobre o bajo el texto propiamente dicho con tinta roja, al ser tradicionalmente el rojo el signo de la sangre, y por ello del Espíritu de Vida, de la Voz [...])” (*op. cit.*, p. 310). Frente a la noción más sublimada, abstracta, leída en la anterior nota al pie, en Massignon la divinidad se relaciona con el ser como presencia y no como ausencia. El dios pasa de ser dios para unos pocos a ser compartido. Podemos realizar una correspondencia con la palabra poética, según venimos insistiendo.

³¹ En otro pasaje de *Lenguajes y cábala*, Scholem sintetiza las ideas cabalísticas de la escuela luriana de en torno al 1600 —destaca Scholem el nombre de Israel Saruk—. Desde esta corriente se propondrá que “El lenguaje original del hombre en el paraíso tenía todavía ese carácter sacro, es decir, estaba inmediatamente vinculado, sin alteración, con el ser de las cosas que pretendía expresar. En aquel lenguaje resonaba todavía el eco del divino [...] Los lenguajes profanos vieron la luz solamente tras la confusión de lenguas, sobrevenida como consecuencia de la *hybris* mágica con la que el hombre se propuso —como dice Génesis 11, 4— ‘hacerse un nombre’” (*op. cit.*, p. 80). Lo que aquí resulta de interés es este ‘hacerse un nombre’ y la consiguiente separación del ser respecto del mundo. Todo ello tiene, claro está, su correspondencia en la distancia aquí explorada del ente respecto del ser. Aún en el pasaje de Scholem, leemos algo después la consecuencia del proceso al que hacen referencia los cabalistas de la escuela luriana: “De ahí proviene el carácter realmente convencional de las lenguas profanas, en contraposición al carácter sacro del hebreo. Con todo, también la lengua santa se ha mezclado desde entonces con la profana, de la misma manera que en las lenguas profanas aparecen aquí y allá elementos o residuos de la lengua santa” (*ibíd.*, p. 81). Esto último es cuanto verdaderamente nos va a interesar, como ya habíamos anunciado, en la medida en que la presencia atesora aún aliento numinoso. Algunos de los comentarios aquí recogidos, ante todo los de Levinas y Michel Henry, parten de la obra de Husserl para trascenderla o, si se quiere, para actualizarla a las necesidades de la época. Una visión relacional determina la obra madura del filósofo lituano.

³² Remitimos al lector al trabajo de Northrop Frye recogido en la bibliografía.

cómo su Dios inconsciente no necesariamente ha de comprenderse desde la ausencia de aquél sino desde la ausencia, ante todo, de su significado en nosotros.

Si el proceso aquí comentado aleja al sujeto de una identificación —y entendimiento— con su naturaleza —por relación, con la naturaleza toda, en fin—, denota a su vez un nuevo esfuerzo por iluminar el vínculo perdido: lo inconsciente rechaza el pensamiento especulativo: la sustancia hipnótica —en relación con el sueño / ensoñación / mundo imaginal / imaginación en Blake, como ámbito de preservación de nuestros dioses— se recoge sobre sí. Este inconsciente no remite en este caso ya a una organización de un cúmulo de estratos existentes entre la conciencia y la naturaleza, sino, ante todo, a un abismo —*Abgrund*— que nosotros comprendemos como fundamento del ser —Antoni Gonzalo Carbó, siguiendo a Eckhart (también a Böhme), se refiere a él como “fundamento sin fundamento”.³³ Es este silencio profundo del cosmos el estado en torno al que lo real se asienta, entendido este silencio como inconsciencia que todo lo engarza y sin cuya presencia nada llega, tautológicamente, a ser presencia.

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

- N. FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, USA, 1992.
M. HENRY, *La esencia de la manifestación*, trad. de M. García-Baró y M. Huarte, Sígueme, Salamanca, 2015.
W. JAMES, *Varietades de la experiencia religiosa*, trad. de J. F. Yvars, Trotta, Madrid, 2017.
J. LACAN, *El seminario Lacan, 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trad. de J.L. Delmont-Mauri y J. Sucre, Paidós, Buenos Aires, 1999.
LE CORBUSIER, *La Boite à Miracles. Le Corbusier et le théâtre*, Imbernon, Marseille, 2012.
R. OTTO, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. de F. Vela, Alianza editorial, Madrid, 2016.

³³ A. GONZALO CARBÓ, *op. cit.*, p. 76.



SOBRE EL ANÁLISIS ETIMOLÓGICO Y SEMÁNTICO DE *COR*, *CORDIS*>*CORAZÓN*

ON THE ETYMOLOGICAL AND SEMANTIC ANALYSIS OF *COR*, *CORDIS*>*CORAZÓN*

MARÍA VICTORIA GALLOSO CAMACHO¹
GRACIELA SEGADOR PORTELA²

Fecha de recepción: 21-10-2020
Fecha de aceptación: 10-12-2020

Resumen: Por un lado, se realiza un acercamiento a la hipótesis de evolución etimológica del término *corazón*, irregular teniendo en cuenta su original latino *COR*, *CORDIS*. Por otro lado, se ha llevado a cabo un análisis de su concepción semántica, tan variada en sus acepciones a lo largo de la historia. El cognitivismo parece arrojar luz sobre la subjetividad que implica la naturaleza del término en cuestión: *ser todo corazón, tener un corazón de oro*, entre muchos otros.

Abstract: *On the one hand, an approach is made to the hypothesis of the etymological evolution of the term heart, which is irregular considering its original Latin COR, CORDIS. On the other hand, an analysis of its semantic conception has been carried out, so varied in its meanings throughout history. Cognitivism seems to shed light on the subjectivity implied by the nature of the term in question: to be all heart, to have a heart of gold, among many others.*

Palabras clave: Etimología, semántica, fraseología, cognitivismo, figurado.

Keywords: *Etymology, Semantics, Phraseology, Cognitivism, Figurative.*

I. INTRODUCCIÓN. El hombre habla su lengua sin percatarse del sentido e historia de las palabras que pronuncia. Sin embargo, no todo el vocabulario de una lengua es arbitrario, señala E. Bernárdez³, ni siquiera decir *te quiero de corazón* lo es, sino que

¹ M.V. Galloso Camacho es profesora titular de Filología Española en la Universidad de Huelva (vgaloso@uhu.es, <https://orcid.org/0000-0002-1555-7528>).

² G. Segador Portela es estudiante de Posgrado en la Universidad de Huelva (graciela.segador@alu.uhu.es).

³ E. BERNÁRDEZ CASTILLO, *¿Qué son las lenguas?* Alianza, Madrid, 1999.

responde a nuestra categorización figurada del *corazón*, la cual abre las puertas a una gran creación metafórica tanto en la lengua española como en muchas otras.

El español, como lengua romance, procede del latín. Hablamos de evolución porque ha habido cambios (más o menos regulares) entre la palabra latina y la palabra resultante en español; se trata de una evolución larga y compleja, tanto cuantitativa como diacrónicamente. F. García Jurado⁴ afirmaba que en la historia de las ideas lingüísticas se encuentran posiciones intermedias entre la concepción de la lengua como algo inmutable y perfecto y la concepción de la misma como un conjunto de relaciones arbitrarias, como cuando, a pesar de la innegable evolución de estas, se persiste en creer que hubo una primera lengua perfecta, inmutable, de la que degeneraron las demás.

Así, semántica y etimología llegaron a considerarse campos independientes. No obstante, en una tradición basada en la arbitrariedad del signo lingüístico de Saussure, el cognitivismo irrumpe con fuerza permitiendo un mayor acercamiento a la realidad de los hablantes y a su comunicación; ni la forma ni el significado pueden considerarse componentes totalmente independientes o autónomos, sino que deben completarse como elementos íntimamente interrelacionados, según M. J. Cuenca y J. Hilferty.⁵

El estudio de *COR*, *CORDIS*>*corazón* ha llamado la atención de algunos lingüistas por dos motivos: en primer lugar, por tratarse de una palabra cuya evolución etimológica al español difiere respecto al resto de las lenguas romances, es decir, que se escapa de la evolución fonológica que tiene lugar en el paso del latín vulgar al español. En segundo lugar, por pertenecer al grupo de palabras esenciales de nuestra lengua, comunicativamente hablando, y no a cualquiera con un sentido semántico mucho menos rentable. Pero *COR*, *CORDIS*>*corazón* fue, es y seguirá siendo el núcleo semántico de nuestra simbología emocional y sentimental, no solo en español, sino en todas las lenguas procedentes del indoeuropeo. Su sentido ha viajado y evolucionado a través de los años siendo clave en todas las culturas, perteneciendo a una categoría de palabras particularmente interesantes para el etimologista.

Con el paso de los siglos, la semántica y la simbología de las lenguas han ido evolucionando paralelamente a la humanidad y a sus intereses. Ha ocurrido con numerosos vocablos que pasan desapercibidos por sus hablantes. Otros, sin embargo, una vez adquirieron cierto significado, lo mantuvieron hasta nuestros días. *Corazón* pertenece a este último grupo, como demuestra el uso que hacemos del mismo.

La intención primera del presente trabajo es describir el estado de la cuestión que rodea a la evolución etimológica de dicho término en la lengua española. Además, y reconociendo que el interés por dicho vocablo surge más por la importancia de su semántica que por su singularidad evolutiva, se expondrá una muestra de la variada evolución semántica a la que dio lugar el término, y cómo la relevancia de su sentido ha trascendido hasta nuestra forma de expresarnos cotidianamente a través de las unidades fraseológicas, tan usadas y, en gran parte, tan desapercibidas.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN. EVOLUCIÓN ETIMOLÓGICA DE *COR*, *CORDIS* > *CORAZÓN*: FALTA DE CONSENSO. El origen indoeuropeo de la palabra *corazón* en numerosas lenguas pertenecientes a dicha rama era **krd-*, ‘corazón, centro, medio’, según G. Corpas

⁴ F.GARCÍA JURADO, ‘Introducción a la semántica latina. De la semántica tradicional al cognitivismo’, Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos, Anejos, Serie de Monografías 1, Madrid, 2003.

⁵ M.J. CUENCA Y J. HILFERTY, *Introducción a la lingüística cognitiva*, Ariel, Barcelona, 1999, p. 66.

Pastor.⁶ De ahí proviene el mismo concepto en sánscrito, *hrid*, y en griego, *kardía*. De este último término en griego derivó el latino *COR*, *CORDIS*. Casi todas las lenguas romances denominaron al *corazón* a partir de esta palabra latina. Así, en catalán es *cor*, en francés *coeur*, en romanche *cour* y en italiano *cuore*. Sin embargo, en portugués dicha palabra evolucionó a *coração*, y a *corazón* en castellano.

La falta de consenso y fijación de una única teoría sobre su evolución dio lugar a numerosas consideraciones al respecto (unas más aceptables que otras), siguiendo los pasos propios de la evolución tanto fonológica como morfológica del latín al castellano. Según Y. Malkiel,⁷ *COR* daría *cuer* y, de hecho, esa evolución fue usada durante un tiempo. Sin embargo, no cabe duda de que nuestro término moderno no procede de tal palabra. Entre los intentos de aclaración se encuentran algunos como la explicación de la derivación a *corazón* por la necesidad de diferenciación entre *cuer* y *cuero*, e, incluso, un hipotético origen **corātiōne*, además de las numerosas hipótesis sobre la evolución morfológica y fonológica de los supuestos sufijos que el autor defiende. A pesar de la variedad, para mayor claridad y por cuestiones de extensión, solamente se presentan brevemente dos teorías, la de Y. Malkiel, por su originalidad, y la de J. Corominas y J.A. Pascual,⁸ por ser esta la más extendida.

El estudio etimológico de *corazón* se ha centrado mayormente en la hipótesis de una creación mediante la combinación de sufijos (el aumentativo *-azón*), si bien Y. Malkiel barajó la posibilidad de la procedencia de un “antiguo compuesto mal entendido, mutilado y amoldado a un patrón más corriente”. Dicho autor continuó con el trabajo comenzado por el etimologista francés Antoine Thomas (1857-1935), quien reunió materiales valiosos para una reinterpretación de *coração* a partir del dialectalismo *coeurasson* (‘dolor del corazón, acidez estomacal’) de una zona al suroeste de Francia. El planteamiento resulta interesante por su originalidad frente a los estudios precedentes: *coração* no sería necesariamente un sinónimo de su contemporáneo milenario *cuer* (<*COR*), sino quizá un derivado de *COR* que denotara alguna enfermedad cardíaca. De este modo, defiende Y. Malkiel que, “tal enfermedad, en ciertos contextos del lenguaje coloquial [...] terminaría por convertirse en una designación del órgano mismo y [...] se sobrepondría definitivamente a la palabra patrimonial”, consolidándose al sur de los Pirineos. Esta hipótesis suele atribuirse a los cambios en los nombres de órganos del cuerpo humano, elementos con una mayor susceptibilidad frente a cambios por metonimia o metáforas, como así afirma R. González Pérez.⁹

Sin embargo, la teoría expuesta es una de las numerosas hipótesis que se suma a las muchas propuestas a falta de un acuerdo lingüístico-etimológico definitivo. De hecho, el DRAE no contempla esta procedencia francesa, ni tampoco hace referencia a ninguna otra hipótesis; se limita a afirmar que es un derivado de *cor*.

Además de las palabras derivadas del latín o los préstamos de otras lenguas, el léxico español incluye voces creadas por mecanismos internos de la lengua, es decir, la formación de palabras por prefijación, derivación y composición. En latín, los prefijos estaban estrechamente relacionados con las preposiciones ya que muchas de

⁶ G. CORPAS PASTOR, *Manual de fraseología española*, Gredos, Barcelona, 1997.

⁷ Y. MALKIEL, ‘Los interfijos hispánicos. Problema de lingüística histórica y cultural’, en *Miscelánea a André Martinet*, Tomo II, Universidad de la Laguna, San Cristóbal de la Laguna, 1958, pp. 10-199.

⁸ J. COROMINAS y J.A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 vols. Gredos, Barcelona, 1980-1991.

⁹ R. GONZÁLEZ PÉREZ, ‘Creación y herencia en los procesos metafóricos: las metáforas de las partes del cuerpo humano’, Actas del VIII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Meubook, 2009, pp. 2206-2216.

estas funcionaban también como prefijos con un significado semejante, aunque no todas las preposiciones hayan sobrevivido como prefijos, señala R. Penny.¹⁰ Un hecho no pocas veces observado en la evolución del latín vulgar al castellano es la gramaticalización de palabras compuestas como simples: palabras compuestas por prefijación o sufijación dejaron, con el tiempo, de entenderse como elementos constituidos por {prefijo + morfema radical} o {morfema radical + sufijo}, de tal modo que el significado del prefijo o sufijo se pierde o se acopla a la propia esencia de la palabra, explica el autor. Pasó así con las propias preposiciones, como *donde* {DE + UNDE} procedente de la unión de dos preposiciones. El mismo proceso podría aplicarse a *corazón*, considerado de esta forma por J. Corominas y J.A. Pascual: “CORAZÓN, h. 1100. deriv. del lat. *COR* íd”. Primitivamente sería un aumentativo, que aludía al gran corazón del hombre valiente y de la mujer amante.

Según dicho autor, la palabra *corazón* sería el resultado de la unión de la raíz latina *COR-* a dos sufijos: *-azo* y *-ón*, ambos con valor peyorativo o aumentativo.

El autor subraya la necesidad de una correcta diferenciación entre los sufijos homófonos *-azo* proveniente del latín *-ĀCEUM*, el que ha evolucionado en *corazón*, y el proveniente de *-ĀTIO*. Esta cuestión fue tratada por Y. Malkiel, quien aclara las diferencias semánticas entre ambos: el resultado evolutivo de *-ĀCEUM* es el que tiene un valor colectivo, aumentativo y peyorativo, excepto algunos casos de *-atio*.

En resumidas cuentas, pareciera que la fuerza de la semántica sobrepasara a veces a la razón, en tanto que cuesta mirar más allá del «gran corazón del hombre valiente y la mujer amante»; el sentimentalismo se presenta como la base de nuestra semántica. Frente a la hipótesis aceptada de evolución por derivación, la lingüística cognitiva de M. J. Cuenca y J. Hilferty plantea que el lenguaje es simbólico por naturaleza, que está formado por un repertorio de unidades simbólicas, de elementos bipolares que resultan de la relación existente entre la representación fonológica y la representación semántica. Esta propuesta da un mayor sentido a la hipótesis elegida por muchos otros etimologistas; el lenguaje no es arbitrario en su totalidad, y no cabe duda de que la semántica y la simbología de *corazón*, ya desde sus inicios, han podido influir tanto en su evolución fonológica y morfológica (por sus sufijos aumentativos), como en el enriquecimiento de nuestra expresión figurada.

SIMBOLOGÍA DE CORAZÓN. Pese a que las culturas tradicionales consideraban el corazón como la sede de la intelectualidad y la intuición, Occidente lo concibe como la sede de los sentimientos. Se podría decir, pues, que “el centro de la personalidad se ha desplazado de la intelectualidad a la afectividad” (J. Chevalier y A. Gheerbrant).¹¹

En los albores de nuestra cultura, los helenos entendieron rápidamente el corazón como el centro vital del ser humano. Aristóteles pensaba en el corazón desde el punto de vista biológico: de él depende la vida. Sin embargo, desde este pensamiento estrictamente biológico, su significado se ha ido orientando cada vez más hacia la espiritualidad y la afectividad (M. Herrero).¹² Así lo define Y. Malkiel: “En la literatura griega, καρδιά, además de designar el corazón concretamente, lo evoca como la sede de una gama de sentimientos y pasiones (ira, enojo, tristeza, alegría). Del corazón emanaban también, según los autores griegos, varias inclinaciones, apetencias y finalidades; a veces se le consideraba como órgano del intelecto”.

¹⁰ R. PENNY, *Gramática histórica del español*, trad. de B. Ribera de Madariaga, Ariel, Madrid, 2014.

¹¹ J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, trad. de M. Silvar y A. Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986.

¹² M. HERRERO, ‘Voluntad, razón, corazón’, *La libertad sentimental*. Cuadernos de Anuario Filosófico, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1999, (Vol. 73, pp. 71-94).

Así lo vemos reflejado en la gran obra atribuida a Homero, la *Iliada* (XXI 441): “¡Oh, tú, insensato! ¡Qué corazón tan necio el que tenías, al ponerte de lado de los teucros!”; e, incluso, en X 244: “[...] ¿Cómo entonces podría yo olvidarme del divino Odiseo, del cual corazón es decidido sobremanera y su ánimo valiente en todos los trabajos y le ama Palas Atena?”, donde se observa claramente que el pensar y el sentir son del corazón, quien, incluso, toma decisiones.

El cristianismo no fue la única religión o creencia en la que el corazón ocupó un lugar fundamental, pero sí es la que más nos interesa en el sentido de que es en esta creencia donde se forjaron muchos de los principios de nuestra cultura de manera directa. En el sufismo, doctrina mística que profesan ciertos musulmanes (principalmente en Persia), existe la expresión «Ojo del corazón», expresión que se halla también en textos cristianos y, sobre todo, en San Agustín. En la tradición cristiana, el corazón simboliza la vida afectiva del hombre, su inteligencia y su sabiduría. Pero en el corazón es donde se encuentra también el mal, el pecado (J. Chevalier). En la Biblia, la palabra *corazón* se emplea pocas veces para designar el órgano corporal, pero existen más de mil ejemplos con interpretación metafórica. Ya el corazón ocupaba un lugar central en la vida espiritual: piensa, decide, planea... La memoria y el coraje reemplazan al corazón.

J. Chevalier afirma que el corazón está asociado al espíritu y, a veces, los términos se mezclan debido a sus significaciones idénticas. De ahí las expresiones «espíritu nuevo y corazón nuevo», o la expresión en misa *SURSUM CORDA*, literalmente «arriba los corazones» o «arriba los espíritus». En la tradición islámica, el corazón tampoco se refiere a la afectividad, sino a la contemplación y a la vida espiritual. El corazón, también en el cristianismo, es donde el hombre contiene a Dios.

El concepto de corazón, por su amplio sentido metafórico, ha tenido cabida, aunque en menor medida que la razón y el intelecto, en los tratados de filosofía. No obstante, ha sido tarea difícil si no extraña para los filósofos, ya que el lugar del corazón en la vida del hombre aparece de manera imprecisa (M. Herrero). En las tradiciones modernas, el corazón ha pasado a ser el símbolo del amor profano, de la caridad en cuanto amor divino, de la amistad y la rectitud, afirma G. Tervarent.¹³ La causa de toda esta dificultad es que, indudablemente, el corazón ocupa el lugar central entre los opuestos mundo físico -en tanto que es el órgano central del cuerpo humano- y mundo espiritual/afectivo -pues se le atribuyen todos los sentimientos y funciones del alma desde antiguo-.

Corazón parece ser ‘el cajón de sastre’ de aquello que ha sido inexplicable y demasiado abstracto para el hombre, pero a la vez esencial. Al fin y al cabo, el conocimiento de sí mismo, lo más íntimo, es también lo más lejano a nuestro conocimiento, señala J.A. Marina,¹⁴ hecho que se resume perfectamente en la frase enunciada por el conocido Blaise Pascal (1623-1662): «el corazón tiene razones que la razón ignora».

ALGUNOS DERIVADOS DE *COR*, *CORDIS*. El deseo de los romanos de semejarse y acercarse al esplendor intelectual de los griegos resultó no solo en una gran variedad de vocablos procedente de estos últimos (entre los que figura καρδία, de donde *cardio* y sus derivados en español), sino también en la adaptación de los conceptos. Ya Y. Malkiel señaló que la evolución fonológica *cuer* debió convivir durante siglos con el vocablo

¹³ G. TERVARENT, *Atributos y símbolos en el arte profano*, trad. de J.M. Sousa Jiménez, Colección Cultura Artística 20, Ediciones El Serbal, Barcelona, 2002.

¹⁴ J.A. MARINA, *El laberinto sentimental*, Anagrama, Barcelona, 1997.

evolucionado *corazón*. El *Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español*¹⁵ muestra que, además, estas dos formas convivieron, incluso, con el antiguo *cor*. Observemos ejemplos en el *El libro de Alexandre* (1240): “[...] buenas dos hermanas, muchas ricas çibdades e muchas tierras planas; mas tant en **cor** me yacen las tierras persianas que tod’esto no preçio quanto tres avellanas. [...] siella, dava grandes sospiros, ca tenié grant manziella, pareçies la rencura del **cuer** en la manxiella.”

No en la misma obra, pero sí en el mismo año, encontramos un ejemplo de *coraçón* en *Traslación del Psalterio* (1240), de Hermán Alemán: “Dios me oyrá quando me le quereillare. Temet & non pequedes, fablat en vuestros coraçones, sobre vuestros lechos, & caillat siempre.”

Al fin y al cabo, estas no son más que evidencias de que la lengua es un continuo en el que se van sucediendo progresivamente los elementos en evolución, hasta que la necesidad comunicativa se decide por uno de ellos, en este caso, *corazón*.

Sin embargo, el que los hablantes del español optáramos por *corazón* no impidió la creación de todo un conjunto de vocablos derivados de la raíz latina inicial *COR*, que perduran hasta la actualidad y cuya relación con el concepto parece ser ignorada. Siendo la hipótesis de J. Corominas y J.A. Pascual la más aceptada y convencionalizada, se presentan algunos derivados recogidos por dicho autor, a modo de ejemplo.

CORAJE. En cuanto a su concepción metafórica, el repertorio es mayor. *Coraje*, a pesar de que sus derivados *corajudo* y *corajina* fueron recogidos por la Real Academia en 1729, *coraje* no lo fue hasta 1832 como nos indica el DIRAE (*Diccionario Inverso de la Real Academia Española*); su significado es ‘impetuosa decisión y esfuerzo del ánimo, valor’ e, incluso, ‘ira’; recordemos el sentido amplio del corazón que siente, piensa y decide.

CONCORDIA/DISCORDIA. En esta misma línea de sentido del corazón se encontrarían *concordia* y *discordia*, ambos cultismos antónimos (*concordāre* y *discordāre*), que significan «igualdad o desavenencia (respectivamente) de voluntades u opiniones», como si, al haber acuerdo entre personas, los latidos de sus corazones coincidieran, y viceversa cuando hubiera discordia; de ahí algo concordante o discordante.

CORDIAL. *Cordial* es recogido por primera vez por C. Oudin,¹⁶ cuyo significado fue el mismo que en latín: afectuoso, de verdadero corazón (*Autoridades*,¹⁷ 1729); que tiene virtud para fortalecer el corazón (DRAE).¹⁸ Hasta aquí finaliza la serie de derivados que Corominas incluye en la entrada de «corazón».

ACORDAR. Desde la concepción de decisión y voluntad merece mayor interés el vocablo *acordar* y su forma reflexiva *acordarse*, procedentes de *cor* por dos vías distintas de significado. En su acepción “poner de acuerdo”, tal como *concordar*, proviene del latín

¹⁵ Real Academia Española, *Nuevo Diccionario Histórico del Español (NDHE)*, 2013, [en línea], <http://web.frl.es/DH>

¹⁶ C. OUDIN, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española, Thrésor des deux langues françoise et espagnolle, auquel est contenue l’explication de toutes les deux respectivement l’une par l’autre. Divisé en deux parties*, Marc Orry, París, 1607.

¹⁷ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, [en línea] <http://web.frl.es/DA.html>

¹⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es>

accordāre, pero en el *Tesoro* de Covarrubias aparece lo siguiente: “reducir y traer a la memoria alguna cosa, acorde acuerdo. La resulta de la junta de una congregación en que todos de un corazón han venido [...]”. Y *Autoridades* lo semeja a ‘recordar’ (del latín *recordāri*), se trata de traer de vuelta un hecho del pasado a la memoria, al corazón en un sentido figurado. Esta relación entre el corazón y la memoria permanece menos evidente en español actual que en el francés, donde “de memoria” es *par coeur*. En el DRAE, la cuarta definición de “coro” presenta *de coro* como locución adverbial poco usada que significa ‘de memoria’, procedente, por supuesto, de *COR*, *CORDIS*.

MISERICORDIA. En la esfera de la afectividad o los sentimientos se encuentra *miser cordia*, cultismo que proviene directamente del latín *miser cordia*, que en *Autoridades* se define así: “virtud, que aficiona y inclina al ánimo, para que se duela y compadezca de los trabajos y miserias ajenas”, donde debemos entender “ánimo” como “corazón”.

La adopción del vocablo *corazón* también resultó en derivados de este, donde Corominas presenta *corazonada*, *descorazonar* y *corazoncillo*. *Corazoncillo* es, sencillamente, el diminutivo de *corazón*.

CREACIONES FRASEOLÓGICAS CON CORAZÓN. G. Lakoff y M. Johnson¹⁹ se encargaron de presentar la metáfora como un fenómeno del pensamiento que se refleja en el lenguaje, presente en la vida cotidiana. La metáfora, por tanto, no se reduce a un recurso usado en la lengua escrita o en la poesía de manera casi exclusiva, como venía creyéndose con anterioridad a dicho planteamiento cognitivista. De hecho, se afirma que nuestro sistema conceptual ordinario, en base al cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. Esto se refleja en las concepciones figuradas que usamos cotidianamente. Los procesos figurados no son meras palabras, sino, más bien, una cuestión de conceptualizaciones.

Entendiendo la amplitud de la semántica y los sentidos figurados de *corazón*, se pueden establecer una serie de conceptualizaciones. Recoger el mayor número de metáforas con *corazón* resultaría en un estudio de mayores extensiones. Se mostrarán, por tanto, algunos ejemplos que se han considerado más convencionalizados o que sirven para ejemplificar las conceptualizaciones mostradas. Para ello, el trabajo de R. Gutiérrez Pérez²⁰ junto con diversos diccionarios, como el DRAE, sirvieron de base tanto para la selección del corpus como para la teoría expuesta. Las construcciones mostradas las resumiremos como unidades fraseológicas, entendidas como combinaciones estables formadas al menos por dos palabras, que se caracterizan por su alta frecuencia de aparición y su institucionalización en la lengua, así como los diversos grados de idiomatización y variación que estas pueden presentar. Se mostrarán a continuación algunas conceptualizaciones con sus correspondientes metáforas con *corazón*:

AMOR. El corazón, como sede de los sentimientos, está esencialmente asociado al más abstracto y difícil de entender a lo largo de la historia: al amor. Relacionado con esta emoción, el número de metáforas y expresiones supera a todas las demás emociones,

¹⁹ G. LAKOFF y M. JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de C. González Marín y R. Guijarro Lasheras, Cátedra, Madrid, 1986.

²⁰ R. GUTIÉRREZ PÉREZ, ‘Estudio cognitivo-contrastivo de las metáforas del corazón en inglés y alemán’, *Babel-AFIAL: Aspectos de Filología Inglesa e Alemá*, 18 (2009), pp. 161-194.

según J. M. Martín Morillas y J. C. Pérez Rull,²¹ por lo que es el concepto emocional más metaforizado. R. Gutiérrez Pérez afirma que el amor afecta tan profundamente al ser humano que ha dado lugar a un sinnúmero de metáforas; basta con leer poesía o letras de canciones. Destacan dos procesos metafóricos básicos: la personificación, por un lado, y la reitificación, que consiste en atribuir características de los objetos a conceptos una vez convertidos en «entidades discretas». En este sentido, prosigue, podríamos aludir a la metáfora conceptual «el corazón es un objeto de valor susceptible de romperse», en tanto que, simbolizando el amor, se toma como un objeto valioso, frágil y delicado. De ahí la expresión «tener el corazón roto» e, incluso, cual objeto, se podrá «poseer» o «entregar» el corazón a alguien.

Como sede por antonomasia de los sentimientos, el DRAE recoge «abrir alguien el corazón a alguien», es decir, mostrar tu *intimidad*, tu fuero interno a otra persona. Es por ello que existen «arrancársele a alguien el corazón», «atravesar el corazón».

BONDAD O GENEROSIDAD. La reitificación básica aquí sería atribuir al corazón las características de ciertos materiales. En este sentido, y con connotaciones positivas, tenemos en español: *Tener un corazón de oro*. Pero en el lado opuesto existen alusiones a otros materiales: *Tener un corazón de piedra/ hierro/acero/mármol...* Asociamos estos materiales al corazón cuando nos referimos a personas emocionalmente frías; a más duro el material referido, mayor frialdad y dureza de carácter.

Nuestra experiencia ante objetos de gran tamaño frente a los más pequeños nos hace tener diversas actitudes hacia ellos que generalizamos: los objetos de menor tamaño son más manejables y débiles, mientras los grandes son poco controlables e importantes, considera R. Gutiérrez Pérez. Por tanto, la grandeza del corazón tendrá una connotación positiva: la persona que tiene *un gran corazón*, o *un corazón que no cabe en el pecho* será bondadosa y generosa pues «a mayor tamaño, más y mejores sentimientos».

SINCERIDAD. La expresión *amar de todo corazón* significa “hasta tu último suspiro” (Vajda en J. Chevalier) según Babua ben Asher (siglo XVIII) porque el corazón es el primer órgano que se forma y el último en morir. No obstante, su sentido moderno alude a una total sinceridad, como el resto de expresiones: *Hablar con el corazón en la mano*, *Hablar desde el corazón*.

El corazón se “conceptualiza [...] como un recipiente del que emanan sentimientos sinceros que normalmente están ocultos” (R. Gutiérrez Pérez). Pero también se personifica en el refrán recogido por Correas: *El corazón no miente a ninguno*.

VALOR. La tendencia medieval de ubicar la valentía en el corazón aún se ve en expresiones como *tener el corazón pequeño*, que no significa otra cosa que ser muy asustadizo. En la misma línea se encuentran asociaciones a ciertos animales que simbolizarán la presencia o ausencia de valor: *tener un corazón de león* y *tener un corazón de gallina* (R. Gutiérrez Pérez).

Hacer de tripas corazón es esforzarse por disimular el miedo o el sentimiento para actuar con normalidad ante una situación que nos sobrepasa;

²¹ J.M.MARTÍN MORILLAS y J.C.PÉREZ RULL, *Semántica cognitiva intercultural*, Granada Lingüística y Método Ediciones, Granada, 1998.

literalmente habla de esconder los sentimientos (el corazón) y poner o usar en su lugar las “tripas”, menos *humano*, que ya explica Quevedo en *Cuentos de cuentos*, según Iribarren: “Al que le falta corazón para estar tranquilo, hágalo de las tripas, que ascienden a la cavidad del pecho cuando se retienen los suspiros”.²²

MEMORIA. Es antigua la concepción del corazón como la sede del pensamiento, el intelecto o la capacidad mental, pero quedan huellas de ella en la expresión española, aunque ya poco usada, *Decir/aprender algo de coro*, atribuyéndole al corazón la sede de la memoria, a donde van a parar los sucesos acaecidos y de donde los sacamos al *recordar*.

III. CONCLUSIONES. La semántica y la simbología han influido en la consideración de su evolución etimológica, a pesar de los intentos por parte de otros autores por presentar otras hipótesis. Los mecanismos semánticos de los que se sirve el hablante son reflejo de ello. Por un lado, añadimos sufijos aumentativos al vocablo original debido al inmenso valor del mismo, aunque ya convencionalizado; por otro, el sentido figurado, esencial desde sus orígenes, hace posible la creación constante de expresiones alrededor de ciertas conceptualizaciones que usamos de manera inconsciente. Su simbología está arraigada en nuestras mentes influyendo, inevitablemente, en todas las perspectivas desde las que miremos al vocablo *corazón*. Al acercarnos a su historia, contemplamos su trascendencia no sólo en el cristianismo, sino de manera global en todo ser humano, sean cuales sean las expresiones a las que dé lugar en cada idioma.

La lingüística cognitiva se plantea brevemente como hilo conductor de cada una de las disciplinas lingüísticas revisadas. La naturaleza simbólica del lenguaje que defienden los cognitivistas no solo explica o apoya la elección etimológica de J. Corominas y J. A. Pascual, sino también el gran caudal de conceptualizaciones que permiten una comunicación más concisa, sobre todo en el ámbito de lo afectivo, tan abstracto y difícil de definir con palabras concisas.

En definitiva, la inmersión en el significado y en la evolución de *corazón*, a pesar de ser una sola palabra, ha bastado para empezar a comprender la vastedad del acto comunicativo. La lingüística cognitiva confirma que, en realidad, los límites entre conocimiento lingüístico y conocimiento del mundo son artificiales, ya que el significado lingüístico se fundamenta directamente en nuestro conocimiento del mundo.

²² J. M. IRIBARREN, *El porqué de los dichos: Sentido, origen y anécdota de dichos, modismos y frases proverbiales*, Ariel, Barcelona, 2015.



EL TERCER POEMA UN ENSAYO SOBRE LA HÉLADE DE ISMAÍL KADARÉ

THE THIRD POEM AN ESSAY ON ISMAIL KADARE'S HELLAS

CARMEN RABADÁN PUCHADES¹

Fecha de recepción: 10-03-2021
Fecha de aceptación: 25-03-2021

Resumen: La autora realiza un comentario literario de las obras de Ismaíl Kadaré que guardan una especial relación con la literatura griega, tratando de reseñar las principales aportaciones del escritor a la interpretación de la misma. El comentario se centra, principalmente, en dos ensayos (*La cólera de Aquiles* y *Esquilo*), una obra de teatro (*Mala temporada en el Olimpo*), dos poemas (*Laocoonte* y *Exorcismo*), tres cuentos (*Antes del baño*, *Prometeo* y *La portadora de sueños*) y seis novelas (*El monstruo*, *La hija de Agamenón*, *El sucesor*, *El expediente H.*, *El Palacio de los Sueños* y *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*).

Abstract: *The author makes a literary commentary on Ismail Kadare's works which have an special link to the Greek literature, trying to review his main contributions to the interpretation of the same one. The commentary focuses above all on two essays (Achilles' Wrath and Aeschylus), two poems (Laocoon and Exorcism), one play (Bad Season On Olympus), three stories (Before the Bath, Prometheus and The Dream Bearer) and six novels (The Monster, Agamemnon's Daughter, The Successor, The File on H., The Palace of Dreams and Life, Games and Death of Lul Mazreku).*

Palabras clave: Ismaíl Kadaré, literatura albanesa, literatura griega, literatura comparada.

Keywords: *Ismail Kadare, Albanian Literature, Greek Literature, Comparative Literature.*

INTRODUCCIÓN. El presente ensayo tiene como punto de partida la lectura de otro titulado *Ismaíl Kadaré: la Gran Estratagema*, de José Carlos Rodrigo Breto, publicado en 2018 por Ediciones del Subsuelo y basado en la tesis doctoral del mismo autor, leída en 2015 en la Universidad Complutense de Madrid (*Ismaíl Kadaré y la Gran Estratagema: reflejos literarios del totalitarismo*), la segunda tesis en España dedicada a Kadaré (la primera, *Ismaíl Kadaré: un misterio entramado*, de Tal Levy Mizrahi, fue leída en la Universitat Autònoma de Barcelona en 2007). *Ismaíl Kadaré: la Gran Estratagema* es un ejercicio de literatura comparada que traza relaciones

¹ C. Rabadán Puchades es graduada en Filología Clásica por la Universidad de Valencia.

entre Kadaré y Dante, Kafka, Shakespeare y Cervantes, principalmente, además de ubicar las novelas del escritor albanés en el contexto histórico antiguo y reciente de su país y en el panorama de la literatura centroeuropea.

Tomando de la novela *El monstruo* el concepto de “Gran Estratagema”, lo utiliza como *leitmotiv* con el que leer el resto de la obra de Kadaré, enfocando así la perspectiva política de resistencia que encarna el escritor frente al régimen comunista que ha amenazado la publicación y supervivencia de sus escritos. Pese a que su escritura es a veces poco nítida (o poco solidaria con el tiempo del lector), Rodrigo Breto comparte el mérito, junto con Tal Levy y Moisés Mori (dejando aparte a Ramón Sánchez Lizarralde, principal traductor de Kadaré en España), de haber dedicado el tiempo, el entusiasmo y el trabajo de su escritura al comentario y a la difusión de Kadaré en España, donde, pese a haber recibido él mismo el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y su traductor, Sánchez Lizarralde, el Premio Nacional de Traducción por *El concierto*, sigue siendo un autor relativamente poco estudiado.

Al leer la tercera parte de su ensayo (*Kadaré y los mitos clásicos: la Gran Estratagema*) se me planteó la posibilidad de acercarme al autor albanés redirigiendo esta vez la mirada hacia la relación de sus escritos con la literatura griega clásica.

1. GRECIA ESTÁ (Y NO ESTÁ) EN LOS BALKANES. Que el tema fundamental de Kadaré es el totalitarismo y su terror es algo que intuye cualquier lector a poco que husmee entre las páginas de sus novelas y conozca el contexto histórico de partida en el que su obra germinó (el atroz régimen comunista de Albania). Que Kadaré establece en ellas, además, una relación fecunda e intensa con la literatura griega antigua (no del mismo modo con la latina, adviértase esto) es algo que parece evidente en algunas de ellas (por sus tramas, como *El monstruo* o *El expediente H.*, o directamente por sus títulos, como *La hija de Agamenón*), y en otras, no tanto (aunque la haya, como veremos, por ejemplo, en *El palacio de los sueños*). Una relación intensa, por una parte, porque es casi imposible encontrar una novela en que no aparezcan, al menos, referencias constantes a la *Ilíada*, a los personajes esquilios, al enigma de la composición oral de los aedos y a su triste ocaso, a personajes mitológicos diversos o incluso a las erudiciones de Robert Graves sobre estos mismos: Kadaré es un testigo más (de una larga lista) de que los griegos son una buena compañía aun en la más oscura de las noches. Una relación fecunda, por otra parte, no solo porque poner a Albania frente al espejo heleno haga atractiva su obra a un público que, desafortunadamente, poco o nada sabe de aquel pequeño “país de las águilas” contiguo a la Hélade, sino porque, en el reflejo que nos devuelve esa contraposición Albania-Grecia, encontramos respuestas nuevas a enigmas tan viejos como los textos griegos que los contienen.

Diez años de guerra, con la ristra de consecuencias pírricas que nos relata el ciclo de tragedias troyano... ¿no resultan excesivos para castigar una frívola infidelidad? Sin embargo, si la guerra no fue motivada realmente por el rapto de Helena, entonces ¿por qué fue? Y ¿cómo llegó Helena, en todo caso, a convertirse ella misma en un pretexto? Por otro lado, si las mujeres en realidad no ocupan un lugar relevante en las grandes causas dentro de una mentalidad fuertemente patriarcal como la griega ¿cómo es posible que Agamenón inmolará a una de sus hijas, Ifigenia, para garantizar el buen rumbo de la guerra? Y una vez en Troya, diez años después ¿cómo es posible que un héroe como Aquiles, llevando sobre sus hombros el peso de la guerra bajo las directrices del rey argivo, deje de pelear únicamente por una riña menor con aquel a propósito de una simple esclava, y no acepte ninguna de las espléndidas reparaciones que después se le ofrecen? Cuando vuelve a la batalla para vengar a su querido Patroclo, en uno de los duelos más aciagos de la literatura occidental ¿por qué razón Homero, que generalmente no oculta demasiado su simpatía por los troyanos,

nos retrata a Héctor, descrito hasta ese momento como el más digno antagonista del Pelida, poniendo pies en polvorosa? De hecho, Héctor había matado a Patroclo totalmente convencido de que era Aquiles, puesto que llevaba su armadura.

Algunas preguntas más: tras aguantar los troyanos diez impíos años de artimañas griegas de toda clase ¿cómo es posible que caigan en la simple treta del caballo de madera? ¿No parece un fin demasiado ramplón? *Timeo Danaos dona ferentes*: ¿no parece extraño que Laocoonte, el fiero troyano oponente de la aceptación del caballo, sea muerto con sus hijos por unas serpientes enviadas por Apolo, dios de quien precisamente es sacerdote? En alguna versión se nos dice que Apolo estaba resentido con él por no cumplir el voto de celibato debido pero, en ese caso ¿por qué el dios defensor de los troyanos elige un momento tan poco apropiado para castigar a su sacerdote? Por último, los retornos, las venganzas pendientes, las muertes siempre irónicas: regresado Agamenón a Argos, arrasada ya Troya, Esquilo nos cuenta cómo Clitemnestra lo mata mientras está en el baño, inmovilizándolo con una red primero, acuchillándolo (y descuartizándolo) después. Como es bien sabido, Orestes acaba matando a su madre para vengar a su padre, pero lo extraño es que, cuando se justifica ante el coro, exhibe la red que ella había utilizado como prueba del crimen. ¿Por qué conserva Clitemnestra esa red, prueba de los hechos que más bien debería eliminar? Y, si Orestes no estaba en dicho momento ¿cómo sabe él de su existencia y de su paradero? Un poco antes “del último crimen” ¿cómo se atreve Orestes a llamar directamente a la puerta de la casa, cuando sabe que la hostilidad de su madre y Egisto aguarda su llegada?

Toda este largo desfile de preguntas podría ser un buen “Protesto, señoría” ante el nihilismo más desangelado que “sostiene” (si es permisible el oxímoron) que en las Humanidades está ya todo dicho y escrito, que no queda nada por hacer salvo languidecer esperando la muerte en este *vallis lacrimarum*. Cuando uno lee las novelas de Kadaré, en las que casi siempre los protagonistas mueren de forma trágica, asfixiados por las tinieblas de tiranos neuróticos, sufre, al menos de pasada, la tentación de pensar (con torpeza, desde luego) que su obra sigue la estela del pesimismo. Pero es precisamente toda esa constelación de preguntas que hemos desarrollado en los párrafos anteriores, y que el propio autor traza (pues todas ellas están contenidas en sus escritos), la que guía las obras de Kadaré hacia varios puertos: hallar respuestas a tales preguntas y esclarecer con algunas de ellas cómo el poder escribe sus verdades oficiales, por un lado; por otro, hacer ver al lector que, en la lista de invitados del comparatismo al banquete de la hermenéutica de la literatura griega, Albania y el resto de países balcánicos deberían figurar en una posición considerada (lo que, hasta el momento, ha sucedido en contadas ocasiones); por último, y quizá lo más importante, hacer buena literatura.

En su ensayo *La cólera de Aquiles*, tras formular una de las muchas preguntas que hemos enumerado arriba, la de la incomprensible huida de Héctor en el canto XXII de la *Iliada*, Kadaré da una respuesta que extrae de una “pista” de Homero, el verso 199, donde se dice que Héctor y Aquiles se perseguían igual que en un sueño, sin escapar ni alcanzarse del todo, respectivamente (“ὡς δ’ ἐν ὀνειρώφῳ οὐ δύναται φεύγοντα διώκειν”).² Según Kadaré, toda la carrera de Aquiles tras Héctor es un delirio, un ensueño de este, el último antes de morir, pues en realidad ha sido abatido al primer golpe. Ahora bien, esto nos conduce a una nueva pregunta: ¿por qué Homero, que, en su imparcialidad, suele tratar con benevolencia a los troyanos, nos cuenta esta

² *Homer: Iliad, books XIII-XXIV with notes*, ed. de D. Binning Monro, Oxford Clarendon Press, Oxford, 1897, p.197.

alucinación de Héctor que nos hace dudar de su valentía? Para esto Kadaré encuentra no tanto una respuesta satisfactoria como sí una hermosa:

[...] tal vez podríamos consolarnos diciendo que con la poesía, y sobre todo con Homero, suceden cosas imprevisibles. [...] Aparecen ante nosotros dos poemas homéricos. No sé si a alguien se le habrá ocurrido pensar en un tercer poema. Un poema en modo alguno perdido, sino ausente. Un poema intermediario, en el cual deberían encontrarse visiones, sucesos, sueños y vigiliadas sucedidos entre la *Ilíada* y la *Odisea*. [...] A nosotros esto nos parece natural, pero pocas veces se nos ocurre pensar que así es como ha nacido la gran literatura: una obra tangible y otra intangible. Una sombra complementaria, una suerte de espíritu o de sueño que la acompaña. [...] Muchas cosas encontraríamos en el tercer poema, podríamos llamarlo la “Ausenciada”. Y entre otras encontraríamos tal vez la completa explicación de por qué los dos gloriosos combatientes, Aquiles y Héctor, son a un tiempo combatientes y desertores de guerra, héroes y antihéroes.³

La obra de Kadaré se nutre toda ella de ese tercer poema ausente y, como él, está llena de “visiones, sucesos, sueños y vigiliadas”, así como de personajes que transitan entre la vida y el más allá, de espadas de Damocles, de resistencias que implican la tibia aceptación de la muerte tanto como un amor pertinaz por la vida (y por la mayor expresión de aquel: la libertad), de culpabilidades cenagosas y sistemas de vigilancia implacables, de tiranos a los que parece ya demasiado difícil (demasiado tarde) hacer dudar. Pero también está llena de todas las preguntas que hemos referido hace poco, y como tal, de una búsqueda, de una espera. De hecho, son los personajes que pretenden pasar por la vida sin detenerse en esos interrogantes quienes vuelven opresivos (hasta la angustia, la exasperación, la locura y, por supuesto, la muerte) los ambientes de pasillo estrecho que presenta Kadaré, es decir, los que sufren la conspiración perpetua de su propia carestía de buenas preguntas.

En este pequeño ensayo se pretende comentar algunas de las obras de Kadaré que guardan una relación más estrecha con la literatura griega, así como reseñar algunas aportaciones que el autor ha hecho a la interpretación de la misma desde la clave de la cultura y la literatura albanesa. El escritor apunta a una especie de *koiné* cultural balcánica que reclama ser tenida en cuenta en la lectura de los textos griegos. El pie que Grecia tuvo en este mundo estaba clavado en los Balcanes, pero lo que parece una obviedad ha sido, paradójicamente, obviado en demasía hasta hace relativamente poco tiempo.

2. DIONISOS, FALSO CULPABLE: LA INADVERTENCIA DE NIETZSCHE. Dos son los géneros literarios por los que Kadaré hace pasear sus historias sin cesar como Sócrates por Atenas, repensando, reescribiendo, interpretando: la épica (más bien: Homero) y la tragedia. El motivo es claro: uno de los primeros desarrollos literarios de los problemas del totalitarismo político, del imperialismo, de la tiranía que se extiende hasta nuestros días (y que ha teñido de sangre la historia de Albania, tanto la vieja como la reciente), está en la epopeya homérica de la guerra de Troya y en los relatos trágicos que nos han llegado de Esquilo, Sófocles y Eurípides. De su pasión, sobre todo, por Homero y por Esquilo nacen dos ensayos de desigual extensión pero del mismo valor: *La cólera de Aquiles* (sobre el cual ya hemos mencionado algo y al que volveremos) y *Esquilo. El gran perdedor*.

En este último ensayo (para el lector que lo desconozca, es el momento de hacer un transbordo, a menos que estime en poco el valor de la intriga) Kadaré saca los colores a toda la comunidad helenófila, incluyendo al Nietzsche de *El nacimiento de*

³ I. KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.26-27.

la tragedia: ¿cómo es posible que durante siglos haya quedado sin someter a cuestión la tesis del origen dionisiaco de la tragedia, cuando las semejanzas entre la tragedia y las fiestas dionisiacas son más bien anecdóticas? El origen del drama trágico hay que buscarlo, según Kadaré, en los ritos mortuorios (y en los ritos nupciales, como coadyuvantes) balcánicos:

Por tratarse de las ceremonias más conmovedoras y a la vez las más difundidas entre las gentes, los rituales nupciales y funerarios se constituyeron simultáneamente en la primera escuela de educación estética. En ninguna otra clase de rito puede producirse una turbación espiritual interior de todos los participantes como en una boda o en un entierro. La alegría, el arrepentimiento, el pesar, el rapto de la novia, el enardecimiento, la venganza por el muerto, el furor, estaban todos allí, reunidos en una reducida superficie, casi, casi en un escenario.

En ninguna otra ceremonia puede suceder que un único personaje, el muerto en la ceremonia fúnebre o una pareja de personajes, la novia y el novio en la boda, se sitúe en el centro de atención. ¿Qué importancia podía tener que todavía no hablasen? Ellos irradiaban toda suerte de pasiones y pensamientos a su alrededor. Los asistentes a la ceremonia se comparaban con ellos y se imaginaban en su lugar, los casados hacían repaso de su matrimonio feliz o desdichado, los solteros, de lo que habría que ocurrir, el resto evocaban cómo serían llorados o se les tomaría venganza tras su muerte, etcétera, etcétera. En una palabra, la atmósfera estaba cargada de drama. Un drama que había tenido lugar, que podía ocurrir o que residía sencillamente en las cabezas de las gentes, el más intrincado de todos.⁴

En calidad de ausente, el muerto se convierte en el primer personaje dramático, el primero en ser y no ser en ese espacio liminar que es el escenario. El lugar de la sepultura es, de hecho, el primer escenario. Kadaré considera que la similitud del rito fúnebre con el teatro está sugerida incluso en la *Poética* de Aristóteles cuando este afirma que aquello que contemplamos con pavor en la “realidad inmediata” (como, por ejemplo, los cadáveres), en el reino de la imitación (en el teatro, pues) lo contemplamos con placer. Pone en relación también el κῶμος (*kómos*), del que habla Aristóteles más tarde (ese momento de la tragedia en que el coro y los personajes se unen en un lamento coral único), con una expresión albanesa que todavía se usa en la zona de su ciudad natal, Gjirokaster, *e qarë me botë*, “llorar con el mundo”, y que corresponde a un momento del rito fúnebre en que “el mundo” (es decir, los ajenos, los de “fuera de la casa”) llora con la familia por el muerto. A su vez, otra expresión albanesa similar, *e qarë me ligje*, “llorar conforme a ley, según la ley”, alude a un oficio antiquísimo y participante fundamental del rito fúnebre que, según Kadaré, es el “primer proyecto del coro antiguo”: las plañideras. Las plañideras son las ὑποκριταί (literalmente, “hipócritas”) por excelencia, tanto en el sentido propio de la época clásica (“actrices”) como en el que se popularizó posteriormente (“personas que fingen, que ocultan sus verdaderos sentimientos”). Son ellas las que ocupan, con su llanto, el centro de ese primer escenario que es la sepultura. Siempre según Kadaré, ellas representarían “el muro vivo” con el que Schiller se refería al coro, las primeras máscaras, el distanciamiento que posibilita el arte, en definitiva:

Allí, en aquel escenario, en aquel terreno con un agujero en medio, quedó de manifiesto que lo que ante todo suscitaba interés no era el llanto directo de las madres y de las hermanas sino su representación, no el dolor tosco sino el cincelado artificialmente, el arte, en una palabra. De modo que allí, junto al hoyo de la sepultura, nació una de las leyes universales del arte: el distanciamiento de la vida, del

⁴ I. KADARÉ, *Esquilo*, trad. De R.Sánchez Lizarralde y M. Rocés, Siruela, Madrid, 2006, pp.32-33.

enardecimiento personal, de uno mismo, es decir, la renuncia a una verdad aherrojada, a una libertad aprehensible, en nombre de una libertad más difícil: la de la creación.⁵

Por otra parte, la conversión del muerto en espectro, en fantasma que habla, cuenta su historia y reclama algo (una innovación atribuida a Esquilo), vendría a su vez sugerida y posibilitada por un antiguo arte funerario que “levantaba” a los muertos esculpiéndolos, representándolos en estelas funerarias, incluso haciéndoles dirigirse al caminante (al espectador), mediante una inscripción parlante que le pedía o le advertía de algo (o ambas cosas al mismo tiempo). Kadaré advierte que la piedra en la mentalidad balcánica es un símbolo concreto de la muerte y recuerda que todavía hoy tanto los hablantes griegos como los albaneses juran “por esta piedra” cuando quieren aseverar algo con solemnidad, con la misma función, por ejemplo, con la que en culturas vecinas se jura directamente por los antepasados (“por los muertos”).

Además, en el ritual fúnebre albanés, un heraldo ha de anunciar la muerte acaecida con el rostro arañado (Kadaré opina que quizá las primeras “máscaras trágicas” consistían en ese simple gesto). La similitud con numerosas escenas de las tragedias conservadas (tanto por la figura del heraldo como por el gesto de los arañazos) es, cuanto menos, llamativa.

3. LA IMPORTANCIA DE SER UN BUEN INVITADO: EL *KANUN* Y EL CICLO TRÁGICO TROYANO. Si hay un pecado original griego (implícito, no declarado), o en qué momento y por qué se sacralizó, en el imaginario heleno, un concepto de venganza que confirió al asesinato la forma de un bucle fatal (y sangriento), estas son cuestiones que requieren un ensayo aparte. A este respecto, en el ensayo sobre Esquilo, Kadaré señala que esa espiral de asesinatos concatenados que observamos en el ciclo trágico troyano queda bien explicada con un concepto, el de la “venganza de sangre”, en torno al cual se desarrolla buena parte de un vetusto código de derecho consuetudinario albanés, el *Kanun*, cuya puesta por escrito se remonta al siglo XV y que (pese a sus diferentes procesos de redacción) se ha transmitido oralmente de generación en generación hasta la actualidad. Si, al leer el *Kanun*, la casuística de las “venganzas de sangre” se redujera a la formulación de que una muerte se paga con otra, probablemente nada nos llamaría la atención. Sin embargo, en este código, la muerte no es la pena exclusiva para un asesinato: también lo es para un exhaustivo e inaudito listado de formas de estropear la hospitalidad. Porque, en realidad, ese es el eje central del *Kanun*: la hospitalidad, concepto que más que ningún otro otorga a dicho texto una antigüedad que sobrepasa con creces la época en la que empezó a redactarse, una antigüedad suficiente como para arrojar luz sobre unos cuantos de los interrogantes que hemos expuesto al principio.

Seguramente la hospitalidad sea en las primeras sociedades sedentarias la continuación lógica del “igualitarismo obligatorio” de las sociedades cazadoras-recolectoras que las precedieron, y, por esto, lo más probable es que dicho valor sea fácil de encontrar, como un universal, en toda cultura mínimamente desarrollada. En el ámbito indoeuropeo puede decirse que una gran parte de las historias de las primeras literaturas (la griega, pero también la celta o la india) parten de este concepto, pero habría que preguntarse cuántos documentos desarrollan y reglamentan la práctica de la hospitalidad de una forma tan minuciosa y extraordinaria como el *Kanun* albanés (remitimos al ensayo sobre Esquilo para mayor detalle).

⁵ *ibid.*, pp.39-40.

En el *Kanun* cualquier huésped, cualquier “ajeno a la casa” que recibe la hospitalidad de la misma es llamado el “Amigo”: el asesinato del “Amigo”, pero también ofensas menores, por parte de cualquiera (sea de la casa o no), implican el deber del anfitrión de castigar a quien ha infringido las leyes hospitalarias para reponer la honra del Amigo (incluso aunque este “Amigo”, este huésped, lo sea desde hace apenas unos minutos). Sabemos bien que la hospitalidad es una institución importantísima en las culturas antiguas: en la *Ilíada*, sin ir más lejos, el hermoso descubrimiento de Glauco y Diomedes (troyano y griego respectivamente, por tanto enemigos), en el canto VI, acerca de un lazo de hospitalidad entre sus familias evita que se maten entre ellos e incluso propicia que intercambien, como renovación de dicha relación de hospitalidad, escudos de desigual valor monetario (observación que nos llega por el narrador, no por los personajes). Este carácter poco comprensible del gesto, que Homero enfatiza, es el que predomina en el *Kanun*, donde la relación misma de huéspedes y anfitriones con la ley de la hospitalidad proporciona muchas más preocupaciones que lo contrario. Es peligroso observar la institución de la hospitalidad bajo el halo de una idealización romántica: en muchas ocasiones la institución de la hospitalidad impone antes un estado de sumisión rigurosa y de alerta perpetua que uno de feliz igualdad fraternal. En este punto, un tanto sorprendente, Kadaré convoca la ayuda de Kazuhiko Yamamoto, un estudioso japonés del *Kanun* que ha relacionado este concepto de “Amigo” con el *marebito* japonés: en la cosmovisión shintoísta, las divinidades recorren casa por casa las aldeas niponas pidiendo hospitalidad, ocultando su naturaleza divina como si fueran simplemente humildes peregrinos. Atando cabos, el “Amigo” del *Kanun* sería, en última instancia, una manera de llamar a Dios. Con esta clave se comprende mejor la exhaustiva codificación de la hospitalidad que queda registrada en el *Kanun* y las múltiples exigencias que dejan al lector contemporáneo, cuanto menos, anonadado.

La comparación con una cultura tan lejana como la japonesa es, no solo hermosa, sino útil para observar de qué peculiares (y sin embargo, semejantes) formas el valor de la hospitalidad se ha ido fraguando en culturas con historias diferentes. Pero no es preciso irse tan lejos para encontrar una divinización de la figura del “amigo”: en la poesía persa sufí el Amigo es también una metáfora frecuente de Dios (y tiene sentido que seguramente lo sea en toda poesía que haya funcionado como expresión literaria de los monoteísmos de la cuenca mediterránea). Es difícil, al leer los artículos del *Kanun* sobre los que Kadaré rumia en su ensayo, no evocar poemas como *Dirección*, de Sohrab Sepehrí (de época contemporánea y alejado del tema que tratamos, pero profundamente arraigado en la tradición que lo nutre con respecto al uso de la imagen que nos interesa):

“¿Dónde está la casa del Amigo?.

Fue al alba cuando el jinete hizo la pregunta.

El cielo se detuvo, el transeúnte entregó a las tinieblas de arena

la rama de luz que tenía en los labios,

luego señaló con el dedo un sauce blanco y dijo:

“Antes de llegar al árbol hay una alameda

más verde que el sueño de Dios,

donde el amor es tan azul como el plumaje de la sinceridad.

Irás hasta el final de esta calle que aparece pasada la adolescencia,

luego torcerás hacia la flor de la soledad.

A dos pasos de la flor,

te detendrás al pie del alto surtidor de los mitos de la tierra.

Allí te envolverá un pánico transparente;

en la intimidad fluida del espacio oirás cierto crujido:

verás a un niño encaramado en un pino alto

dispuesto a coger los polluelos del nido de la luz
y le preguntarás:
“¿Dónde está la casa del Amigo?”⁶

Si hay una relación causal entre la presencia del Amigo divinizado en el *Kanun* y el Amigo de la poesía persa (con la invasión otomana como canal de transmisión, periodo en el que precisamente comienzan las primeras redacciones del código albanés) y en qué sentido se habría dado (pues la antigüedad de las versiones orales del texto supera a la de las escritas), esa es, de nuevo, una cuestión para investigar en otra ocasión, pero cuya mención parece obligatoria por la relación histórica entre Albania y Turquía-Irán.

En cualquier caso, la peculiar codificación de la hospitalidad en el *Kanun* nos permite leer con mayor provecho ciertos pasajes de la *Orestíada* de Esquilo. El primero de ellos es la antístrofa I del segundo estásimo, en el que, al referirse al origen de la guerra de Troya, se dice de Paris que “deshonró la mesa hospitalaria/a una esposa raptando”.⁷ Como podemos observar, Esquilo propone como acción principal no el rapto, sino la traición a la hospitalidad. Un poco más tarde, en la primera antístrofa del estásimo tercero, la mención es más explícita todavía: “los agravios inflingidos/a una mesa hospitalaria, / y a Zeus, protector del hogar”.⁸ Tal vez si el rapto de Helena se hubiera dado en una ausencia de relaciones de amistad, de forma abrupta y violenta pero sin romper ningún pacto de confianza previo, la guerra de Troya no habría sucedido. Sin embargo, puesto que tuvo lugar en medio de plenos acuerdos de concordia, de formulaciones de *besa* (“palabra de honor”, en albanés, concepto fundamental del *Kanun* y toda una institución rectora de la convivencia), en casas donde los troyanos habían sido aceptados como huéspedes, dicho rapto adquirió estatus de crimen abominable, imperdonable:

Mas toda esta adoración y solicitud por el amigo se tornaban en sus contrarios si el propio amigo las malempleaba: “Como estás obligado a vengar al amigo ultrajado, también lo estás a dar cuentas por el ultraje a cualquiera por parte del amigo que come tu pan” (artículo 639). Para el montañés, por tanto, Macbeth y Paris son igualmente condenables, pues si el primero ha puesto la mano sobre su propio huésped, el segundo ha profanado la hospitalidad.

Que la vulneración de la hospitalidad constituyó entre los albaneses una auténtica fuente de los más trágicos dramas hasta cerca de la mitad del siglo XX es algo que puede comprobarse fácilmente con sólo hojear los periódicos de los años veinte y treinta. [...] De modo que, si se le hubiera contado a un montañés albanés que mucho tiempo atrás tuvo lugar una guerra entre griegos y troyanos por culpa de una mujer, se habría encogido de hombros un tanto sorprendido. Pero si se le hubiera explicado que no se trataba del simple rapto de una mujer, sino de la profanación de la hospitalidad, esa guerra, por sangrienta que hubiera sido, a él le habría parecido la cosa más natural del mundo.

A este respecto, el razonamiento del montañés albanés es semejante, si no igual, a la vieja mentalidad de todos los balcánicos.⁹

⁶ S. SEPEHRÍ, *Espacio verde. Todo nada, todo mirada*, trad. de C. Janés, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid, 2010, pp.52-53.

⁷ ESQUILO, *Tragedias completas. Agamenón*, trad. de J. Alsina Clota, Cátedra, Madrid, 2000, p.1026. Original: “ἤσχυνε ξενίαν τράπεζαν κλοπαῖσι γυναικός”, según la edición de Smyth: *Aeschylus. Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*, ed. de H.Weir Smyth, London, William Heinemann, 1926, vol. II., p.36 (vv.401-402).

⁸ ESQUILO, *Tragedias completas. Agamenón*, trad. de J. Alsina Clota, Cátedra, Madrid, 2000, p.1037. Original: “τράπέζας ἀτίμωσιν [...] καὶ ξυνεστίου Διός”, según la edición de Smyth: *Aeschylus. Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*, ed. de H.Weir Smyth, London, William Heinemann, 1926, vol. II., p.60 (vv.701-703).

⁹ I. KADARÉ, *Esquilo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde y M. Rocés, Siruela, Madrid, 2006, pp.193-197.

Así las cosas, parece estar en lo cierto Kadaré cuando observa que Esquilo fue más preciso que Homero en decir el motivo de la guerra de Troya, pero también que fue seguramente en el transcurso de la misma cuando Helena se tornó en pretexto, pues el motivo de una mujer seductora y cruel sería mucho más “instigador” para las huestes que el de la defensa de un código legal: “tampoco están presentes las esposas de los demás caudillos para ensombrecer la fama de Helena, de modo que fue precisamente allí, bajo los muros de Troya, donde tuvo lugar la deformación inicial del asunto y Helena conquistó el derecho a ser declarada, como mucho, la causante de la guerra y, como poco, su falso motivo o pretexto.”¹⁰

Otro pasaje: tras encontrarse con Electra en la tumba de Agamenón y pedir la ayuda de este en la venganza planeada, Orestes acuerda con su hermana que esta vaya a casa y que él, fingiendo ser un extranjero procedente de Daulis (una ciudad de la Fócide), llamará a la casa pidiendo hospitalidad. ¿No sería mucho menos temerario, más eficiente quizá, entrar a escondidas, sin levantar sospechas, sin dar tiempo a los enemigos (su madre y su padrastro) a ponerse en guardia? Sobre todo porque quedaría la posibilidad de no ser aceptado, por tanto, de perder la oportunidad... Al menos, si las férreas leyes de la hospitalidad no estuvieran presentes. El *Kanun* obliga a acoger al que pide cobijo sea cual sea la hora del día o de la noche, y sea cual sea su situación, incluso si entre el huésped y el anfitrión hay cuentas de sangre pendientes. Lo que nos indica que, aun si Orestes hubiera llamado a la puerta sin ocultar su identidad, una poderosa ley habría obligado a Clitemnestra y a Egisto a recibirlo: la actuación de Orestes, en todo caso, habría sido poco estratégica (por la pérdida del factor sorpresa), pero de ninguna manera absurda.

Lo que queda por resolver es el momento en el que Orestes, habiendo asesinado ya a Egisto y a Clitemnestra, enseña la red con la que esta le tendió la emboscada a su padre para asesinarlo. Si él no estaba presente ¿cómo sabe de dicha red? Y aun si se hubiera enterado de ella por los rumores ¿cómo sabe dónde se encuentra? La respuesta la conserva la cultura de la venganza de sangre que se ha mantenido viva en Albania: cuando alguien de la familia era asesinado, la ropa que llevaba, con sus manchas de sangre, se exponía en un lugar visible de la casa. El cambio de color de la sangre se interpretaba como un mensaje del difunto acerca de su estado anímico (se sabía así si seguía exigiendo venganza, si por el contrario se sentía satisfecho...). La única prenda que llevaba Agamenón en el momento del crimen era precisamente esa red que Clitemnestra le echó encima: la razón por la que la conserva, y a la vista, es porque es la única manera que tiene ella de saber si Agamenón intenta comunicarse con Orestes. El *Kanun*, por cierto, prohíbe descuartizar un cadáver precisamente porque se cree que eso impide la comunicación de los muertos, por lo que el crimen de Clitemnestra habría sido doble. El motivo de Clitemnestra para su acción no habría sido un odio furioso, insatisfecho con el mero asesinato, sino una clara intención de impedir la comunicación de Agamenón con Orestes y Electra.

Por último, un retorno (uno de muchos) a la *Iliada*: es posible que el juicio que se nos describe en el escudo de Aquiles (canto XVIII, versos 497-508) sea un juicio de venganza de sangre clásico, lo que explicaría el debate que genera (si la venganza se ha saldado ya o no) y las muchedumbres que aglomera en dos bandos, entre otras cosas.

Concluimos este apartado con unas palabras de Kadaré sobre el *Kanun* y el pueblo que lo ha mantenido vigente:

Toda una población obsesionada por la búsqueda del «derecho», por el cuidado de no sobrepasar la medida de las cosas, por el terror al envilecimiento de la sangre, al

¹⁰ *ibid.*, p.198.

incesto y al caos, y por encima de todo por una fatalidad que permanece suspendida sobre la totalidad de las cosas como un sol frío del que nadie puede escapar.

¡Pero si ésta es la atmósfera de las tragedias antiguas!, dirá alguien. Así es justamente. Y puede añadirse que resulta difícil hallar otra existencia que se encuentre tan próxima al teatro como la que aparece en el código consuetudinario albanés.

Las sombras y las máscaras se asemejan, y esto no es casual. Desde hace miles de años los albaneses han estado lindando con los griegos. Con los antiguos y con los nuevos.¹¹

4. EL SUEÑO DE HOMERO PRODUCE MONSTRUOS. Retomemos otra de las preguntas iniciales: ¿cómo una ciudad que había soportado diez largos años de asedio se dejó embaucar por una artimaña tan evidente como la del caballo de madera? ¿Qué significados se encerraron en el caballo para no salir de él jamás? Un asedio tenaz al símbolo, aparentemente tan inexpugnable como las murallas que burló: eso es *El monstruo*, quizá uno de los escritos más raros y, al mismo tiempo, más apasionados de Kadaré.

La historia tiene lugar en la Tirana socialista en el momento de quiebra de las “buenas” relaciones de Albania con la Unión Soviética, en torno a los años 60. Un estudiante de filosofía, Gent Ruvina, regresado de Moscú debido a las “discrepancias políticas” entre los países ya mentados (trasunto del propio Kadaré, que fue expulsado del Instituto Gorki en 1961 por estas mismas circunstancias), se enamora en una fiesta universitaria de una estudiante de filología, Lena, quien, a su vez, le corresponde, a pesar de que está prometida a un inspector de museos llamado Max. La relación de semejanza que se establece entre Lena y Helena de Troya (por el nombre, la cabellera rubia, la belleza y el aviso de un matrimonio infeliz) queda expuesta desde el principio de la narración: se cuenta que los niños de su pueblo, tras ver la película de “El caballo de Troya”, la llamaban así, Helena de Troya. Sin embargo, en la fiesta en la que se conocen, Gent no sabe su nombre: no sabe nada de ella, de hecho, y cuando le pregunta dónde puede volver a verla, ella le invita, con un deje de amargura, a su fiesta de compromiso. Gent acude y, mientras bailan, un antiguo compañero de colegio de Lena, borracho, la vuelve a llamar “Helena de Troya”, lo que da pie a una conversación decisiva entre Lena y Gent que desemboca en una fuga de los dos, en un “rapto legendario” al modo de Paris y Helena (esta vez, en taxi).

Esto no inicia, sin embargo, un ejercicio de simetría obligatoria: *El monstruo* no pretende ser una fiel versión actualizada del mito indoeuropeo del rapto de la mujer hermosa, ni del relato homérico del asedio a Troya. Es una pieza, quizá la más onírica, de ese tercer poema al que hemos aludido al principio. Lo que no significa, como veremos más tarde, que el autor no incurra en la tentación deliciosa de arrojar a algunos de los broncíneos personajes de la *Iliada* y la *Odisea* a las poco sosegadas postrimerías del siglo XX, sin linaje, sin genealogía ni dioses protectores, sin el mullido lenguaje de las fórmulas, tan solo con una rara sensación de *déja vu* y bajo unas frías luces (cuando las hay) que acentúan el carácter desangelado del ambiente. En todo caso, esta puesta en escena es solo un pretexto (nunca mejor dicho) para dar rienda suelta a la obsesión de Gent (es decir, de Kadaré) por la historia de la ruina de Troya, enmarcada por dos engaños: el pretexto del rapto de Helena (para iniciar la guerra) y la treta del caballo (para ganarla de una vez por todas). Obsesión que, de forma oblicua, ofrece asimismo una interpretación de la historia reciente de una *Albania troyana*, constantemente vapuleada entre un sinfín de dolosos imperios (la URSS, la República Popular de China...) y de necedades propias (no parece haber victimismo en Kadaré, como no lo hay en Homero, pese a que sus simpatías estén bien definidas).

¹¹ *ibid.*, p.163.

La novela es en sí misma un “caballo de Troya formal” que esconde una parte de una reflexión de Kadaré (el tercer ensayo, si se quiere seguir el juego) sobre el mito de la guerra de Troya, examinado en su condición de relato paradigmático y primigenio de una cultura de la guerra, estado de cosas cuyos orígenes están tan envueltos en la niebla como el nacimiento de la épica y su posterior puesta por escrito, y que, sin embargo, conforma todavía nuestra actualidad. Las otras partes de este “tercer ensayo” están repartidas en otras de sus obras, como si estas hubieran intercambiado entre sí téseras de hospitalidad y nos obligaran a nosotros, lectores, a recorrerlas todas para entenderlas, o como si Kadaré hubiera querido reflejar, con sus propias decisiones, la fragmentariedad de la mitología griega y en general de los relatos antiguos, partidos, como un espejo roto, en diferentes obras y versiones. Como si hubiera querido reflejar, en definitiva, la necesidad última (y primera) de interpretar (y de estudiar para poder sostener dichas interpretaciones). Esos otros escritos que componen este “ensayo sobre la cultura de la guerra en la literatura griega antigua” son *La cólera de Aquiles*, *El expediente H.*, *La hija de Agamenón*, *El canto*, *Prometeo*, *Mala temporada en el Olimpo* y, de entre su obra poética, dos poemas especialmente: *Laocoonte* y *Exorcismo*.

El juego de palabras inicial entre "Lena" y "Helena" es el punto de partida de la realidad doble que invade la novela (la de la historia de los dos jóvenes, Gent y Lena, y la de la verdad sobre Troya, que Gent desarrolla en su cabeza). Las inquietantes amenazas que reciben tanto los fugados como sus familias por parte del agraviado Max, sumadas a los rumores distorsionados acerca de lo sucedido que circulan por la facultad donde Gent estudia, precipitan los pensamientos de este una y otra vez a la antigua historia de la caída de Ilión para ponerla en duda, en parte fruto de un interés que permanecía latente desde su bachillerato, en parte con el fin de desviar de sí mismo, puesto sobre la mesa cierto paralelismo funesto, una expectativa de futuro del todo desesperada:

Al comienzo ni él mismo comprendía la causa, pero acabó por descubrirla más tarde: sólo así le parecía adquirir el derecho de poner en duda su trágico desenlace. Todo esto no es más que una insensatez, se decía a veces. ¿Qué le importaba a él determinar lo que había sido y lo que no había sido verdad en el escándalo de Helena? Pero al momento se veía en la necesidad de reconocer que no era así. Él pertenecía ya a la raza de los raptos, vástago lejano que perpetuaba la antigua secta, de modo que cualquier detalle que tuviera que ver con ellos le concernía a él también.¹²

Sin embargo, el acicate definitivo lo proporciona la silenciosa presencia de un "gran furgón abandonado" a las afueras de la ciudad: el elemento que faltaba, un nuevo caballo de Troya, siniestro protagonista con que la novela, de hecho, empieza: “A varios kilómetros de la ciudad, ya en las afueras, a campo abierto, se hallaba un gran furgón abandonado”.¹³

Tanto es así que, en una carta que Gent le está escribiendo a Lena, en el segundo capítulo (al volver a sus respectivas rutinas de estudiantes tras el alboroto inicial, ella le pide que le escriba), empieza exactamente con las mismas palabras con las que el narrador abre la novela: “A varios kilómetros de la ciudad, ya en las afueras, a campo abierto, se hallaba un gran furgón abandonado”.¹⁴ ¿Es todo cuanto pasa en la novela, incluido lo que en principio sucede de forma ajena a los dos estudiantes, supuestamente contado por un narrador omnisciente y externo, una mera imaginación

¹² I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, pp.36-37.

¹³ *ibid.*, p.9.

¹⁴ *ibid.*, p.19.

de Gent? ¿O esta repetición exacta de palabras no es más que un sutil homenaje a la lengua formular homérica? No está muy claro, pero ese es precisamente el ambiente que pone Kadaré como condición: si vamos a hablar de Troya, nada puede estar demasiado claro en ningún momento, nada excepto que el desenlace de aquella historia, habida en una cultura de la guerra, no fue justo (dicho de otro modo: que el único personaje que se comportó con justicia fue el gran personaje que compuso a los demás, Homero, al no dar a sus compatriotas griegos un trato de favor). Solo esa nitidez. Lo demás: bruma, confusión, sueño... Lo mismo que utilizan los dioses (y las certezas que otorgan) para aparecerse u ocultarse. Esta sensación de incertidumbre, de confusión, está sostenida a pulso en todo el relato.

En el primer capítulo se nos dice que el furgón había sido avistado por primera vez en una excursión en primavera, y en el segundo capítulo se nos dice que Gent también lo vio por primera vez en una excursión (como él mismo confirma más tarde; excursión en la que alguien tira una botella vacía al furgón); a su vez, los miembros del 'batallón' que permanece dentro del furgón-caballo rememoran también la llegada de un grupo de personas en la que sucedió lo mismo que en el recuerdo de Gent. Por la coincidencia de hechos recordados, se nos sugiere que la excursión a la que se alude es la misma, pero, si es así ¿cómo pudo suceder en la última primavera, cuando Gent estaba en Moscú estudiando (no había vuelos low-cost, por aquella época, para venir un fin de semana)? Si, además, el motivo del asedio es Lena, y esta se fuga en octubre ¿qué hace el "comando Troya-Helena-Albania-Lena" escondido en el furgón la primavera anterior? ¿Llevan allí desde la primavera anterior o llevan allí desde el ocaso de la Grecia homérica?

Así las cosas, no es de extrañar que en diversas ocasiones los personajes duden de si lo que están experimentando es real, o sientan que llevan siglos y siglos viviendo:

-¿Qué?— preguntó el Constructor, quien creyó que le hablaban a él.

-Nada— respondió Millosh. —Hablabamos de cosas sabidas.

-Cosas sabidas... - repitió el Constructor. —La vida está cargada de aburrimiento y hemos acabado ya con todos los temas de conversación. No recuerdo quién dijo eso.¹⁵

-A veces la vida parece demasiado corta. En otros momentos, de pronto, la encuentro sin embargo tan larga, tan larga. Da la impresión de que llevas siglos viviendo sobre la tierra. ¿No te parece?

-Es posible— respondió él, mientras decía para sus adentros: "Tratándose de una bella durmiente, no podía ser de otro modo".¹⁶

-¿Y si no hubiera una sola brizna de verdad en todo esto? - dijo con voz helada.

-¿Qué? ¿Qué es lo que no iba a ser verdad?

-Todo lo que nos rodea: el Caballo de madera, la tensión, los peligros. ¿Y si todo fuera una pura invención?

-¿Una invención de quién? - le interrogó él con voz suave.

-No lo sé — replicó nerviosa. - Ni yo misma lo sé. Puede que esté desvariando. - [...] - Tú mismo me has dicho que los antiguos dudaban con frecuencia de las imágenes que aparecían ante ellos. Incluso, lo recuerdo muy bien, me contaste que se llegó a poner en duda la existencia de Helena.¹⁷

El Constructor sonrió. ¡Oh Dios, exactamente igual que entonces!, se dijo. ¿Igual que entonces...?, repitió. Pero, ¿cuándo había sucedido aquello con anterioridad? Su memoria había sido siempre confusa, como toda

¹⁵ *ibid.*, p.23. Conversación entre Millosh y el Constructor.

¹⁶ *Ibid.*, p.67. Conversación entre Lena y Gent.

¹⁷ *ibid.*, p.75. Conversación imaginaria de Gent entre él mismo y Lena.

memoria compuesta de reminiscencias heredadas de generaciones humanas ya extinguidas, hecha de imágenes instintivas más que de recuerdos propiamente dichos.¹⁸

Que la lógica del tiempo está totalmente alterada y la frontera de lo onírico con lo real desdibujada se hace evidente cuando conocemos a los personajes que aguardan dentro del furgón-caballo y que encarnan desde hace tres mil años un asedio sin fin. Es el batallón del desconcierto: Ulises K. es y no es Ulises, Max es y no es Menelao, Acamante es y no es Acamante (y ¿cuál de los tres Acamantes del mito es?). Les sigue una serie de personajes que no logramos identificar a primera vista con ningún héroe homérico: Millosh, Robert, el Constructor.

Pese a que cargan con tres milenios de vejez a la espalda, se nos aparecen desenvolviéndose con naturalidad en la era contemporánea: beben coñac, toman barbitúricos para la ansiedad, escuchan la radio, leen los periódicos, van al cine.

A Max (Menelao), tremenda ironía, se le cae el pelo (uno de sus epítetos en la *Iliada* destaca de forma indirecta, con el color, la belleza de su cabellera). El estrés moderno no tiene piedad, sea cual sea el pedigrí literario. No menos irónico es su nuevo nombre, Max, que evoca a *maximus* tanto como el comienzo de su nombre original (*Menelao*) y su decaimiento general en la novela evocan (al menos desde la propia mentalidad guerrera del personaje) a su contrario, *minimus*. Desde luego esta evocación fonética del cuantitativo latino es casual (pues no guardan relación etimológica ni semántica alguna), sin embargo la elección del nombre *Max* por parte del autor, con las connotaciones referidas, no lo parece. Que su nuevo oficio, finalmente, sea el de inspector de museos nos sugiere de forma velada que a veces, en este mundo repleto de paradojas, los enemigos más eficientes de las Humanidades se cobijan precisamente dentro de ellas (una *matrioska* de caballos de Troya...). Kadaré no renuncia a la placentera tentación de ajustar cuentas en la ficción (¿y acaso no es esa una de sus funciones?).

¿Por qué Ulises K. y no Odiseo K.? ¿Mera inercia de la preferencia de la tradición humanística por la versión latina del nombre? Podría ser. Pero Ulises K. contiene también evocaciones poco gratuitas: en primer lugar, evidentemente, a la literatura latina y, por las alusiones particulares de esta novela, a la *Eneida* de Virgilio (que hace acto de presencia a través del personaje de Laocoonte y de la historia del caballo) y a su incuestionable función propagandística y legitimadora del régimen de Augusto. En segundo lugar, al *Ulises* de Joyce, con el que la obra de Kadaré comparte no un exasperante hermetismo (comparado con aquel, *El monstruo*, con sus misterios y extrañezas, podría proponerse como modelo de escritura diáfana e inteligible), pero sí el ambiente típico de muchas novelas de principios de siglo (*flâneurs*, personajes que adolecen de cierta propensión al nihilismo, protagonismo de la ciudad, difuminación de la frontera entre el discurrir interno del personaje y lo que sucede fuera de él...). En tercer lugar, el nombre de Ulises K. evoca a los personajes K de *El proceso* y *El castillo* de Kafka, de quien Ka(fk)daré es deudor incuestionable a lo largo de toda su obra. Es comprensible que un Ulises que ha vagado por los mares de Joyce y de Kafka no hable demasiado porque precisamente ha visto ya demasiado: es un Ulises al que le sobran unas cuantas raíces cuadradas, más dodecafónico que rapsódico. ¿Qué nueva errancia le tocará vivir al regreso del asedio de Albania? ¿Llegará alguna vez a Ítaca o acabará compartiendo el mismo destino que relata la leyenda antisemita del judío errante? Con todas sus connotaciones, Ulises K. es también una declaración de humildad por parte de Kadaré: Virgilio, Joyce, Kafka... Es

¹⁸ *ibid.*, p.99. Sueño del Constructor.

natural que este Ulises sea algo menos locuaz que su antecesor primigenio, pues no parece fácil emular nada a estas alturas del camino.

El Acamante que entra y sale de la ciudad y cuenta a los que no se atreven a salir del caballo lo que ve en sus incursiones no parece ser el Acamante príncipe de los tracios (que, de hecho, muere en la batalla), sino una fusión del Acamante griego que Virgilio incluye en el batallón del caballo de Troya y el Acamante troyano hijo de Anténor, el traidor (troyano también) que facilitó la entrada del batallón en la ciudad (aunque en la *Iliada*, Acamante no es un traidor, sino un bravo guerrero que muere en la batalla conservando esa condición). El personaje de Millosh (ya en la parte del equipo no “iliádico”), el otro traidor, es retratado junto con Acamante como el asesino de Laocoonte y sus hijos. ¿Es tal vez el nombre una alusión al poeta albanés Millosh Giergj Nikolla Migjenj, a quien Kadaré ya homenajea con el personaje de Migena en *Réquiem por Linda B.*? Es difícil de saber: del mismo modo con el personaje de Robert, cuyo nombre podría deberse a Robert Elsie, un conocido albanólogo germano-canadiense.

Hay un personaje, sin embargo, que no tiene nombre propio. Es el Constructor, el artífice del caballo y de la “Gran Estratagema”. En Homero, el constructor del caballo es Epeo, un personaje menor caracterizado tanto por ser un buen artesano como un sumo cobarde, esto último debido a una condena divina provocada por las malicias de su padre, Panopeo. Sin embargo, Kadaré tiene la lucidez de despojar al personaje de su nombre propio y reducirlo a la mera sombra de un arquetipo. Es necesario que no se le pueda llamar sino con un nombre común, puesto que él representa el enigmático inicio de esa cultura de la guerra que viene con el caballo, un capítulo perdido en la primera historia de las sociedades sedentarias.

Este, pues, es el batallón que acecha dentro del caballo-furgón, esperando el momento oportuno para asediar la ciudad y dar muerte a Lena por su agravio a Max. Lo que hace su entorno más pesadillesco que el de los héroes de la *Iliada* es que entre ellos se ha asentado ya *l’ennui*, el tedio y la desmemoria de la tradición. La *τιμῆ* (*timé*) y el *κλέος* (*kléos*) ya no hacen de eje: “la vida está cargada de aburrimiento y hemos acabado ya con todos los temas de conversación. No recuerdo quién dijo eso”.¹⁹ En un momento histórico en el que poetas como Wilfred Owen han dejado ya su testimonio no resulta tan fácil ni claro proclamar *dulce et decorum est pro patria mori*.²⁰ La lluvia y el viento constantes, como una nueva peste que se cuele por las rendijas del desvencijado caballo-furgón, no infundan tampoco ningún tipo de ánimo.

En el capítulo quinto “la cámara” vuelve a enfocar a Gent, que sigue redactando su carta a Lena (“hacía ya tiempo que la frontera entre lo que escribía y lo que pensaba se había tornado extraordinariamente nebulosa”).²¹ La carta acaba catalizando toda su elucubración sobre la verdad de lo sucedido en Troya; es en este capítulo cuando su búsqueda alcanza el punto más febril. Si en tres semanas su historia con Lena se ha visto deformada una y mil veces por un sinfín de rumores disparatados ¿qué no ha podido suceder en tres mil años? *Necesariamente* lo que ha llegado no porta consigo una verdad evidente en más de un punto de la historia. Si el verdadero motivo de la guerra no fue Helena, es probable que tampoco fuera verdadera la forma en la que lograron asaltar Troya. Es decir, el caballo de Troya no fue, por sí solo, el golpe de gracia definitivo.

¹⁹ *ibid.*, p.23. Conversación entre Millosh y el Constructor.

²⁰ *Horace. Odes and Epodes*, ed. de P. Shorey y G. J. Laing, B.H.Sanborn & Co., Chicago, 1919, p.59 (oda 3.2, v.13).

²¹ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, p.33.

A partir de esta intuición, Gent se dispone a analizar, con paciencia de estudiante, la serie de interpretaciones que los estudiosos del mito han realizado sobre el significado del caballo (y que corresponden, punto por punto, a las que recoge Robert Graves en su compilación, *Los mitos griegos*). Ninguna de las seis que enumera le satisface de forma absoluta: lo que considera más valioso de ellas es que ponen en duda la existencia de un caballo de madera en sentido literal sin cuestionar, sin embargo, que en la noche del asedio final a Troya “la sombra de un caballo se había cernido sin descanso sobre aquel caos”.²²

Del pugilato entre una tesis (el caballo no existió, sino que fue una quimera inventada *a posteriori* por los poetas) y una antítesis (el caballo existió pero únicamente como símbolo) sale vencedora, como no podía ser de otra manera, una síntesis de las dos: “el caballo había tenido una existencia perfectamente real, pero sólo como vehículo de encubrimiento de lo que efectivamente había sucedido”.²³ En un primer momento, los altos comandantes griegos habrían decidido, durante y tras la puesta a punto de cualquiera que fuese el artificio con el que habrían obtenido la victoria, simplemente difundir una versión claramente falsa de los hechos, como por ejemplo que el asedio culminó con un ataque frontal y heroico por parte de los griegos. Pero esto no habría funcionado no solo por el testimonio de los supervivientes troyanos, sino también por el testimonio de las tropas griegas. Si había un sujeto al que urgía ocultar la verdad más que a nadie, ese era el propio ejército griego.

La razón: la “Gran Estratagema” consistía en una perfidia que echaba por tierra la orgullosa ética griega de la τιμή (*timé*) y del ἀριστεύειν (*aristeúein*) guerrero de una forma tan escandalosa que no haberla ocultado habría convertido el triunfo sobre los troyanos en una victoria pírrica, por la devastación moral del propio ejército vencedor a largo plazo y por la consecuente inestabilidad política que provocaría en Grecia el desmoronamiento de la moral guerrera vigente:

Tras una traición semejante, todos los estados a los que ésta [Grecia] estaba vinculada mediante una red de acuerdos y tratados de la más diversa condición, hubieran podido a su vez considerarse moralmente justificados para violar sus cláusulas siempre que les pareciera oportuno, desequilibrando así el orden político de la Hélade. No debe olvidarse, por otra parte, que los griegos de aquel tiempo se consideraban a sí mismos el faro del mundo, los campeones de la democracia y la civilización: un ejemplo para el resto de pueblos. Tal acto de traición hubiera echado por tierra buena parte de su reputación; no sólo a los ojos de otros pueblos, sino en primer lugar ante los del suyo propio, sobre todo de las nuevas generaciones, a cuya educación moral se prestaba una atención de primer orden.²⁴

La artimaña, pues, no habría consistido en una nueva máquina ultraeficaz de demolición de murallas, con forma semejante a un caballo, ni en un butrón en la muralla sobre el que se hubiera pintado esta figura, ni un dibujo pintado en las túnicas que distinguiera a los griegos en el caos del terrible asedio nocturno, ni en esconderse en un cercano monte *Hippios* (ἵππιος < ἵππος, “caballo”) que acabó convirtiéndose en un caballo literal. Fue algo más sencillo y más complejo.

Durante los nueve años de asedio precedentes, los griegos habrían conseguido crear un partido pro-griego entre la población troyana que abogara por abandonar la resistencia con el fin de conseguir la paz. La “Gran Estratagema” habría consistido en enviar una delegación al gobierno troyano con una propuesta de paz (alevosamente falsa desde el primer momento). Mientras esta delegación comienza su tarea de

²² *ibid.*, p.39.

²³ *ibid.*, p.40.

²⁴ *ibid.*, p.50.

presión, en el campamento griego se empieza a construir el caballo, que posteriormente se ofrecerá como regalo, aparentemente un símbolo de esa futura paz ofrecida y un deseo de rebajar tensiones, subrepticamente una sutil amenaza que intensifica la presión ejercida (la reacción del ejército griego sería temible si viera rechazado el presente que con tanta fatiga se ha esmerado en construir). El caballo no oculta en su vientre a ningún batallón, pues la delegación va por fuera: lo que se oculta es la falsedad de unas intenciones formalizadas y ratificadas en tratados y mesas de negociaciones (y es esto, la perfidia de lo que se pone por escrito, del λόγος (*lógos*) sagrado griego –homónimo, en parte, de la *besa* albanesa–, lo que convierte una treta “aceptable” dentro la lógica de la guerra en un crimen abominable, por la sustracción de sentido que supone).

Laocoonte, que lidera la más fiera y honesta oposición a las propuestas de paz griegas, va perdiendo cada vez más seguidores. En algún momento, de forma misteriosa, él y sus hijos mueren y, con ellos, la solidez de la oposición a la propuesta de paz. Esta acaba consolidándose y el caballo se acepta como celebración del tratado. Curiosamente, a la hora de hacerlo entrar, el monumento es un poco más alto que la muralla, por lo que es preciso derribar una parte del dintel de las puertas para poder introducirlo (se debilita, así, el elemento defensivo que había mantenido a salvo a la ciudad durante diez años). Ya está todo listo:

Delegación y Caballo se encuentran ahora reunidos en el interior de Troya. La forma y el fondo tienden a identificarse por fin. Su disociación comienza a esfumarse. Los regocijados troyanos continúan festejando el fin de la guerra. La delegación y el Caballo están ahora prácticamente fundidos. A partir de este momento es plausible imaginarse a la delegación alojada no ya en su residencia, sino en el vientre del Caballo... Y será allí donde el grupo de delegados permanecerá cobijado por los siglos de los siglos.²⁵

Tanto la delegación como las tropas griegas, que han hecho el amago de irse, deshacen el camino. A las tropas se les dice que las murallas han sido burladas gracias al caballo por el cual, una vez introducido, ha sido posible abrir las puertas desde dentro. Mientras se produce el asalto, los miembros de la delegación se encargan de destruir todos los documentos relativos al tratado de paz. La leyenda comienza a forjarse: “a la vista de los riesgos que comportaba, parecería casi honesta, heroica incluso. Uno de esos gestos de osadía que despiertan admiración. ¡Llor a los que arriesgaron sus vidas por la victoria! ¡Les está bien merecido a los troyanos por ser tan cándidos!”²⁶ Difícil, para el lector-espectador moderno, no recordar aquí, aun con sus diferencias, *El hombre que mató a Liberty Valance*: “This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend.”²⁷

Con esta intensidad el capítulo cinco llega a su fin: Gent deja sus escritos (“A veces se diría que son fragmentos de mi doctorado inacabado”,²⁸ le comenta Gent a Lena) y sale a la calle, pues ha quedado con ella en el Café Invernal. La primera parte de su conversación la dedican a recordar el día “primordial” en que se conocieron y el día del rapto (hay pocos momentos en la novela en que el tiempo presente ocupe absolutamente toda la vivencia). De nuevo cierta percepción distorsionada del tiempo: aunque parece que eso fue hace unos meses, Lena habla del curso anterior como “aquel

²⁵ *ibid.*, p.54.

²⁶ *ibid.*

²⁷ J. FORD (dir.) y W. GOLDBECK (prod.), *The Man Who Shot Liberty Balance*, Paramount Pictures, Estados Unidos, 1962. Traducción: “Esto es el Oeste, señor. Cuando la leyenda se convierte en hecho, publica la leyenda.”

²⁸ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, p.56.

año”. También reaparece la analogía deliberada de las identidades albanesa y troyana durante la escucha de las noticias de la radio, que suenan de fondo:

Ni una palabra todavía sobre la escisión en el campo socialista. Pese a todo, de noticia en noticia, acaba percibiéndose alguna clase de endurecimiento. Así es como se habían difundido entonces de boca en boca las novedades acerca de las fricciones entre griegos y troyanos. Y, sobre la estela de esas noticias, el regreso de los estudiantes troyanos que cursaban sus estudios en las ciudades griegas. La marcha de Troya de los especialistas griegos, que habían acudido tal vez para enseñar a los troyanos la utilización del “fuego griego”.²⁹

Entre tanto, aparece un dato que resulta, como poco, curioso: Lena es frígida. Gent tantea el quitarle peso a su preocupación con un chiste que no llega a hacerle por inseguridad: ¿cómo no va a ser frígida una bella durmiente con un letargo de tres mil años? Lo cierto es que, más allá de algunas connotaciones eróticas, la dimensión del sexo no había hecho una aparición evidente hasta este momento en el que se nos revela que el trasunto contemporáneo de la mujer más hermosa de la mitología griega (ide Grecia, del mundo!) padece una disfunción sexual. ¿Diez años de guerra y un séquito de tragedias para ni siquiera un solo orgasmo? ¿Nos sugiere aquí Kadaré, de forma velada, algunas de las tesis de la teología feminista acerca de la correlación causal entre la llegada de una cultura de la guerra y el declive generalizado de la exuberancia orgásmica femenina (entre otras cosas)? En cualquier caso, el hecho de que Lena es frígida nos lo confirma Max, el *ex* despechado, en el siguiente capítulo, en una conversación con Millosh. Averiguamos, además, que aparte de frígida, parece ser estéril. Hay cierta condensación de reminiscencias mitográficas aquí: Helena de Troya sí tuvo descendencia, sin embargo fue su hija Hermíone la que tuvo, también en apariencia, el mismo problema que Lena, ya que no pudo tener hijos con Neoptólemo, su primer marido, pero sí con Orestes. Dejando a un lado estas filigranas, al final de la novela, Lena descubre, contra su propia creencia, que está embarazada. La alegoría está servida, teniendo en cuenta las disciplinas de las que Lena y Gent son, respectivamente, estudiantes: la filología solo es fértil cuando toma a la filosofía como compañera.³⁰ Alguien, quince siglos después, tenía que advertirnos de que las bodas que Marciano Capella organizó para Filología y Mercurio –dios de la ciencia y de la técnica– solo podían acabar en una fuga en taxi... Debe de ser una pura casualidad, pero la noticia del embarazo tiene lugar en el capítulo XV.

De repente sucede un hecho inquietante en el Café Invernal: en una mesa cercana a ellos se sientan un hombre y una mujer a los que habían visto hacer cola unos momentos antes (Gent había apreciado en ella cierto parecido con Lena). Lena vuelve la mirada hacia ella para contrastar la apreciación de Gent con la suya propia y se da cuenta de que la muchacha la está mirando con terror. La chica había dejado un paquete sobre la mesa en el cual se podía leer el nombre de “Ana Shundi. Empleada en la empresa de Química del Estado”.³¹ Unos instantes después, la mesa está vacía: “Verdaderamente no estoy en mis cabales, se dijo”. ¿Ha sido un delirio de Lena o verdaderamente llegaron a sentarse? La agitada sosias parece, en cualquier caso, ser la propietaria del paquete: parece también que es esta misma pareja la que pasea unos cuantos metros por delante de Lena y Gent en el capítulo XV, alejándose cada vez más hacia el solar donde está el furgón, con la trágica consecuencia de ser asesinados por Max, quien confunde a la presunta Ana Shundi con Lena. ¿Representa esta Ana Shundi

²⁹ *ibid.*, p.62.

³⁰ ¿Se podría extraer una interpretación semejante de la incómoda película *Kadosh*, de Amos Gitai, pese al cambio de contexto, esta vez al respecto de la ultraortodoxia?

³¹ *ibid.*, p.61.

a algún personaje del mito troyano? ¿Quizá a una Casandra que, al ver a Lena sentada, recuerda que le espera a ella misma un trágico destino? El único argumento convincente para esto sería que Casandra es, junto con Laocoonte, quien sí tiene presencia en la novela, la principal oponente del caballo. Por lo demás, nada nos indica que sea así. A lo mejor Kadaré simplemente aprovecha una buena ocasión para introducir a una “doble” y aumentar la complejidad del relato (doble que, ciertamente, formaba ya parte de otra versión del mito –por ejemplo, en Apolodoro y Eurípides– según la cual la verdadera Helena habría sido secuestrada por Hermes, y la que se fue con Paris era una especie de “fantasma” hecha de nubes). Quizá haya en el folklore albanés una especie de *doppelgänger* no malvado... Por otro lado, de nuevo podría haber, más allá de la lógica interna del relato, un homenaje velado a otro personaje relevante de la cultura albanesa, Stefan Shundi, un intelectual de principios de siglo que participó en la creación del estado moderno de Albania y que compaginó la abogacía (y el fútbol) con la escritura y la crítica literaria. Stefan Shundi, como el personaje de Ana Shundi, murió en “circunstancias misteriosas”.

La mesa vacía pasa a ser ocupada por Acamante, cuya mirada insidiosa consigue que la pareja se vaya del café, pues ahora quien entra en pánico es Lena, pese a que no consigue reconocerlo como un compañero de Max. En un hermoso paseo cuya ruta acabará repitiéndose al final de la novela (en el ya mencionado capítulo XV, el de la noticia del embarazo y el de la “reaparición”, en la lejanía y con fúnebres consecuencias, del personaje de Ana Shundi), la conversación acaba deteniéndose, de nuevo, en el furgón-caballo, que parece vislumbrarse a lo lejos (pues están en las afueras de la ciudad).

Ante el temor de Lena de que “el caballo de Troya vuelva a aparecer tal cual”, no figuradamente sino en toda su realidad material, Gent afirma que símbolo y forma son “la misma cosa”, resumiendo con esta aseveración las disquisiciones del capítulo anterior. Gent le cuenta que, cuando conoció la historia de Troya en el instituto, sintió el deseo de que la historia hubiera sido diferente, de que los troyanos, si no destruido o quemado el caballo, “lo hubieran dejado fuera hasta que se pudriera con el viento y la lluvia”.³² ¿No es eso lo que está sucediendo esta vez: que el caballo-furgón está pudriéndose por un viento y una lluvia que exasperan cada vez más a los que habitan dentro de él?

Recordemos la afirmación de Kadaré, al final de su ensayo *La cólera de Aquiles*: “Queramos o no queramos, nuestra humanidad, todos nosotros formamos parte del sistema de la guerra. Es ésta la mayor maldición, la vergüenza absoluta de nuestro planeta. Hace siglos que hemos caído en ese foso, en ese mal sueño, no somos capaces de salir de él”.³³ En la historia de Gent y Lena el caballo no entra en la ciudad, como representación de ese deseo ideal de empezar a salir del sistema de la guerra, que sin embargo perdura como una amenaza constante. Cuesta creer que el furgón, en las afueras de la ciudad, siga siendo el caballo de Troya, el emblema más antiguo de la guerra, igual que cuesta creer que, tanto en las “afueras” de lo que nosotros llamamos nuestro “mundo civilizado” como en una parte de nuestro propio comportamiento social, la guerra sigue siendo un fenómeno tristemente real. Gent Ruvina, pese a no ser un guerrero ni encarnar él mismo los valores de la guerra, a diferencia de Max, tampoco puede evitar caer a veces en esa misma ética (por ejemplo, cuando juzga a Helena de Troya y, a través de ella, a Lena; o cuando le pregunta a esta, al final de la novela, por su “virginidad orgásmica”). No hay, por otro lado, mejor forma de

³² *ibid.*, p.68.

³³ I. KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.31-32.

homenajear el deseo que mostrando el estado imperfecto de las cosas: no podemos olvidar que *El monstruo* es la novela de dos estudiantes que empiezan a ahondar en su percepción del mundo en el que viven (en dos ocasiones se nos dice de ellos que empezaban a ver cosas en las que no habían reparado antes).

Gent comienza a adentrarse en otra de sus hermosas conversaciones imaginarias con Lena. Ante el renovado temor que ella expresa, Gent afirma su apuesta optimista: entre el Caballo y la ciudad, acabará ganando esta última. Podría verse, en algunos fragmentos del ἀγών (*agón*) que sostiene la pareja, la síntesis de unos cuantos enfrentamientos en la historia política de Occidente:

-Ahí dentro está escondida toda la vejez del mundo.

-Justamente. Precisamente por eso tengo a veces la impresión de que es mi Caballo, de que tiene la intención de llevarme con él.

-Vamos, Helena, ¿quién te va a llevar? Ese Caballo no dará nunca un solo paso. Se pudrirá y se derrumbará en el mismo lugar en que fue erigido. Porque no es más que un caballo de madera y un caballo de madera no puede moverse solo.

-Pueden arrastrarlo...

-Ese riesgo existía al principio, cuando la gente podía sentirse atraída o resultar engañada por su aspecto. Pero esa posibilidad ya es cosa del pasado.

-Pero podría suceder que aparecieran otras personas, una nueva generación que sintiera el impulso de arrastrar el Caballo al interior de la ciudad. ¿Qué sucederá entonces?

-Cada generación responde ante todo de su propio destino y a continuación del de las generaciones que le siguen.

[...]

-[...] ¿De qué territorios de desamparo habrá surgido ese Caballo abominable?

[...]

-No, Helena. Ese Caballo no ha salido de ningún mito, de ningún agujero de los tiempos. Ha sido engendrado por nuestra propia época, únicamente la forma ha sido tomada de aquel remoto pasado; por lo general son las formas lo que se toma prestado.³⁴

El capítulo siguiente muestra un nuevo cuadro del batallón dentro del Caballo. Acamante regresa de su excursión por la ciudad y les pone al día de lo que ha visto (incluyendo a Lena en el Café Invernal). En esta conversación averiguamos que él y Millosh fueron los encargados de asesinar a Laocoonte y a sus hijos, a partir de una noticia que cuenta el propio Acamante (que a Laocoonte le van a erigir una estatua en frente del teatro). En otras novelas Kadaré vuelve a poner de relieve la macabra costumbre por parte del gobierno de encubrir con homenajes póstumos las purgas de los “individuos conflictivos”, aunque aquí, a juzgar por la interpretación de Robert, parece que la estatua ha sido una sincera iniciativa popular, y no un acto más de la agenda del gobierno.

En cualquier caso, la introducción del tema de Laocoonte marca un antes y un después en la novela, que se cierra precisamente con una “metamorfosis” de Gent en dicho personaje. Laocoonte es el punto pendiente en las reflexiones de Gent sobre Troya. Su muerte y, sobre todo, la de sus hijos, representa el instrumento que tiene “el sistema de la guerra” para perpetuarse a sí mismo: la coacción, no solo mediante la muerte, sino (y sobre todo) mediante la muerte de los hijos. Como veremos, el tema reaparecerá más adelante.

En este capítulo tiene lugar el espléndido monólogo del Constructor, que parte de la noche en que se construyó el Caballo y pasa por abordar la esencia del artefacto:

³⁴ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, pp.74-76.

¿Qué era la muralla china? ¿Qué eran, a fin de cuentas, las pirámides de los faraones frente a mi creación? Todos esos edificios, autopistas, esas torres Eiffel y otras parecidas, esos templos, fortalezas, puentes, rascacielos, catedrales no eran más que conglomerados de piedra y hierro que se imitaban unos a otros [...]. Yo, por el contrario, había edificado algo genial, algo situado a medio camino entre el sueño y la realidad, entre lo efímero y lo perdurable. El Caballo que había erigido era un ingenio con los cascotes enraizados en la mitología y la cabeza proyectada en los tiempos modernos. Una máquina de terror capaz de adaptarse a cualquier época para sacar provecho de los temores de generaciones humanas sucesivas. Despreciando las leyes de la mecánica, sería reconstruida y desplazada a cualquier época. Siempre que lo reclamara la necesidad, mi Caballo aparecería de pronto en el horizonte de los pueblos y las ciudades insumisas, pesaría y proyectaría su sombra sobre sus conciencias, suscitando perpetuamente la duda, la aprensión, la angustia. Ninguna horda bárbara, epidemia de peste o dictadura feroz podría lograrlo con parecida eficacia. [...] Las gentes buscarían el mal allá donde no se hallaba y no serían capaces de verlo cuando lo tuvieran delante de sus propios ojos. ¡La culpa es tuya!, se auullarían los unos a los otros. Porque llegaría el día en que la sospecha fuera tan enorme, que cada uno se vería empujado a ver en su vecino al mismo diablo... En este mundo en que ya parecían haber sido inventadas todas las calamidades yo había conseguido crear un nuevo terror, más total que ningún otro: el terror político.³⁵

Al acabar, el Constructor se va a dormir y Millosh, a quien la intervención de aquel no parece haberle dado sueño, agota sus últimos momentos de vigilia intercambiando unas cuantas palabras con Max. Por esta conversación sabemos que su padre fue fusilado en la ciudad (¿por ser un troyano pro-griego? O al contrario ¿por ser un opositor, un aliado de Laocoonte?), motivo por el que la odia con todas sus fuerzas y ha pasado a aliarse con el bando del Caballo. Antes de zanjar la conversación, le sonsaca a Max detalles sobre sus intimidades con Lena y se duerme fantaseando con ella. Kadaré parece retratarnos aquí literariamente el momento en el que Helena se habría convertido un pretexto de la guerra de Troya, en esos diez ingratos años de espera para los soldados. En otras palabras, lo que había descrito Gent en las hipótesis de su “tesis inacabada” y el propio Kadaré en *Esquilo*.

El siguiente capítulo es una onírica recreación de lo que habría sido la toma de Troya, pues asistimos al sueño del Constructor, en el que por fin el furgón-caballo entra en la ciudad. El personaje pasea con una indolente serenidad entre el caos, los cadáveres y las vilezas de sus compañeros. Su reflexión peripatética sobre el “nacimiento, vida y muerte” de las ciudades acaba, como no podía ser de otra forma, con dos reminiscencias míticas de la fundación de Roma: Rómulo y Remo (“Mañana, Millosh y Robert bajarán del vientre del Caballo el viejo arado y echarán a suertes quién habrá de trazar el primer surco aquí, en pleno corazón de la ciudad”)³⁶ y el éxodo de Eneas (pues ve, entre una caravana de fugitivos, a un hombre que “llevaba en brazos a su padre, muy anciano”).³⁷ Unos cuantos párrafos atrás, al ver las siglas PTA (que designan en albanés “Correos y Telégrafos”, según Lizarralde), al Constructor se le sugiere la palabra “PIETA”, que no significa nada en albanés, pero que evoca como poco a la forma italiana (*pietà*) de la palabra latina *pietas*, concepto que desde Virgilio (probablemente también antes) encarnó casi de forma oficial Eneas, en el gesto de llevar en brazos a su padre y de la mano a su hijo. No se conoce todavía ciudad que no muera, ni nazca, en el crimen, parece decirnos este escalofriante sueño del Constructor (el fratricidio, en el caso de Rómulo y Remo; una posible traición a sus compatriotas, por la cual habría obtenido una salvaguarda para huir, en el caso de Eneas). Repetimos la cita de Kadaré: “Queramos o no queramos, nuestra humanidad, todos nosotros

³⁵ *ibid.*, pp.82-83.

³⁶ *ibid.*, pp.106-107.

³⁷ *ibid.*, p.107.

formamos parte del sistema de la guerra. Es ésta la mayor maldición, la vergüenza absoluta de nuestro planeta. Hace siglos que hemos caído en ese foso, en ese *mal sueño*, no somos capaces de salir de él”.³⁸

Mientras contempla a Eneas y al resto de fugitivos huir, mientras los imagina reconstruyendo una nueva vida en un lugar distinto, el Constructor piensa en la eficiencia de su “máquina de terror político”, cuyas improntas considera indelebles: “En el calor de sus noches de amor, ese horror se transmitirá a los embriones de su progenie. Y cuando crezcan, estos vástagos suyos elevarán de tiempo en tiempo los ojos aterrados hacia el horizonte, esperando cerciorarse de que no ha reaparecido el Caballo de madera”.³⁹ El Caballo se adentra en la memoria: entra en escena la somatización del trauma...

En el capítulo noveno asistimos a un nuevo paseo de Gent y Lena, que están contemplando la inauguración de un nuevo grupo escultórico ante la entrada de la Galería de Artes, llamada *Después del tango*, que representa a unas mujeres asesinadas en las Cumbres Malditas por unos fanáticos (pero, la estatua que se iba a inaugurar ¿no era de Laocoonte, frente al Teatro? De nuevo las analogías y la realidad paralela...). Cuando deciden entrar a una exposición temporal fotográfica de estatuas egipcias y griegas (no de estatuas: de fotos de estatuas; como novela de su época, hay más de un filtro que atender) comienzan a comentar rumores que Lena ha oído en la Facultad acerca de un complot político. Ante la sensación de ser ellos los paranoicos, Gent introduce la vieja imagen de los dioses derramando sueños a través de los oídos de los mortales dormidos.⁴⁰ Lena expresa su angustia ante la vulnerabilidad que supondría la existencia de este vetusto genio maligno y Gent repara en que es precisamente la angustia la herramienta más efectiva para el control social tras el asesinato y la tortura, y que son artefactos como el Caballo o la Esfinge los que con más implacabilidad la proporcionan: “Esfinges, signos místicos, caballos de madera.... Son todos productos de la misma fábrica”.⁴¹

Gent se detiene, por fin, ante la fotografía de la estatua de Laocoonte, y desecha las interpretaciones clásicas que se han hecho de la escena: Laocoonte no está emitiendo un grito terrible debido a la estrangulación de las serpientes, como sugiere, por ejemplo Virgilio. Lo que expresa su boca abierta es la angustia que le causan no las serpientes, sino las amenazas y el constante acoso que empieza a recibir desde que empieza su oposición al caballo y, por encima de todo, las amenazas que conciernen a sus hijos:

-¿No te hace pensar en un círculo cerrado por todas partes? Esas manos y esos pies atenazados, esa inmovilización completa, sin la menor esperanza de escapatoria. Una imposibilidad de moverse a la que se añade una total imposibilidad de expresarse. Todo ha llegado a su fin, todo se ha detenido. Y él se lleva el enigma consigo...⁴²

Porque, por supuesto, Gent tampoco se cree la versión oficial sobre la muerte de Laocoonte. La narración, con Millosh y Acamante, ya nos ha revelado cuáles son sus sospechas: Laocoonte simplemente fue asesinado cuando el gobierno se aseguró una mayoría a favor de la introducción del caballo.

³⁸ I.KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.31-32.

³⁹ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, p.107.

⁴⁰ Como más tarde veremos, este motivo, que fascina a Kadaré, queda desarrollado en otras obras.

⁴¹ *ibid.*, p.110.

⁴² *ibid.*, p.111-112.

Kadaré desarrolló estos pensamientos en un poema independiente de *El monstruo*, datado en 1975 (*El monstruo* pasó por un proceso de redacción de veinticinco años, entre 1965 y 1990) y titulado, precisamente, *Laocoonte*. En él, la estatua se convierte en el sujeto parlante del texto, y apela a los espectadores, contándoles la verdad de lo sucedido: lo que le mató no fueron las serpientes, que podría haber “espantado de un puntapié”, sino el veneno que le hicieron tragar sus compatriotas troyanos (errónea y desesperadamente confiados en los pérfidos griegos). La angustia que muestra su rostro tampoco se debe a las serpientes, sino a la condena terrible de tener que sufrir, en su mudez, la falsa versión oficial que todos los espectadores, paseantes despreocupados de los principales museos de Occidente, conocen y difunden justo cuando se sitúan frente a él, en una ἀκρισία (*akrisía*, “falta de pensamiento crítico”) criminal.

El motivo de la banalización/mercantilización de la cultura no podía encontrar mejor amigo que este Laocoonte sufriente que abre y cierra el poema con estas estremecedoras estrofas:

Au Louvre comme à New York ou Madrid
Par les serpents vous me voyez étranglé
Sous vos yeux et l’objectif des touristes,
Souffrant depuis de siècles de ne pouvoir parler.

[...]

Vous bavardez spectacles, vacances et fêtes,
Nouveaux engins, changements de gouvernements,
Sans songer qu’un jour il puisse réapparaître,
Un matin comme les autres, par grand vent.

Tout comme autrefois... Mais assez! Je n’en puis plus.
Dans votre tourbillon je commence à voir trouble;
Mes oreilles bourdonnent de votre grouillante cohue
Parcourant les musées de Londres, de Madrid et du Louvre.

Si quelque jour vous me voyez réduit en mille fragments,
Crevre de dépit, me fracasser dans le silence,
Le souvenir de Troie pas plus que les affreux serpents
N’en seront cause, mais votre indifférence.⁴³

⁴³ I. KADARÉ, *Oeuvres complètes, tome onzième. Poésie*, trad. de T. Papavrami, Fayard, París, pp.174-179 (consultado en la edición digital). El poema no ha sido publicado en castellano. Aquí una modesta traducción:

En el Louvre, en Nueva York o en Madrid
Por las serpientes me veis estrangulado
Bajo vuestra mirada y el objetivo de los turistas,
Sufriendo desde hace siglos el no poder hablar.
[...]
Vosotros parlotéis espectáculos, vacaciones y fiestas,
Nuevos inventos, cambios de gobierno,
Sin avistar que un día él pueda reaparecer
Una mañana como cualquier otra, con un viento fuerte.

Todo como antaño... ¡Suficiente! No puedo más.
Empiezo a ver borroso en vuestra vorágine;
Mis oídos pitan por vuestro barullo bullicioso
Que recorre los museos de Londres, de Madrid, del Louvre.

Tras estos versos, parece difícil volver a contemplar las esculturas de Laocoonte con la misma inocencia con las que cualquier adolescente las descubre en la asignatura de Historia del Arte de Bachillerato. No solo el mármol, también la mirada se esculpe, a veces sin vuelta atrás.

Después de la visita a la galería, la pareja decide ir a comer a un restaurante. Gent se detiene en uno en el que casualmente Lena había celebrado su compromiso con la familia de Max, y desde ese momento hasta el final del capítulo los recuerdos la irán asaltando. Cuando salen de allí, ambos reparan en el edificio de Correos, que da la impresión de arder por la manera en que el sol lo ilumina: Kadaré nos hace recordar, en una especie de “onironía”, el saqueo que la ciudad ha sufrido en el sueño delirante del Constructor, en donde este también se fijaba en el mismo edificio. También un mismo anuncio publicitario se repite en el recorrido de los tres paseantes (“Depositen sus economías en las cajas de ahorros”).⁴⁴ El peligro que siempre acecha; pero también, o simplemente, la realidad y sus planos ondulantes...

En el capítulo ocho, Laocoonte aparece en boca de Millosh y Acamante; en el noveno, a través de Gent. El capítulo décimo es el relato de Laocoonte (en primera persona) acerca de lo sucedido en los días previos a la aceptación del caballo (el complemento en prosa del poema “Laocoonte” que acabamos de mencionar). Los exasperados y frustrados intentos de Laocoonte por entablar un verdadero diálogo con quienes, en el fondo, ya han dictado sentencia y no tienen ninguna intención de negociar (solo de aparentarlo), hacen recordar escenas kafkianas de otras novelas en las que los personajes intentan defenderse de las maníacas sobreinterpretaciones de tribunales, gabinetes y delegaciones gubernamentales varias.

La mayor tensión ocurre cuando a Laocoonte se le interpela acerca de Tremoh, el poeta de mayor importancia de Troya, que había sido enviado, previa autorización oficial, al país de los hititas, con el fin de que allí su poema sobre el asedio a la ciudad fuera puesto por escrito. En la “mesa de negociaciones” se lo declara ahora fugitivo. Laocoonte recuerda (para sí) que Tremoh “había sido criticado repetidas veces no sólo porque su poema no estimulaba en medida suficiente el odio contra nuestros enemigos los griegos, sino también debido a que, muy al contrario, expresaba repetidamente cierta compasión por ellos”.⁴⁵ Aparece aquí una idea que se repite en *Esquilo* y en *La cólera de Aquiles*: el primer legado, el más grande, que nos ha dejado Homero, mediante su tratamiento ecuánime de los diferentes (que pueden llegar a ser enemigos), es el arrepentimiento griego por el crimen de Troya. Toda la literatura que surge a raíz de este crimen no es sino un intento de expiación, de dar testimonio de la propia baja y superarla:

La versión homérica del drama de Troya, antes que la descripción de una guerra y de una posguerra, es otra cosa. Es la turbación que provoca la matanza, lo que en algunas lenguas se llama “presa de la sangre”. Es la historia de un arrepentimiento, el más grande arrepentimiento que ha conocido hasta hoy nuestro planeta. Es el cepo primero, y por desgracia el último hasta el presente, en que quedó atrapada la conciencia griega y junto con ella la de toda nuestra civilización. Todas las guerras que en conjunto ha librado la raza humana no han dado lugar ni a la mitad de ese arrepentimiento.

Si algún día me veis reducido a mil pedazos,
Explotar de despecho, romperme en silencio,
Ni el recuerdo de Troya ni aún menos las horribles serpientes
Serán la causa, sino vuestra indiferencia.

⁴⁴ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.S. Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, p.102 y 118.

⁴⁵ *ibid.*, p.128.

[...] Nosotros nos sentimos orgullosos hoy de los derechos humanos, ahí donde la antigüedad aparece impregnada de fango, pero la balanza comienza a estremecerse de manera inmediata cuando se trata del arrepentimiento posterior al crimen. Ahí los manchados somos nosotros, y los triunfadores, ellos. Triunfadores gracias a los poemas homéricos [...].

Homero, nuestro padre, lo sabe todo. Una sola cosa no conoce: el odio. El odio es hoy la más grande inmundicia de nuestro planeta. Es, por desgracia, criatura del hombre, y no puede combatirse más que por medios humanos. En la lucha contra el odio, máquinas como los poemas homéricos son insustituibles.⁴⁶

El poema *Exorcismo*, escrito casi como un vaticinio en abril de 1989 (pocos meses antes del derrocamiento del muro de Berlín), condensa esto de una forma más enigmática:

¿Qué era ese vago resplandor como de la otra vida?
 ¿Por qué un fuego pareció engendrar otro fuego, aunque helado,
 y dentro del gemido, qué fue esa especie de queja?
 Aéreas máscaras se proyectaban aquí y allá,
 como llamas en busca de un rostro en que posarse.
 ¿Por qué una mujer se incorporó gritando en sueños:
 Me estoy quedando estéril?
 ¿Y qué risa era aquella
 que se rasgó por dentro y desplomó como ruina?

Troya resucitaba.
 Y Grecia estremeció de angustia.
 Los hombres de Estado se reunieron.
 Por todas partes cundió la alarma.
 El ejército estaba alerta. La policía. Los filósofos.
 Las cárceles y los diplomáticos.
 Todo estaba a la espera.

Se debatió largo tiempo qué partido tomar.
 Se abrieron los archivos, las crónicas antiguas fueron consultadas.
 Hasta que al fin se halló la solución:
 llamar a los aedos
 para calmar los ánimos, amputar Troya.

Separar Troya de Grecia
 como se extirpa un tumor,
 para salvar a Grecia.
 Y así se hizo.⁴⁷

Aquí el arrepentimiento, la zozobra, se convierte en ese “fuego helado” que incendia la conciencia griega, pues en ella, en la memoria de los griegos, “Troya resucitaba”. De nuevo el motivo de la esterilidad en el contexto de la guerra (por tanto, en la carencia de filosofía) simbolizada en la mujer que grita en sueños que “se está quedando estéril”...

El testimonio de Laocoonte acaba con la vana esperanza de que Thremoh, allá donde esté, guarde la memoria de la pérdida en su poema. Pero la historia del siguiente capítulo es, precisamente, la de la muerte de Thremoh, y, con él, la de la muerte de la poesía oral. Porque si hay algo que agrava el estado de salud de Thremoh, empeorado ya por el exilio, es la sola idea de cortar las alas de sus palabras registrándolas por escrito. No poder olvidar el poema fúnebre sobre Troya es un suplicio, pero uno

⁴⁶ I. KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.18-20.

⁴⁷ I. KADARÉ, *Antología poética*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Pretextos, Valencia, 2014, pp.86-87.

todavía peor es cantarlo sabiendo que esa será la última vez, que ya nadie más accederá a él por el oído, que ningún otro aedo tomará el testigo de la palabra cantada:

No es justo sojuzgar las baladas mediante signos, sollozaban en los hospedajes donde les sorprendía la noche. Sucumbirían de ese modo, no podrían respirar. Retenerlas en una tablilla es lo mismo que meterlas en un ataúd. No podrán volverse a incorporar, acudir y henchir tus pulmones cuando las convoques. Sus venas estarán rígidas, no se podrá volver a infundirles el nuevo goce ni la nueva pena. Tampoco será posible, menos aún, modificar su estado de ánimo, ni enardecerlas como a una mujer en las horas del amor, porque estarán muertas. No te quedará entonces más que chillar, esconderte bajo tierra, llorar todas las lágrimas que contenga tu cuerpo.⁴⁸

Imposible no recordar el reproche homólogo del rey egipcio Thamus al dios Theuth, que Sócrates cuenta en el *Fedro*. Gent, que es quien, en su imaginación, da el nombre de “Thremoh” a este aedo troyano que sufre tan triste muerte, compone dicho nombre a partir del anagrama de “HOMER”, “REMOH”, al que le añade una *Th* “no con la intención de insinuar que se tratara de un *Homerth* [En albanés, el sufijo *th* tiene valor de diminutivo] sino para, mediante dicho fonema, que en esa región de Europa se encuentra únicamente entre los albaneses y los griegos, conferir al nombre una resonancia greco-iliria...”.⁴⁹ Si hemos de tomarnos esto como una declaración sincera y Kadaré no quería connotar nada más, entonces hemos de suponer que, una vez más, la vida propia de los personajes ha hecho de las suyas, porque es indudable que Thamus ha ido a consolar a Thremoh y le ha prestado el pañuelo para secarse las lágrimas.

Como no podía ser de otro modo, Thremoh muere. No podía faltar, como conclusión del capítulo, un microrrelato de aventuras sobre el destino de las pocas tablillas registradas, parco pero tragicómico consuelo con el que cualquier filólogo enamorado está habituado a conformarse.

El capítulo doce (el único, por cierto, junto con el anterior, que tiene título) responde de nuevo a las imaginaciones de Gent, esta vez sobre el regreso de Helena a Esparta con Menelao. La escena tiene matices tragicómicos: una Helena entrada en años y en carnes, cuyo regreso a Esparta provoca el aumento de la tasa de natalidad en la isla, un Menelao calvo que se ofusca y excita al mismo tiempo con cada visita que recibe –todos son raptos potenciales–... La banalización de la tragedia, por otro lado, cuando Helena le relata sus fantasías (¿sinceras?) sobre el Caballo a Menelao mientras están en la cama. Esta escena prepara el capítulo trece, en el que, con estas imaginaciones en la cabeza, Gent pregunta a Lena, mientras bailan en una fiesta, si llegó a tener un orgasmo con Max alguna vez. Kadaré tiene la sutil gentileza de no obligar a Lena a responderle, que se queda turbada el resto del día. Al recordar que guarda en su bolso escritos de Gent, acude a ellos buscando respuestas, lo que nos permite ver las últimas anotaciones de aquel, esta vez a través de los ojos de Lena, que las repasan con otro interés.

En estos papeles encontramos reflexiones sobre el oráculo de Delfos, que Gent asemeja al “teléfono rojo” de su época (“El lenguaje supuestamente delirante de los sacerdotes era en verdad una suerte de código que servía de llave para el desciframiento de los mensajes, que sólo los expertos en política conocían”);⁵⁰ sobre la ceguera de Homero, que considera una metáfora de la imposibilidad de discernir cuál fue la verdad de Troya (la gente, en lugar de admitir su propia ceguera, descargó

⁴⁸ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, p.133.

⁴⁹ *ibid.*, p.146.

⁵⁰ *ibid.*, p.144.

la responsabilidad en el poeta, cuya visión habría sido tan sana como para tener “no ya ojos sino verdaderos telescopios”, puesto que las escenas “de proporciones majestuosas que describe sólo pueden ser concebidas desde un avión de pasajeros”;⁵¹ sobre un hipotético aedo troyano al que bautiza como Thremoh (cuya historia, imaginada por Gent, hemos conocido en el capítulo once)... La última de estas notas lleva el mismo título que el del capítulo anterior (son las imaginaciones de Gent), pero en estos papeles ese relato de Menelao y Helena de regreso a Esparta todavía no está desarrollado, sino que son meros apuntes esquemáticos. Esto nos confirma que lo que hemos leído antes son imaginaciones de Gent, así como la voluntad de Kadaré de “poner niebla” entre el interior de los personajes y el exterior. Helena busca por si hay más, pero bajo ese epígrafe (“Un año después de la caída de Troya. En el Palacio de Menelao. Primavera”) solo se lee “Helena con cuarenta años” y “Pregunta de M.”.⁵² Su angustia parece intensificarse por el vacío que sigue después, al no haber nada que le ofrezca una explicación más detallada de cómo, desde cuándo o por qué ha llegado Gent a sufrir por esta “Pregunta de M.” cuyo contenido se ve obligada a suponer que es el mismo que el de la “Pregunta de G.” en el baile de la tarde.

Entre todas estas sorprendentes sugerencias recogidas en los papeles de Gent, hay un apartado que recibe mayor extensión. Se trata de la “cuestión de Aquiles”. Según Gent-Kadaré, la disputa entre Aquiles y Agamenón no fue por una esclava (Briseida), sino porque Aquiles, cansado de la guerra, y habiendo cambiado su inclinación (del afán de gloria al ansia de seguir viviendo), habría decidido desertar de la misma. Tras múltiples presiones (Agamenón recuerda que él ha sacrificado a su hija y que, tras tal sacrificio, está en potestad de exigir cualquier cosa), Aquiles acepta únicamente quedarse en el campamento, aun sin volver a combatir. Al ejército no se le comunica las razones verdaderas, sino las falsas (la disputa por Briseida, “siempre el mismo engaño tan asombrosamente creíble para los espíritus simples”),⁵³ y no se le revela tampoco que va a dejar de luchar. Según esta interpretación, la estrategia de que Patroclo se disface de Aquiles estaría mucho más dirigida a los propios griegos que a los troyanos (para mantener alta la moral de los soldados), e incluso la propia muerte de Patroclo podría haber sido provocada por los griegos para provocar la reacción de Aquiles (quien, unido a Patroclo por el vínculo plomizo de la hospitalidad, estaría obligado a vengarlo). Aquiles se convertiría en el primer héroe-antihéroe de la *Ilíada*:

Por sorprendente que pueda parecer, resulta que Aquiles es uno de los primeros en cansarse de una guerra que, a medida que se prolongaba, perdía cada vez más su significación. Su confianza en la victoria ha desaparecido. Si se añade a este escepticismo el ansia de vivir, queda completo el cuadro de su estado de ánimo. Víctima de una crisis depresiva, se torna inabordable. Yerra solitario a orillas del mar embravecido. El más impenetrable de los héroes homéricos, arrancado a su propio tiempo y proyectado hacia el porvenir, se aproxima a los tiempos modernos.⁵⁴

En *La cólera de Aquiles*, Kadaré convoca la presencia de un provocador ensayista albanés de principios del siglo XX, Faik Konica. Este, en una parte de su *Essai sur les langues naturelles* (firmado bajo el pseudónimo de Pyrrhus Bardyli), después de mandar a todos los helenistas al octavo círculo del Infierno (por suerte, allí cabemos todos), cuestiona la traducción casi “estándar” del primer verso de la *Ilíada* y sostiene que, excepto el término “Aquiles”, todas las palabras del mismo están mal

⁵¹ *ibid.*, p.145.

⁵² *ibid.*, p.146.

⁵³ *ibid.*, p.145.

⁵⁴ *ibid.*

traducidas. Lo que le interesa a Kadaré es el significado que Konica propone para μῆνις (*ménis*), que no sería “cólera”, ni “ira”, sino “idea fija”, “rencor”:

Mῆνις ne doit pas avoir signifié *colère*, mais *idée fixe*, ainsi qu'en témoignent les mots de la même famille: μένω, μανία, en grec; *maneo*, en latin, etc., qui tous expriment l'idée d'arrêt, de permanence. Enfin μῆνις s'est conservé dans le haut-albanais *meni* qui a le sens de *rancune*. Colère et rancune n'ont pas la même valeur; j'oserai même dire que les deux sentiments sont diamétralement opposés, le caractère du premier étant la brusquerie et la brièveté, le caractère du second l'opiniâtreté et la permanence. La colère d'Achille avait trop duré pour avoir été une colère; n'en doute pas, bons «hellénistes», c'est la *rancune* qui le rongait.⁵⁵

Kadaré, aprovechando la asociación de μῆνις con μανία (*manía*), da un paso más:

La palabra “meni” designa un malestar hondo, prolongado, enfermizo, un estado de depresión, como se diría en el tiempo de Konica y todavía más en el nuestro. Para captar mejor esto, Konica nos recuerda el paso de ese término al latín y tras los latines a todas las lenguas europeas, en la forma tan extendida de “manía”, palabra que se encuentra en la raíz de decenas de otras, una parte de las cuales designan graves estados psíquicos.

Así pues, no de “cólera”, que por lo general es pasajera, sino de “meni”, que no puede ser sino prolongada y abrumadora, en otras palabras, un grave estado de depresión, padece Aquiles al inicio de la *Iliada*. Es este grave estado el que ha conducido al héroe a la decisión de abandonar el campo de batalla.⁵⁶

Por decepcionante que parezca, sin embargo, una consulta a los principales diccionarios etimológicos de griego (Frisk, Chantraine, Beekes) nos revela que la etimología de μῆνις está todavía por esclarecer. La propuesta de conexión con μένω (*méno*) y μένος (*ménos*) es tentadora por su reconocida afinidad semántica, pero imposible de justificar desde el punto de vista fonético-morfológico (una $\bar{\alpha}$ como la original de la raíz, presente todavía en la forma doria de la palabra, μάνης (*mánis*), no puede provenir de una ϵ como en μένω, μένος...). Una tímida propuesta de derivarla de μαιμάω (*maimáo*), cuya etimología tampoco está firmemente establecida, parece que no acaba de consolidarse. Μανία, el término con el que relacionan μῆνις Konica y Kadaré, deriva de μαινομαι (*máinomai*), a su vez cognado de μένω (la raíz **men* tiene cartilla de familia numerosa...), solo que con dicha raíz en grado cero y un sufijo *yod*. ¿Quizá μῆνις podría derivarse de o relacionarse con las formas de μαινομαι de aoristo o perfecto: ἔμηννα, μῆννασθαι, μέμηννα?

Tampoco hay un consenso muy amplio sobre el significado de μῆνις. Chantraine sí hace referencia a una “cólera duradera” pero, atendiendo a los contextos de uso del término, parece más ajustado el significado de Frisk, que indica que se trata de una “cólera” que tiene motivos de peso para darse y que suele tener origen divino. Y

⁵⁵ P. BARDYLI, *Essai sur les langues naturelles*, Kiessling et Cie, Bruselas, p.80. Traducción: “Mῆνις no debe de haber significado *cólera*, sino *idea fija*, como testimonian las palabras de la misma familia: μένω, μανία, en griego; *maneo*, en latín, etc., que expresan todas la idea de detención, de permanencia. Por último μῆνις se ha conservado en el alto albanés *meni* (1) que tiene el sentido de *rencor*. Cólera y rencor no tienen el mismo valor; osaría incluso decir que los dos sentimientos son diametralmente opuestos, siento lo característico del primero la brusquedad y la brevedad, y del segundo la obstinación y la permanencia. La cólera de Aquiles había durado demasiado para haber sido una cólera; no lo dudéis, buenos «helenistas», es el rencor lo que le corroía”.

⁵⁶ I. KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.18-30.

decimos “suele” porque, en Homero, de hecho, el único mortal que tiene μήνις es Aquiles (y hay una explicación para este hecho excepcional). En la *Ilíada*, a parte de él, la tienen también Zeus y Apolo. Fuera de la *Ilíada*, Deméter, en el himno homérico al que da nombre. Laura Slatkin, en el tercer capítulo de *The Power of Thetis and Selected Essays*,⁵⁷ hace un buen estudio del concepto, que puede ayudar a matizar las interpretaciones de Konica y Kadaré (que no pierden su valor, pese a no poder contar con una plena justificación etimológica). Intentaremos hacer aquí un resumen.

Según Calvert Watkins, la μήνις es una “ira” o “cólera” que se diferencia de sus sinónimos parciales porque tiene como consecuencia una desestabilización total del cosmos y de las jerarquías divinas, desestabilización, por ende, que los propios dioses (que el propio Zeus) temen. La μήνις de Deméter, al enterarse de que su hija ha sido secuestrada por Hades con el consentimiento de Zeus y el resto de dioses es la que provoca que la fertilidad de la tierra, y por tanto toda la actividad del mundo, se detenga, consiguiendo modificar así las decisiones del propio Zeus. La μήνις de Apolo provoca una mortandad preocupante en el ejército que ha de destruir Troya por decreto divino supremo (es decir, que menoscaba de nuevo la decisión de Zeus). Del mismo modo que la μήνις de Aquiles.

Aquiles no es un mortal cualquiera: no porque sea hijo de una diosa, sino porque esta diosa en cuestión, Tetis, que en el panteón homérico queda “reducida” a la categoría menor de ninfa, probablemente tuvo en etapas anteriores de la religión griega una importancia muchísimo mayor. Cuando era cortejada por Zeus y Poseidón, una profecía de la diosa Temis reveló que el hijo que concibiera Tetis superaría a su padre, lo que de inmediato disuadió a los dos hermanos de unirse a ella (puesto que supondría el fin de su reinado), quienes la desposaron con un mortal, Peleo, prácticamente en contra de su voluntad (sobre las interesantes semejanzas del relato de Tetis y el de Deméter y Perséfone, acúdase también al capítulo de Slatkin). Tetis tiene motivos para albergar μήνις en su ánimo: no solo ha sido obligada a casarse con un mortal (lo que implica una humillación en cuanto a su estatus), sino que por esta misma causa su hijo también será mortal (cosa que intentará solucionar, frustradamente).

De no haber cedido Tetis, de haberse unido a cualquier otro dios (aunque no fuera Zeus ni Poseidón), la naturaleza de Aquiles habría sido divina, e incluso podría haberse dado la posibilidad de destronar a Zeus. La humillación que sufre Aquiles, el mejor de los guerreros, por parte de Agamenón, es un recuerdo y una suma a la humillación sufrida por Tetis tiempo ha. Se produce así una especie de “transferencia”, de duplicación de la μήνις, de Tetis a Aquiles, que en realidad acabará aplacándose solo al final de la *Ilíada* (cuando Aquiles ha vengado a Patroclo; no casualmente es Tetis quien esta vez obedece a Zeus y consigue que su hijo acceda a devolver a Príamo el cadáver de Héctor).

Según esto, la μήνις no sería simplemente el “rencor” que propone Konica, en todo caso un rencor activo, con consecuencias terribles. Kadaré, por su parte, acierta en lo que respecta al “malestar hondo, prolongado, enfermizo” (recordemos a Deméter y su invierno, a Tetis y su incapacidad de aceptar la mortalidad de sus hijos, a Aquiles negando compensaciones que superaban con mucho la pérdida inicial...) pero no tanto en el “estado de depresión” puesto que la μήνις implica un estado de actividad intenso (aunque esa actividad sea una “huelga” mantenida a conciencia, como en el caso de

⁵⁷ L. SLATKIN, *The Power of Thetis and Selected Essays*, Center for Hellenic Studies, Washington DC, 2011, versión digital sin paginar: <https://chs.harvard.edu/read/slatkin-laura-the-power-of-thetis-and-selected-essays/> (última consulta el 5/3/2021).

Aquiles y como en el caso de Deméter). Lo que sí hay en común con ese “estado de depresión” es el componente de desestabilización de un orden (y en este aspecto, la conexión con *μαίνομαι* y *μανία*, tenga fundamento etimológico o no, parece pertinente).

Alzando un poco el vuelo, podría decirse, en todo caso, que la *μῆνις* es la constatación de la forma de bucle de la guerra, de que toda “*pax [Augusta]*” es siempre, previa y necesariamente, una *pacificatio* en la que no hay nada de *pacificum*, de que el precio de mantener en equilibrio una acumulación de poder es romper el equilibrio de entidades fundamentales (la naturaleza, el alma...). Pero Homero no nos sugiere veladamente que Aquiles sea un desertor por crisis. Es más bien a nosotros a quienes se nos ofrece la posibilidad de serlo, una vez hemos comprendido lo que es la *μῆνις*, y sobre esto Kadaré mismo, en una entrevista de Bashkim Shehu, nos ofrece su explicación:

Resulta interesante que en los poemas homéricos, si se los lee con cuidado, se comprueba que su autor no está ni a favor ni en contra de la guerra. Acepta la guerra como algo que está ahí. Y tal vez sea el único escritor del mundo que no pone en discusión el ser mismo de la guerra. Por otra parte, aquí radica la grandeza de la literatura: la obra de Homero, liberada de las pasiones y del odio, actúa como una máquina de ese género. En una primera consideración, se diría que esa máquina actúa en favor de la guerra. Describe la guerra sin ninguna pesadumbre. Pero la fuerza de la épica de Homero, la naturaleza de esa literatura, es tal que la transforma en una máquina contra la guerra al recordarnos no obstante sus horrores. Por tanto, la literatura homérica, con su concepto de la épica, supera, deja atrás la propia mente de Homero.⁵⁸

Fin, por ahora, del caso *μῆνις* y de la “cuestión de Aquiles”. En el capítulo siguiente llega la primavera (nos vamos acercando al fin del ciclo...), con unas lluvias que convierten la llanura donde está asentado el furgón-caballo en un lodazal. Toma protagonismo la luna, terrorífica, que se hará presente también en los siguientes capítulos y que tiene una clara función premonitoria.

Los que padecen las impunidades de un furgón-caballo que se va hundiendo en el barro poco a poco rememoran la noche en que fue construido, en un (imperceptiblemente hermoso) diálogo donde vuelven a presentarse los motivos de la distorsión mítica del tiempo y en el que aparece lo que podría ser un bonito alegato de las Humanidades:

-[...] ¿Os acordáis de la oscuridad que lo envolvía todo? Se diría que, para lograr la negrura de aquella, se hubieran amontonado unas sobre otras, en capas superpuestas, las tinieblas de miles de noches.

[...]

-Fue una noche interminable. En ciertos momentos tenía la impresión de que llevábamos trabajando un siglo, siglos enteros de tinieblas.

-Yo también, a veces tengo todavía esa sensación –dijo Acamante–. Es como si esa noche hubiera comenzado hace dos mil, tres mil años.

-Hay quien pretende que la memoria se hereda –observó Robert.– Si fuera verdad, podría creerse entonces que la inmortalidad del alma no es más que la memoria transmitida de generación en generación.⁵⁹

⁵⁸ Entrevista de BASHKIM SHEHU (París, 9 de marzo de 2009) publicada en I. KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.57-58.

⁵⁹ I. KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, pp.149-150.

La escena mantiene su ambiente depresivo después, donde con muy poco Kadaré consigue seguir retratando, sin provocar aburrimiento, la exasperación del batallón: unos cigarros bajo unas impías goteras, reproches sobre lo pasado y lo presente, un Ulises K. que no soporta que Acamante hable a través de las frases del cine que lo han fascinado, la honda melancolía de Robert:

-Y pensar que el tiempo pasa, que los años se suceden unos a otros –dijo Robert con voz melancólica.– Pensar que, en este mismo instante, hay personas que se murmuran: “Telefonéame entre las cinco y las seis”, o “Espérame en la esquina del parque”.⁶⁰

Concluye el capítulo Ulises K., añorando a su mujer, que teje y desteje un jersey negro mientras lo espera, hasta que llegue el día en que él le relate esos desdichados años: “¡Oh Dios, qué tristeza!”, son sus últimas palabras (otros capítulos de otras novelas de Kadaré se cierran con este tipo de advocación, allí donde la desesperación es la misma).

Llega el capítulo XV, en el que Lena anuncia a Gent que está embarazada. Al paseo urbano le sigue algún chiste por parte del narrador, como el del anuncio de una aseguradora llamada Isis (“Asegure su vida en Isis”),⁶¹ que inevitablemente evoca a la diosa egipcia del mismo nombre, uno de cuyos atributos principales es precisamente acompañar a las almas al Más Allá. Por otro lado, Isis también es una diosa con un importante atributo materno, por lo que su aparición, de forma velada, en este capítulo no podía ser más pertinente. La luna proyecta su brillo, que embelesa a ambos alternativamente y que ilumina también a otra pareja que, por delante de ellos, se va difuminando, en su propio paseo, en el horizonte. La luna va tomando protagonismo conforme acaba el capítulo: “La carretera parecía casi completamente blanca bajo la claridad lunar”,⁶² y cuando Lena insiste en ir a tumbarse en la hierba antes de volver a casa, “Los ojos de ella estaban como impregnados de luz de luna”.⁶³ En el capítulo XVI, la luna (luna / Lena / *σελήνη* –*seléne*– ...) se ha cobrado ya su víctima: un informe policial nos revela que la pareja que caminaba por delante de Gent y Lena yace muerta, más allá del simbólico bosque de los tilos, en campo abierto. De dicha pareja conocemos la identidad de una parte: Ana Shundi, la misteriosa “doble” de Lena de cuyo significado o función en la novela poco se puede especular más de lo que ya lo hemos hecho. El furgón, a lo lejos, constituye el punto de fuga de la tenebrosa escena.

No hay verano posible en esta novela, aunque su clima uno de los más amables en las obras de Kadaré. Volvemos, directamente, al otoño y la lluvia. En un brevísimo penúltimo capítulo, nos enteramos de que Acamante ha sido asesinado con una multitud de tiros en la cabeza, pero que antes de morir le ha asegurado a Max que “ha visto a su Helena”, quien por su parte asegura a sus compañeros que tal cosa es imposible (y les enseña la lanza ensangrentada). ¿Por qué muere Acamante, y de esa forma? ¿Otra sugerencia del sutil borrado de testigos de los crímenes compartidos?

En el último capítulo Lena y Gent vuelven a dirigir su paseo hacia las afueras. Gent deja a Lena atrás, que está recogiendo flores y haciendo un ramo (acción que se yuxtapone al pesar que siente por la muerte de Ana Shundi) y se dirige al caballo. Le tira una botella, en un gesto demasiado simbólico a estas alturas como para que no suceda nada: Gent, en las vísperas de su primera paternidad, pasa a convertirse en

⁶⁰ *ibid.*, p.151.

⁶¹ *ibid.*, p.157.

⁶² *ibid.*, p.160.

⁶³ *ibid.*, p.161.

Laocoonte. La novela se cierra con esta fulminante metamorfosis, antesala del poema *Laocoonte* mencionado antes:

Tuvo la sensación de haberse quedado petrificado, transformado en una estatua de mármol, a semejanza de Laocoonte, entre una lejana algarabía. Se encuentra en el museo del Louvre, en Londres, en Madrid, rodeado de la multitud interminable de visitantes y turistas... Sus voces, sus miradas, los clics de las máquinas fotográficas lo cercan por todas partes. Ese torbellino le produce vértigo. Las gentes se muestran unas a otras los cortes que dejaron los monstruos sobre su cara. Él quiere abrir la boca para contar los hechos tal como se produjeron en realidad, pero el mármol de que está constituido se lo impide.⁶⁴

Y con esa voracidad que deja al lector impotente, también deseoso de hablar, de preguntar qué pasó después, por qué ocurrió así, de protestar, acaba la novela. La petrificación es doble (del personaje y del lector) y refleja, como lo han querido hacer numerosas obras de arte de nuestra época, el rapto abrupto de la vida que supone la guerra, el arrebató salvaje de cualquier *in medias res*, sin la mínima diplomacia literaria de un desenlace. Hay que convocar el poder del verso para que Gent-Laocoonte pueda decirnos algo más en un poema, y en este silencio extremo en el que nos deja la novela, no podemos evitar oír el eco de esas últimas palabras que hemos citado antes: “le souvenir de Troie pas plus que les affreux serpents / n’en seront cause, mais votre indifférence”.⁶⁵

La angustia continúa, sin embargo, en otras novelas que siguen retomando motivos del mito de Troya y conjugándolos con el pasado reciente de Albania. *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* narra la historia de un joven aspirante a actor, Lul, que se ve obligado a partir hacia Saranda, una ciudad costera y fronteriza con Grecia (situada, de hecho, frente a la isla de Corfú) y próxima a una antigua ciudad griega, Butrinto (cuyo teatro es el protagonista de fondo de la historia), para hacer allí el servicio militar. Lo que parece un destino afortunado, casi unas “vacaciones de lujo”, esconde en realidad una turbia misión: impedir las constantes fugas de albaneses a Grecia (provocadas por el terrorífico régimen comunista).

“No hemos venido aquí para hacer filosofía, sino para algo bien distinto”:⁶⁶ con esta esclarecedora aseveración inaugura el ministro del Interior la reunión en torno al problema de las fugas de Saranda. En un crudo panorama político, donde cada funcionario tiene un doble o varios, donde incluso “se rumoreaba que una parte de los dirigentes del campo socialista había muerto hacía tiempo y eran sus dobles quienes gobernaban en su lugar”,⁶⁷ cualquier propuesta para detener la fuga masiva de albaneses puede esperarse. En una reunión posterior con el Dirigente, la idea del “arrastramiento de cadáveres” como medida disuasoria se hace un hueco en la conversación: el Dirigente evoca en ese momento la lectura de la *Iliada*. Alude, cómo no, al arrastramiento del cadáver de Héctor por Aquiles. El ministro, que no la ha leído, manda que se la traigan (la sorna de Kadaré respecto al bagaje cultural de los gobernantes y funcionarios albaneses alcanza cotas altas en esta novela tanto como en *El expediente H.*).

La yuxtaposición, en esta narración, del informe de la “instrucción sumarial del caso” habida diez años después, nos informa de cuál ha sido la estrategia adoptada por el ministro tras la lectura (¿o no?) de la *Iliada*, en la cual Lul tomará el papel

⁶⁴ *ibid.*, p.170.

⁶⁵ Ver nota 43.

⁶⁶ I. KADARÉ, *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2005, p.45.

⁶⁷ *ibid.*, p.55.

protagonista: puesto que no son capaces de atrapar a ningún fugitivo, van a inventarse uno, un muerto (un falso muerto) que será exhibido por todos los alrededores de Saranda, como advertencia del castigo por la desobediencia. El desconcierto del vicepresidente de la Academia, cuyas declaraciones leemos en el informe del “diez años después”, tiene un efecto tragicómico:

Se estaban comparando dos fenómenos por principio incomparables. Si se hubiera tratado, por ejemplo, de un renegado, de alguien que quisiera marcharse de Troya, en otras palabras, que pretendiera fugarse, y los troyanos como castigo lo hicieran arrastrar ante los ojos del pueblo, eso aún podía tener sentido. Pero aquí estábamos hablando de un caudillo muerto heroicamente, de Héctor. Además, los espectadores de la escena son las dos partes contendientes: los griegos que se regocijaban y los troyanos que lloraban. Por tanto, en modo alguno podía asemejarse el episodio al arrastramiento de cuerpos en Tepelena o Pogradec.

Todavía menos podía imaginarse que aquello se debiera a una idea extraída de Homero. Como ya se ha sugerido varias veces en este proceso, permítanme que les diga que, en estos asuntos, ellos tenían más experiencia e inventiva que toda la antigüedad griega y romana tomada en conjunto. Pido perdón por esta apostilla.⁶⁸

La novela es, no solo una crítica sin concesiones a la hipocresía del régimen comunista (aspecto que, por otro lado, comparte con la mayoría de novelas de Kadaré), sino que lo es a través de un fantástico homenaje al teatro, pues en la trama todos fingen una identidad diferente. Vjollca, la “prostituta-espía” que tiene la orden de seducir y delatar a todo posible desertor, oculta esta condición a Lul, de quien se enamora; él, a su vez, le oculta la misión que le ha delegado su comandante, a ella y a todo el cuartel, incluyendo a su mejor amigo. El comandante se sirve de su fama de “seductor homosexual de cadetes” para encubrir los numerosos “ensayos” a los que lleva a Lul para planear toda la puesta en escena del “fugitivo atrapado y muerto”. Solo el mejor amigo de Lul, el zangolotino, que es descrito como un ‘Sancho Panza’ al lado de su ‘Quijote’ (Lul), no finge, precisamente porque, como buen Sancho Panza que es, ignora ingenuamente los hipertextos que están moviendo todos los hilos. Otro Sancho Panza, quizá mucho más opaco, parece ser el turista holandés que, al pasar el incidente de la exhibición del cadáver, se niega a volver a su patria, en una escena que también tiene su inevitable nota tragicómica:

Alzaba la cabeza orgullosamente y sus ojos resplandecían de un brillo triunfal al tiempo que arengaba a la multitud: «Convocad al pueblo todo, ales folkens, all pepels, que a mí me están arrestando aquí en la tribuna del marxismus-leninismus.» [...] Señalando con la cabeza lleno de desprecio a sus camaradas, que trataban de meterle en el autobús, poco más o menos venía a decir que aquellos pequeño-burgueses de culo blando estaban aterrorizados por la lucha de clases. Los guardias albaneses ojo avizor, pam, pam, matado enemigo. Coronel holandés Thomson agente de imperialismus. El Partido, camaradas, unidad defendiendo como niñas de los ojos. Imperialismus y a Israel, pam, pam. Urbi et orbi. ¡Viva Enver Hoxha! ¡Abajo Holanda! Yo reclamar asilum politicus en Albania.⁶⁹

Novela de desdobles, no podía haber escenario más idóneo en las obras de Kadaré para el protagonismo de una de las grandes obras de la “primera literatura secundaria”: la *Eneida* de Virgilio, de la que Vjollca lee algunos pasajes en una guía turística de Butrinto, puesto que en la *Eneida* se encuentra una referencia a dicha ciudad, cuyo teatro, como ya hemos dicho, impone en todo momento el carácter dramático de la historia. De hecho, en la *Eneida* Butrinto es una reproducción, a

⁶⁸ *ibid.*, p.67-68.

⁶⁹ *ibid.*, pp.174-175.

pequeña escala, de Troya (con el mismo siniestro efecto que provocan las “ciudades felices” escondidas de Tim Burton o las ciudades chinas que son una réplica de algunas ciudades occidentales: Tianducheng-París, por ejemplo). La descripción impacta a Vjollca:

Sin lugar a dudas, se trataba de una ciudad erigida toda ella por la nostalgia. Por la engañosa ilusión que engendran las vanas esperanzas. No por casualidad la tumba ante la que lloraba la viuda estaba vacía. Y lo mismo podía decirse del abrazo de Eneas al espectro de Creúsa. «Por tres veces la tomé entre mis brazos y las tres mi abrazo se perdió en el vacío...»⁷⁰

La pulcritud de la sintaxis narrativa es maravillosa: Vjollca solo se vuelca en esa *Eneida* de réplicas, pérdidas y anhelos, en esa *Eneida* de segundas partes de la que acaba comprando en una librería el volumen independiente (totalmente abducida), cuando su amado Lul ha muerto para ella (no sabe que, en realidad, está vivo), cuando Lul ha interpretado su papel tan bien que el misterio ha quedado intacto y solo queda el consuelo de la *imitatio*, de la rutina y las pequeñas Troyas (que no es poco en un momento en el que no puede haber más, por otra parte). La prostituta del Estado Vjollca parece la prostituta Roma, que no sabe cómo seguir accediendo, cómo seguir amando a una Grecia de cuya muerte, paradójicamente, ella misma es parte agente. Es momento *καιρός* (*kairós*, “oportuno”), y Kadaré lo sabe, para hacer hincapié en la “tragirónica” espiral que supone la venganza, ese resorte de la cultura de la guerra:

Desde este punto de vista, todo aquello, verdaderamente, no era más que una larga historia de venganza. Mientras entregaba su alma y al tiempo que exhalaba su último aliento, Troya le había encomendado su legado de venganza, por medio de Butrinto, a su progenie: Roma. Y Roma la había cumplido invadiendo Grecia. Y Mussolini, diez años después de haber desembarcado en la antigua ciudadela, había vuelto a atacar Grecia. Después Roma había encontrado la derrota precisamente en las proximidades de Butrinto. Y veinte años más tarde, de nuevo allí, en aquellas mismas colinas, una tercera fuerza, despiadada como pocas, el bloque comunista, le había pedido a su aliada, Albania, que permitiera, justamente en Butrinto, la construcción de una base naval nuclear con el fin de borrar de la faz de la tierra a las dos juntas, a Grecia y a Roma.⁷¹

Como si hubiera experimentado con la lectura ese maravilloso estado de éxtasis catártico, Vjollca siente una pulsión magnética por volver al teatro, por sentarse en las gradas de aquel lugar donde “sucédían cosas imposibles, ajenas a cualquiera de las leyes de este mundo”:⁷²

Por la mañana se despertó poseída por una sensación extraña, desconocida para ella hasta entonces. Era algo así como un estado de ánimo dispuesto para una festividad religiosa. [...] Mientras bajaba sintió que a aquella mañana de domingo no le faltaba más que las campanas y el anuncio: «Cristo ha resucitado de entre los muertos».⁷³

La idea de Kadaré de que la mayor herencia de Homero, de Esquilo, es el arrepentimiento por Troya, toma aquí un nuevo aspecto, escondido bajo la carrera de relevos de Roma, de Virgilio, de Vjollca, que en el informe del “procedimiento sumarial, diez años después”, nos revela:

Resulta imposible para mí referir la sensación de pureza, la elevación espiritual que experimenté en esas ocasiones. No se trataba ya del espectro de un solo ser

⁷⁰ *ibid.*, p.198.

⁷¹ *ibid.*, pp.201-202.

⁷² *ibid.*, p.202.

⁷³ *ibid.*, p.203.

humano, sino del de una ciudad entera, el doble de otra, el cirio encendido en su memoria el día del oficio de difuntos.

Allí alcancé a concebir lo que representa el poder desgarrador de la nostalgia, lo que es capaz de engendrar eso que parece la cosa más estéril del mundo: el vacío. En pocas palabras, allí se me reveló que, para afrontar este mundo glacial, todo ser humano tiene necesidad de su Butrinto.

[...] quisiera repetir que allí, en mitad de las ruinas de Butrinto, yo creí en algo que hasta entonces consideraba imposible: la resurrección.⁷⁴

El capítulo que sigue a ese informe es, justamente, el de una resurrección, esa que permite el escenario y la tragedia, esa sobre la que Kadaré ha discurrido largo y tendido en su *Esquilo*. Y ¿qué troyano aparece para hacerse justicia ante nosotros, si Laocoonte ya ha sido convocado en el hermoso poema que lleva su nombre? En una novela donde el arrastramiento de cadáveres es el *leitmotiv* principal, el espectro no puede ser otro que Héctor. Es él quien nos dice esta vez lo que Kadaré sugerirá más tarde (la novela es algo anterior) en *La cólera de Aquiles*: que no huyó de su rival, que fue abatido al primer golpe, que todo lo demás fue producto de su propio delirio antes de morir. Previamente un coro de sombras troyanas nos ha echado en cara que pretendamos inmortalizarlas una y otra vez en la literatura, sin dejarlas descansar, por nuestro arrepentimiento, que nos inventemos supervivientes allí donde el crimen fue total (según ellas). La imagen de una Andrómaca que se sienta en el teatro para ver, una y otra vez, el final de su marido, esta vez ya como espectadora, emula las imaginaciones que el Héctor homérico hacía, en el canto VI, sobre el funesto futuro de su esposa: “yo sé de sobra que, cuando cae la noche, es otro quien acaricia sus muslos calientes y su vientre. Pero de día, en las gradas, se convierte de nuevo en mi esposa, con las mismas lágrimas de entonces y su pañuelo negro de viuda”.⁷⁵

No hay explicaciones, de nuevo, a por qué Homero exhibió sin pudor lo que según Héctor fue su propio delirio de moribundo, y no esa otra verdad de los hechos. A las palabras de Héctor tan solo sigue un lamento, el del κῶμος (*kómos*), que se convierte, igual que Laocoonte, en un Diógenes furibundo que maldice la banalización de la cultura que trae consigo el turismo de masas:

Para vosotros no somos más que excreciones del vacío. Imágenes de espejos yermos que se reflejan y multiplican sin esfuerzo. Troya sin su asedio. Grecia-sin-Troya. Héctor corriendo como un desertor. Duelo sin Andrómaca y Andrómaca sin duelo.

Si no sabéis qué decir, detened de una vez vuestro parloteo. Para casos semejantes a éste se ha inventado el llanto. Cuando ya eres incapaz de encontrar palabras, eso significa que debes llorar. Y si no conocéis el primer lenguaje de la humanidad, si es que no sabéis llorar, vosotros, que pretendéis conquistar las estrellas, venid aquí entonces, reuníos con nosotros y os enseñaremos. Venid como antaño al *kómos* de modo que lloremos juntos: ioï, oi!⁷⁶

Así finaliza este “Interludio secreto”. En el capítulo once, Vjollca se encuentra con Lul, que le cuenta, por fin, toda la verdad. La representación de Lul como cadáver escenifica las ideas que plantea Kadaré en *Esquilo* sobre el origen de la tragedia:

Su espectáculo no era tan nuevo como le había parecido al principio. Por el contrario, se trataba en realidad de un regreso a las fuentes. Entonces, cuando el drama se representaba con un solo actor. O tal vez más lejos aún, al remoto tiempo en que aún no existía el teatro sino tan solo un hombre-personaje. Muerto en una emboscada o sobre un ara. Lo mismo que él, Lul Mazreku.⁷⁷

⁷⁴ *ibid.*, p.210.

⁷⁵ *ibid.*, p.213.

⁷⁶ *ibid.*, pp.214-215.

⁷⁷ *ibid.*, p.257.

Con la caída del régimen, a Lul se le convoca a declarar, e incluso se le pide que reproduzca la “macabra actuación” en Saranda, con la intención de reconstruir los hechos así como de pedir perdón a las víctimas. Sin embargo, pese a que accede finalmente (más debido a las fuertes presiones que a su propia predisposición, pues le aterroriza), no llega a hacerlo: el comandante, en teoría ahogado en el mar, aparece en su pueblo natal para arrebatarse la vida con dos o tres disparos de revólver. A la espera de la llegada de la policía, el público aterrorizado del bar consigue una tela con que cubrir su cadáver, que evoca, irónicamente, la única representación que había llegado a hacer. Representación y realidad se encuentran, por fin, en la muerte.

El motivo de la muerte exhibida con fines disuasorios aparece en otra novela también con resonancias mitológicas: *La hija de Agamenón*. El protagonista (cuyo nombre no llegamos a saber en ningún momento) ve rota su relación amorosa con Suzana, la hija del Sucesor, ruptura que se produce por petición del padre de esta, cuya posición comprometida (es el futuro jefe del Estado) le exige una reputación a cualquier precio. El término “sacrificio”, que ella misma emplea, lleva al protagonista a establecer una relación entre Suzana e Ifigenia, alentada por la lectura de los *Mitos griegos* de Robert Graves que guarda en su biblioteca.

Con estas reflexiones el protagonista va acudiendo a la celebración del 1º de Mayo (para la que ha recibido una invitación que es más prudente no desdeñar), en un paseo que constituye una auténtica deconstrucción del esperpento del totalitarismo comunista y un ejercicio deslumbrante de sarcasmo. La historia de Ifigenia se mezcla con la de un macabro cuento popular albanés, *Queros en el mundo subterráneo*,⁷⁸ que relata el intento frustrado de un mortal, Queros, de volver al mundo de los vivos a lomos de un águila que, una vez se le han agotado las provisiones, le sigue pidiendo carne, por lo que Queros se va mutilando a sí mismo con el fin de poder acabar el viaje... Pero cuando llegan al mundo que Queros añora (donde le espera su mujer), de él solo queda su esqueleto. La crítica al mesianismo totalitarista y su apetito insaciable de sacrificios no puede ser más evidente (y se confirma en varias ocasiones, en un *crescendo* que culmina en la “espléndida” discusión con el tío).

El significado del sacrificio de Ifigenia (del de Suzana, por tanto) se empieza a sugerir con la comparación de un estremecedor caso contemporáneo, el de Stalin y su hijo Jakov:

¿Acaso Stalin no sacrificó a su propio hijo Jakov para... para... para colocarse en situación... de afirmar que su hijo... debía compartir... compartir... el destino... el destino... de cualquier soldado ruso? ¿Y Agamenón, qué es lo pretendía hacia dos mil ochocientos años? ¿Y qué pretendía ahora el padre de Suzana?⁷⁹

De pronto tuve la impresión de que daba con la clave del enigma. [...] Jakov, descansa en paz, fue sacrificado no con el fin de que compartiera el destino de cualquier otro soldado ruso, como pretendió el dictador, sino para conferirle a este último el derecho de exigir la muerte a cualquiera. Del mismo modo que Ifigenia había provisto a Agamenón del derecho a la matanza. Nada que ver con la convicción de que el sacrificio calmaría los vientos que impedían a la flota llevar anclas, tampoco con un principio moral que ponderara la igualdad ante la muerte de los jóvenes de Rusia. No, se trataba sencillamente de un cínico cálculo de tiranos.⁸⁰

⁷⁸ Kadaré desarrolla esta leyenda en I. KADARÉ, *L'Aigle*, trad. de J. Vrioni, Éditions Mille et Une Nuits, París, 1998.

⁷⁹ I. KADARÉ, *La hija de Agamenón. El Sucesor*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2007, p.78.

⁸⁰ *ibid.*, p.109.

En el caso de Suzana, el hacha del sacrificio no se mancha de sangre, es un hacha “impoluta”, pero “¿Las tardes asfixiadas de millares de vidas humanas contaban acaso menos que un montón de cadáveres?”.⁸¹ No caeremos en la tentación de seguir citando esas últimas páginas que cierran *La hija de Agamenón*, lúcidas y aterradoras, sobre la alienación como forma refinada de sacrificio, sobre el fin del sexo como último reducto de la libertad humana, sobre la “desección definitiva de la vida” que representa la decisión que el Sucesor toma por Suzana. Una vez más, mil veces más, quién sabe durante cuánto más, el Caballo se erige amenazante y proyecta su sombra: “Nada se opone ya al agostamiento de la vida”.⁸²

En la secuela *El Sucesor*, que narra la turbación en la familia de Suzana tras la irónica muerte de su padre (otra vez, como le sucede a Queros, el sacrificio de Suzana ha perdido su sentido), averiguamos que su madre, una suerte de Clitemnestra extraña (diferente de la griega en que su Egisto no es un hombre sino el propio Partido Comunista), fue quien forzó, en primer lugar, la ruptura. La díada protectora madre-hija está rota aquí (y en todo lugar donde la cultura de la guerra ha echado hondas raíces, como otros mitos griegos nos muestran también: Yocasta, Hécabe, Medea...). En un panorama tan desolador, solo queda el erial del ensimismamiento:

[...] enseguida se dio cuenta de que, aunque la disputa con su madre se prolongara durante mil años, ellas dos jamás llegarían a entenderse. [...] Ellos poseían otras fuentes de embriaguez en la vida con sus congresos, sus banderas, sus himnos, sus cementerios de mártires de la patria, mientras que ella sólo podía contar con eso... con su cuerpo... con su cuerpo sin límites...⁸³

Una conversación entre Suzana y su hermano sobre las causas “cósmicas” de la muerte de su padre, los posibles crímenes que este cometió tiempo atrás, la atracción justiciera de lo fatal (en definitiva, sobre unas Furias y unas Erinias secularizadas) llevan a sugerir la idea de una alianza fatal entre el totalitarismo y la antiquísima “venganza de sangre” codificada en el *Kanun*:

[...] él argumentó la inutilidad de sus intentos por descifrar el misterio de los lazos que unían a sus padres con el Partido. Esos vínculos eran más fuertes que los de la sangre, vete a compararlos luego con los del matrimonio...

En las montañas..., repetía ella para sí las palabras de él. Allí debían de haber ocurrido atrocidades. Y aquellos extraños vínculos allí debían de tener también su origen.

Por lo que parecía, tales vínculos eran nuevos y desconocidos. A diferencia de los característicos de las sectas, estos conseguían rivalizar con los del linaje, puesto que se basaban igualmente en la sangre, aunque con una diferencia de matiz: no en la sangre interior, la que discurría por las venas ramificadas de una misma estirpe, invariable durante mil años si se daba crédito a la genética, sino en otra sangre, en la exterior. Dicho en otras palabras, la sangre de otros, que ellos hacían correr como embriagados en nombre de la doctrina.⁸⁴

Es por toma de conciencia de esto por lo que el hermano de Suzana no se identifica con el deber de su condición de Orestes. Él no es un Orestes, él no ha de vengar ninguna sangre, porque:

El linaje de su padre y de su madre, la sangre del uno y la leche de la otra, obedecían a leyes diferentes. En las ceremonias, en los cantos, por todas partes se clamaba: «¡Luz

⁸¹ *ibid.*

⁸² *ibid.*, p.113.

⁸³ I. KADARÉ, *La hija de Agamenón. El Sucesor*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2007, p.187.

⁸⁴ *ibid.*, pp.197-198.

del partido!», «¡Partido, madre nuestra!»; y bien pronto aullarían: «¡La leche, los pechos, el sexo del Partido!» En realidad, así es como había comenzado todo ya desde los primeros grupos comunistas, cuando los militantes, hombres y mujeres, se acostaban o no se acostaban juntos, no de acuerdo con el código matrimonial, sino con arreglo al de la doctrina. [...] En la hora de la prueba, ellos están dispuestos a pisotearnos en aras del Partido. [...] Haría lo mismo que hizo Abraham hace tres mil años, cuando el Señor le reclamó a su hijo.⁸⁵

El hermano de Suzana asume, más bien, el papel de la Clitemnestra griega que pone en cuestión el valor de ciertas decisiones políticas cuando estas implican sacrificar la vida de los hijos. La historia de la familia se cierra con la imagen de la deportación, un frío furgón y una mujer, la madre, desquiciada, no por la situación, sino por la dejadez con la que echan junto con sus cosas el retrato del Líder (que se lleva consigo al exilio). La novela, sin embargo, prolonga con tres capítulos más la agonía: el quinto, dedicado al aciago relevo de Adrian Hasobeu (el sucesor del Sucesor, en el bucle del tormento), el sexto, que contiene la confesión del Arquitecto, verdadero Orestes de los ingenieros de todas las épocas, sometidos a los tiranos, y el séptimo, que por ser el último y un número mágico da pie, igual que en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, al parlamento sobrecogedor de un espectro, que en este caso no es Héctor sino el Sucesor, en torno al cual ha girado todo el drama y en boca del cual Kadaré no tiene pudor alguno en poner: “Somos engendros de un error en el gran orden del Universo. Y así como llegamos al mundo, por error, en aterradoras caravanas, el uno tras del otro, unos un paso por delante, otros por detrás, éste dirigente y aquél sucesor, nos pusimos en marcha, entre la sangre y la ceniza, con el fin de llegar hasta vosotros”.⁸⁶

No es difícil imaginarse por qué el díptico de *La hija de Agamenón* y *El Sucesor*, quizá su declaración más visceral sobre el régimen de Albania, tardó cierto tiempo en ser publicado. No hay en él concesión alguna ni descanso. Tampoco hay descanso, por cierto, en el castigo infernal (y en su aspecto repetitivo, totalmente griego) que Kadaré imagina para Agamenón en un pequeño relato, no traducido al castellano, *Antes del baño*,⁸⁷ en el que el Atrida, ya en el mundo subterráneo, se ve condenado a recordar una y otra vez los últimos veintidós segundos de su vida, repasando cada detalle, en un énfasis macabro pero magnífico que al lector no puede sino recordarle los interminables segundos de la escena del baño de *Psicosis* (¿se inspiró Kadaré en Hitchcock y Hitchcock en Esquilo?) o los angustiosos pasillos de *El resplandor* de Kubrick.

Concluiremos este largo epígrafe con una obra que, aun estando escrita desde el mismo hondo lamento (pues Kadaré nunca se aleja del espectro trágico), ofrece quizá el mayor contrapunto cómico de las que hemos presentado, de suerte que cuando uno se detiene en ciertos pasajes parece que el escritor esté haciendo un homenaje a varios géneros literarios (que podrían reducirse a uno): en primer lugar, no a las tragedias perdidas más allá del mágico canon, sino a las comedias que sufrieron igual o peor suerte (y a esa segunda parte de la *Poética* aristotélica, dedicada a dicho género, también perdida). En segundo lugar, a un género que queda tristemente desconocido para el público general (por su escasa supervivencia): la épica cómica, de la que conservamos unas pocas muestras, como la *Batracomiomaquia* y el *Margites* (si dicho género guarda la misma relación antecesora con la comedia que la épica trágica con la tragedia, esa es una cuestión aparte). En tercer lugar, como el autor mismo sugiere en

⁸⁵ *ibid.*, pp.201-202.

⁸⁶ *ibid.*, p. 282.

⁸⁷ *Avant le bain*, en I. KADARÉ, *Oeuvres complètes, tome premier*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1993, pp.122-125 (consultado en la edición digital).

algún momento a través de la semejanza de los protagonistas con don Quijote y Sancho Panza, la novela es un reconocimiento a la parodia como el gesto de la propia literatura riéndose de sí misma, gesto que se incorporó a la literatura universal con el pasaporte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes. En definitiva es un hermoso homenaje, en general, al amor filológico y a la pena que todo estudioso (filólogo o no) siente ante el gran naufragio de los textos perdidos y, en concreto, al apasionado trabajo que Albert Lord y Milman Parry realizaron sobre las tradiciones épicas orales en los Balcanes, aún vivas. Al parecer el origen de esta novela, de hecho, enraíza en un encuentro casual entre Albert Lord y Kadaré en Ankara (Turquía), en 1979.

Pero además de todo esto, es también un sentido tributo a tres grandes padres de los estudios sobre Albania. Dos de ellos fueron asesinados debido al sangriento conflicto étnico que enfrenta a albaneses y a serbios, en 1929 y 1931 respectivamente, en el contexto de una sangrienta ansia por la hegemonía serbia-eslava sobre los Balcanes: Shtjefën Gjeçovi, franciscano kosovar conocido, sobre todo, por realizar la compilación del *Kanun* en la versión de Lekë Dukagjini, pero también un concienzudo recolector y estudioso de las canciones épicas albanesas (en la novela se le honra a través del personaje del posadero Shtjefen, que condensa toda esa dedicación), y el croata Milan Shuflaj, un apasionado historiador de su propio pueblo y de Albania, a la que dedicó numerosos libros y la elaboración de un *Codex Albanicus*, que contenía la documentación más antigua referente a la Edad Media en Albania, cuyo tercer volumen fue arrebatado de su propia casa por quienes lo asesinaron brutalmente, con un golpe de hacha en la cabeza, en un callejón de Zagreb. El tercero de estos hombres ilustres es quien aparece en la novela como embajador albanés en Washington (no es un disfraz literario: realmente lo fue durante diez años, entre 1929 y 1939): el polémico Faik Konica, “el primer albanés de quien se podría decir que fue un verdadero europeo”, según Robert Elsie,⁸⁸ considerado por esto mismo embajador de Albania no solo en Washington sino en el mundo occidental (por su pionera y significativa difusión de la cultura albanesa en el extranjero), cuya tesis sobre la palabra *μηνις* (que ya hemos tratado antes) reaparece en la novela en una encantadora conversación con los protagonistas, que quedan inmediatamente prendados del carácter provocador y *charmant* del personaje. Por todo esto, esta es una de las obras de Kadaré (junto con *El Palacio de los Sueños*) en las que la reflexión política sobre el conflicto étnico y nacional entre albaneses y serbios (presente en la mayor parte de sus escritos) se hace más protagonista.

La novela que, en su relativa brevedad, aúna todo lo referido anteriormente, es *El Expediente H.* (*H. de Homero*, por supuesto). Cuando oímos hablar de Albert Lord y Milman Parry y de la elaboración de la teoría oral sin la cual hoy no planteamos una clase sobre Homero, solemos pensar más en la épica serbocroata o sudeslava que en la albanesa, en parte porque ambos estudiosos tuvieron siempre preferencia por esos términos y por esas tradiciones, pese a que Lord también pasó una temporada en las Cumbres Malditas estudiando la epopeya albanesa. Cuáles fueron las quijotescas aventuras y desventuras que Lord le relató a Kadaré en su encuentro en Ankara, probablemente no lo sabremos nunca: lo que nos queda es la decisión de Kadaré de imaginar una historia en la que Albania hubiera recibido también a dos estudiosos interesados en su epopeya. Kadaré sostiene una tesis no exenta de un componente nacionalista: que la epopeya albanesa es más antigua que la serbocroata (y que esta

⁸⁸ Faik Konitza, *Selected Correspondence 1896-1942*, ed. de B. Destani, intr. de R. Elsie, The Centre for Albanian Studies, Londres, 2000, pp.144-173. A través de: http://www.albanianhistory.net/1899_Konitza/index.html (última consulta 6/3/2021).

última fue el resultado de una apropiación cultural por parte de los pueblos sudeslavos). Quizá por este elemento fundamental de confrontación étnica los investigadores que se asientan en el país de las águilas son irlandeses (Parry y Lord eran estadounidenses).

Estos irlandeses, Max Roth y William Norton (inspirados, naturalmente, en Albert Lord y Milman Parry), tras escuchar en un programa de radio que el proceso de creación y transmisión oral de poemas épicos sigue vivo en una franja que comprende Albania del Norte, Serbia y Montenegro, en la península de los Balcanes, deciden viajar allí, concretamente al norte de Albania, entusiasmados por la ambiciosa idea de aportar algo nuevo al viejo debate de la cuestión homérica y el misterio de la creación de la *Ilíada* y la *Odisea*: “Canta, oh musa, la cólera de Harvard, del International Center of Homeric Researches”...⁸⁹

Esta circunstancia no la conocemos, sin embargo, de forma directa por el narrador omnisciente: si hay una novela que juegue de manera hilarante con los estilos indirectos, en una magnífica hipérbole *ad absurdum* de la actividad de espionaje y la actitud suspicaz propia de la turbulenta historia reciente de los Balcanes, esa es *El expediente H*. Nada más llegar a la ciudad de N., Max y Willy son invitados a casa del subprefecto (quien ha recibido de parte del ministro de Interior la misión de vigilar a estos *supuestos* estudiosos del folklore) a una “recepción de bienvenida”. Mientras intercambian unas palabras con el subprefecto (y su mujer), el director de Correos (y su mujer), el juez de paz y el propietario de la fábrica de jabones *Venus* (la única fábrica de la ciudad), el señor Rroku (y su mujer), uno de los dos espías del subprefecto, Pjetër Prenushi, se ha encargado de introducirse en la habitación del hotel donde los recién llegados se alojan (el único hotel de la ciudad), robar todas las notas contenidas en sus equipajes, fotografiarlas en el único estudio fotográfico que hay y mandarlas traducir al único monje que sabe inglés en la comarca, fray Zef Angjelini (como puede observarse, no hace falta promover el comercio local en la ciudad de N.), que pide perdón, tras persignarse, a Jesucristo, antes de comenzar cada traducción a la que la coacción del Estado le obliga.

Así pues, aunque en una parte de la novela accedemos a la historia de Max y Willy a través del narrador omnisciente o incluso a través de las notas del este último, sin mediación de ojos ajenos, en otra (capítulos dos, tres, cuatro, diez y once) accedemos a ella a través de la lectura que hace el subprefecto de la traducción de dichas notas por parte de fray Zef y sobre todo de los continuos informes que le envía el espía Dull el Buhardillas, cuyo estilo de escritura admira el subprefecto hasta el punto de pretender imitarlo frustradamente (cuando le toca redactar a él mismo sus propios informes para el ministro de Interior) y de tenerlo por su espía más querido (aun sin haberlo visto jamás) precisamente por la forma en que redacta sus informes.

En un magnífico retrato de la estupidez, el subprefecto, tan ávido lector de los informes de Dull (su Homero particular) como incapaz de abrir un libro más que para provocar el acercamiento de su mujer, no puede creer que los visitantes irlandeses hayan venido a N. únicamente por la admiración que sienten como lectores-investigadores hacia Homero. Han de ser espías, seguro, y los espías requieren contraespías, tres en este caso: Pjetër Prenushi (que, en realidad, solo aparece al principio), Dull el Buhardillas (que asume en parte la *vis comica* propia del rol del esclavo en las comedias antiguas) y el “espía-que-sabe-inglés”, hecho llegar de la capital precisamente para complementar la lamentada carencia de conocimientos de inglés que afecta a la, por lo demás perfecta (como se nos hace saber una y otra vez), escucha de Dull el Buhardillas.

⁸⁹ I. KADARÉ, *El expediente H*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2001, p.53.

En resumen: en N. solo hay una fábrica, un hotel, un estudio fotográfico, un monje que sabe traducir del inglés, un ginecólogo, un juez de paz y una oficina de correos, pero hay dos espías con posibilidad de ampliación a tres previa solicitud del subprefecto. Este es el desencanto y esta es la parodia a la que se refiere el embajador de Washington (aunque no se le nombra explícitamente, ya sabemos que es Faik Konica) cuando les dice a Max y Willy antes de viajar a Albania que “los albaneses de hoy puede que no tengan nada en común con la imagen que ustedes tienen de ellos”.⁹⁰ El contraste, al final de esa conversación, entre la reacción del embajador (Konica) y la del cónsul ilustra inmediatamente esas palabras. Es el contraste entre Sócrates y sus acusadores, entre la Albania-Grecia que se abre y la Albania-Grecia que se cierra al extranjero:

»El embajador volvió a echarse a reír, mientras el cónsul, que asistía a la entrevista pero no había abierto una sola vez la boca, nos observaba ahora con aire de pánfila sospecha. Demostró con particular claridad que sospechaba que éramos espías en el momento en que Max sacó de su cartera los planos para mostrárselos al embajador.⁹¹

Por su parte, en el momento en que el subprefecto lee en las notas de Willy (traducidas al albanés por el monje franciscano) el recuerdo de dicha conversación y la observación, hecha por Willy, de que el cónsul los consideraba espías, aquel, en vez de plantearse la posibilidad de haber caído él mismo en un error, y por tanto reconsiderar si ese par de ilusos aspirantes a cátedra que han acudido a visitarlos son realmente agentes secretos, se reafirma aún más en su creencia, proyectando en ellos una vulgar estrategia de psicología inversa:

El subprefecto leyó y releyó estas palabras y sacudió la cabeza. Canallas, murmuró. Se creen que van a disipar las sospechas mencionando ellos mismos la palabra espía. Quien calla otorga... De modo que... como no tenemos nada que ocultar no nos asusta esa palabra... Pero a él no se la daban. Espías y aún algo peor debían de ser. Todas aquellas sandeces acerca de Homero y los rapsodas no eran más que un camuflaje para su infame ocupación. A propósito habían escrito aquellas notas e igualmente a propósito las habían dejado en la maleta para que un idiota como Pjetër Prenushi las encontrara sin la menor dificultad.⁹²

La situación no cambia cuando, en un informe de Dull el Buhardillas, este le refiere que las paredes de la habitación que ocupan los estudiosos, ya en la Posada del Cráneo del Búfalo (sobre cuyas vigas Dull está apostado como buen profesional que es), están llenas de mapas con misteriosas indicaciones (“Zona épica”, “Subzona épica”...). Es incapaz, en todas las ocasiones que se le presentan, de darle a Homero y al proyecto de investigación de los *visitantes* un valor por sí mismo. Él y todos los habitantes de N.: para Daisy, la mujer del subprefecto, Homero es un “vejestorio” que secuestra la atención Max y Willy, en quienes ve dos posibles amantes y, como veremos más adelante, el espía Dull el Buhardillas se duerme por primera vez en su toda su carrera escuchando la voz de los *lahutarë* (los rapsodas albaneses) reproducida por el magnetófono en una jornada de estudio de Max y Willy. La única humilde excepción es el fabricante de jabones, el señor Rroku, cuya limitada pero sincera expresión de sorpresa (que es el punto de partida, insuficiente pero imprescindible, para una puesta en valor) es interpretada por sus paisanos como la propia de un mentecato:

⁹⁰ *ibid.*, p.61.

⁹¹ *ibid.*

⁹² *ibid.*, p.62.

Son ustedes sorprendentes, por mi honor [...]. Ya ven, yo me dedico al jabón y creo que algo entiendo del mundo que me rodea, pues, bueno, con el jabón todos tienen alguna relación, ¿o no es verdad?, y a diario, de la mañana a la noche. De modo que, cuando pienso en ello, me parece algo muy importante y de alcance general, y a punto estoy de creer que nadie piensa en otra cosa. Porque, a fin de cuentas, no se trata de un asunto despreciable, ¿no les parece? Es algo que guarda relación con el propio cuerpo: jabón para lavarse el pelo, jabón de tocador que lava bien o que no lava bien, aparte de la cuestión del aroma [...]. Así pues, cuando me pongo a darle vueltas me parece que todo el mundo no hace más que pensar en ello; pero he aquí que uno se topa de pronto con unos señores como ustedes, que ni siquiera se preguntan por el asunto y son capaces de venir aquí, al fin del mundo, para establecerse en una posada destartalada, y ponerse a pensar después en cómo fue la cosa de un ciego que vivió hace un millón de años. Por mi honor que el nuestro es un mundo sorprendente.

Será idiota, se dijo el subprefecto. No le faltaba razón al inspector de Hacienda cuando, un par de años atrás, durante una disputa de juego, le había dicho: «¡No harías mal arrojándote tú también al alambique de tu fábrica para convertirte en jabón!».⁹³

Así pues, ante la descripción de la habitación llena de mapas desplegados, el subprefecto acaba llegando a la razonable conclusión de que los estudiosos de la épica están desarrollando actividades de espionaje utilizando a los rapsodas como medio de transmisión de mensajes (por supuesto, cifrados). Recordemos que Max, el Menelao moderno de *El monstruo*, inspector de museos y baluarte de la cultura de la guerra, era estéril. La metáfora de la infecundidad, con su mismo significado, vuelve a aparecer en *El expediente H.*: el subprefecto no puede darle hijos a su mujer, que vive esperando una romántica y secreta oportunidad de traición conyugal que culmine en una visita (y una confesión) al ginecólogo de N.

Volvamos, brevemente, a los hechos. Max y Willy parten en cuanto pueden a la Posada del Cráneo del Búfalo, al pie de las Cumbres Malditas, una de las posadas más antiguas de la región, cruce de caminos donde los rapsodas van a alojarse en sus idas y venidas. La intención de ambos es grabar allí a los rapsodas (más de una vez a cada uno, para comparar los cantos no solo entre rapsodas distintos sino entre las diferentes recitaciones de un mismo rapsoda), recopilar toda la dispersión de versiones e incluso hallar a alguno que cante sobre hechos contemporáneos.

Contemplando los mapas de la habitación (los mismos que al subprefecto le hacen confirmar su sospecha de que son espías), Max y Willy inician una conversación sobre la antigua y sangrienta rivalidad entre albaneses y eslavos (que es el bajo continuo de la novela y el resorte trágico de su desenlace):

[...] no sería nada extraño que hasta por los arco iris del cielo hubiesen litigado. Y, por si no fuera suficiente, se disputaban también la antigua epopeya, la cual, como para rematar la fatalidad de las cosas, existía en las dos lenguas: en albanés y en serbocroata. Y cada uno de estos dos pueblos pretendía con obstinación que el creador de la epopeya no era otro sino él, no dejando de este modo para el otro más papel que el de saqueador o, en el mejor de los casos, el de plagario.⁹⁴

Según Willy (que representa la tesis de Kadaré y que retomará el tema de esta conversación en su diario), el contenido “homérico” de la epopeya albanesa demostraría la antigüedad de los albaneses en la península, lo que resultaría insoportable para los eslavos (serbios) no solo en el contexto de dominación general que estos ejercen en el territorio sino por razones concretas como la adscripción del disputado territorio de Kosova, símbolo, para los albaneses, de su resistencia a las continuas invasiones eslavas y turcas en la península balcánica. Tanto Max como Willy

⁹³ *ibid.*, p.41.

⁹⁴ *ibid.*, p.85.

acaban llegando a la conclusión de que la epopeya (en general y en todas sus manifestaciones concretas) surge de la guerra (y no al revés), y de que, como hija suya, “chorrea sangre”, puesto que la disputa por su “autoría original” ha provocado (y provoca) muertes. No parece sugerirse en ningún momento que los poemas albaneses y los serbios provoquen en el lector/oyente lo que sí causa Homero y que Kadaré explica en *La cólera de Aquiles* o *Esquilo*: el arrepentimiento, el deseo de cesar la matanza y dejar de jugar al juego criminal de la guerra. Quizá Kadaré encuentre en Homero, además de la superación (inintencionada y, por eso, magnífica) de los valores de la propia cultura homérica, algo que también es propio de los clásicos: una saludable distancia que los habilita como mediadores.

Al preguntarle Max a Shtjefen si el odio entre albaneses y serbios es tal como se dice, su respuesta sombría parece revelarnos la opinión de un Kadaré entristecido: “Puede que sea todavía peor [...] ¿Sabes lo que ha escrito un poeta albanés? «Del rencor mutuo hemos nacido...»”.⁹⁵ Puesto que Kadaré defiende, en una postura no exenta de nacionalismo, la mayor antigüedad histórica de los albaneses en el territorio, podría parecer que su novela se puede reducir a un sucio ejercicio de chovinismo, a una actualización del despreciable mito de la autoctonía ateniense. Pero que sea capaz de mencionar este verso, que ponga a Faik Konica riéndose de su propio pueblo al principio de la novela, que retrate a la ciudad de N. como hemos visto, que convoque a don Quijote (aunque sea de pasada), que plantee la posibilidad de que la vida personal del rapsoda influya en su creación (dejemos de responsabilizar únicamente a las Musas de nuestros desvaríos!), el propio desenlace de la novela (como veremos), todo esto nos dice que efectivamente Kadaré no ha pasado por Homero en vano y que la insistencia en la cuestión de la antigüedad albanesa apunta más bien a un gesto de resistencia ante la presión aculturizadora de un pueblo, el eslavo, que en determinadas circunstancias históricas tiene más afán de expandir su poder (a cualquier precio) que de limitarlo.

Cuatro días después de esa conversación llega el primer rapsoda, que accede a cantar dos poemas: la infidelidad de Ajkuna a Muj y una variante del cantar de Zuk Flamurtari. La primera, sobre la cual hay más de una versión, les da pie a los investigadores a pensar que sobre su correlato griego, Helena, hubo de haber también más de una versión, y que la síntesis que hace Homero (ese “cerebro tiránico [...] capaz de hacer tascar el freno a toda aquella espumeante y desenfrenada pléyade de creadores”),⁹⁶ problemática y contradictoria, refleja dicha abundancia de versiones. Ante la propia exuberancia de la epopeya albanesa los estudiosos se sienten amenazados y compelidos a autodefinirse: “Nosotros somos homeristas. Nos lo repetimos a diario, como para recordarnos a nosotros mismos que no hemos venido para estudiar la epopeya albanesa, sino para desvelar el enigma homérico”.⁹⁷ Se ven entusiasmados, sin embargo, por haber empezado a definir un “pre-universo común greco-ilirio-albanés” (idea ya presente en las notas de Gent de *El monstruo* y que Kadaré defiende y explora en muchos de sus escritos).

El entusiasmo crece cuando otro rapsoda les canta el poema de Zuk Flamurtari, la llamada “*Orestíada* albanesa”.⁹⁸ Seguramente este constituye el punto de inflexión

⁹⁵ *ibid.*, p.88.

⁹⁶ *ibid.*, p.97.

⁹⁷ *ibid.*, p.95.

⁹⁸ La comparación entre Orestes y Zuku Bajraktar o Zuk Bajraktari (es difícil para el lector no albanés acceder a este personaje a través del nombre ‘Zuk Flamurtari’; este Zuk parece ser más conocido por su sobrenombre, Bajraktar, “Abanderado”) está formulada en M. LAMBERTZ, *Die Volksepik der Albaner*, M. Niemeyer, Halle, 1958, p.105. Zuk es un guerrero (turco-albanés) que captura a otro guerrero (eslavo), Baloz Sedelija, de quien su madre se enamora secretamente, por lo que le ofrece liberarlo. Esto

en la novela, puesto que, al preguntarle al rapsoda cuándo va a volver para cantarla de nuevo, este les responde que abandona para siempre las montañas, lo que Shtjefen interpreta como un mal augurio. Este mal presentimiento queda disipado por la vuelta del primer rapsoda, justo dos semanas después de su primera aparición, que canta de nuevo los mismos poemas que la primera vez. Con el tiempo consiguen hacer segundas grabaciones de otros rapsodas y acaban comprobando que ninguna de esas segundas grabaciones es idéntica a la primera y que, sin embargo, cuando los rapsodas son interrogados, por ejemplo, acerca de los “olvidos”, estos no pueden comprender qué se les está preguntando. Es la formulación literaria de un aspecto clave de la teoría oral: el olvido no es un enemigo del proceso creativo, sino que forma parte del mismo; “como en los seres vivos, se trata de una muerte que garantiza la continuidad de la vida”.⁹⁹ La reflexión acaba desembocando en una hermosa personificación de los poemas:

¿Quién puede saber por qué razones y a través de qué misteriosos vericuetos un olvido sumergido en las tinieblas durante años puede afluir nuevamente a la superficie? Además, si es verdad que el fenómeno puede producirse en un mismo rapsoda, de igual modo puede, a semejanza del movimiento de las aguas subterráneas, surgir en otro alejado del primero en el espacio y el tiempo. Incluso desde la tumba donde lleve años descomponiéndose el rapsoda, fragmentos olvidados de la epopeya pueden atravesar el barro y volver a emerger inalterables de la muerte.¹⁰⁰

A las “meditaciones sobre el olvido” les siguen las que atañen a la relación entre el sentido de la audición y el de la vista en la composición y transmisión de la épica. ¿Es requisito para ser rapsoda tener la vista débil? ¿Funciona de forma diferente la memoria cuando la visión está excluida del juego? ¿Se degradarían los rapsodas de forma intencionada la vista, como Demócrito, o la ceguera es simplemente una metáfora de la necesidad de “cierto distanciamiento entre el arte y la cotidianidad de la vida”? En *El monstruo* se nos había sugerido que Homero tenía realmente una visión perfecta, que *necesitaba* de hecho esa visión para realizar las descripciones panorámicas que componen, por ejemplo, el *Catálogo de las Naves* en el canto II de la *Ilíada*. En las notas de Gent, el atributo (simbólico) de la ceguera provendría de la “descarga de responsabilidad” del público en el autor del poema: realmente los *ciegos* eran los oyentes, en tanto incapaces de diferenciar la realidad de lo ocurrido en Troya de lo que el aedo cantaba. En *El expediente H.*, sin embargo, la ceguera llega a ser considerada en su dimensión no metafórica y nuestros investigadores acaban planteándose la posibilidad de someter a los *lahutarë* a los exámenes de visión propios de los oculistas. Pero también se formula alguna otra conjetura, como por ejemplo que a Homero le fuera adjudicada la ceguera por parte de los escultores, que se verían incapaces de representar lo que habría sido su verdadera tara, la sordera (tras oír “decenas de miles de hexámetros. [...] La ceguera sería para los tiempos venideros, cuando fueran inventados los libros”).¹⁰¹

no parece suficiente a Baloz, que teme la fuerza de Zuk, así que su madre decide cegar a su hijo mediante una artimaña. Tras esto Zuk se refugia en las montañas, donde una *ora* le cura la vista para que pueda vengarse. Zuk vuelve a su casa disfrazado de mendigo y en la medianoche mata a Baloz, se descubre ante su madre y ata a esta a una haya, la cubre de alquitrán y la quema viva. Orestes, desde luego, parece más pío, pero los paralelismos son evidentes. El argumento y el poema pueden encontrarse en R. ELSIE y J. MATHIE-HECK, *Songs of the Frontier Warriors*, Bolchazy-Carducci Publishers, Wauconda, 2004, pp.171-187.

⁹⁹ I. KADARÉ, *El expediente H.*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2001, p.107.

¹⁰⁰ *ibid.*, p.108.

¹⁰¹ *ibid.*, p.125.

Entre esas conjeturas aparece también la apreciación, por parte de los investigadores, de aquello que Kadaré considera el gran logro de Homero, la condensación en la forma concreta de un poema de todo un universo épico: “En vano pretendían algunos que desposeyendo a Homero de su autoría se le infligía alguna clase de menoscabo. En realidad, su gloria como redactor tal vez mereciera aventajar en ese caso a la del rapsoda”.¹⁰² La idea, que tiene un mayor desarrollo y que aparece también (y aplicada a la tragedia) en el ensayo sobre Esquilo, no es nueva: mucho se ha escrito sobre el carácter sintetizador de las obras clásicas, que hacen de “mapa” de la dispersión literaria de toda una época. Un par de citas, aunque largas, merecen la pena por sus bonitas metáforas y por la comparación del destino de la épica griega y la albanesa. La primera de ellas procede de *Esquilo*:

La *Tebaida* debió ser una de las numerosas epopeyas que se mantenían aún en aquel tiempo en el firmamento artístico griego y a partir de las cuales se recreaban obras geniales sucesivas. Todo ese resplandor espiritual y artístico que fulguraba en la Grecia de entonces se asemejaba en realidad a una densa zona cósmica. Fragmentos de poemas arcaicos desmoronados por el tiempo gravitaban todo en derredor, viejos motivos explotaban de repente con luminosidad cegadora lo mismo que estrellas jóvenes, otros motivos envejecían y se enfriaban, otros colisionaban entre sí o se fusionaban impetuosamente... y todo era un tráfigo y un estrépito sin fin, mientras los agujeros negros continuaban allí, al acecho, esperando la ocasión de absorberlo y desolarlo todo.

No era sencillo orientarse en el abigarrado universo que componían la mitología y la poesía oral griega arcaica, en esa densa zona donde entrechocaban, se embestían, se mutilaban, se engrandecían o se engullían entre ellas las numerosas variantes, cantadas de distinto modo por rapsodas diferentes. Y aún resultaba menos sencillo poner freno a aquella eferescencia, a aquel frenesí artístico a fin de someterlo al armazón y la coherencia que requería la dramaturgia. Eran necesarias mentes y voluntades geniales, como realmente lo fueron las de los trágicos griegos. Sin su intervención, esa mitología y esas epopeyas en proceso de diversificación, de continua contracción y dilatación, hubieran acabado poco a poco dispersas en variantes infinitas. Éste fue el destino en cierta medida del conjunto de la epopeya albanesa, a la cual no le cupo en suerte ser escrita en su debido momento, por lo que llegó al siglo XX gravemente dañada, de modo irreparable en ocasiones.

Fue el propio mecanismo del anonimato, productor de los poemas arcaicos, el infinito ejército de rapsodas, empeñado cada uno de ellos en agregar o recortar algo al poema que cantaba, lo que condicionó la densidad de las innumerables variantes, las cuales, junto con la diversidad, portaban en su interior el germen de la destrucción. La diversidad de la poesía oral era señal de riqueza pero también de pobreza, de vida y de muerte. La titánica intervención de Homero y de los trágicos salvó a esa poesía de la degradación embriagadora. Sin esa intervención habría muerto anegada precisamente en variabilidad o, mejor aún, en una suerte de libertad mal entendida.¹⁰³

Regresando a *El expediente H.*, encontramos, en el capítulo diez, una paráfrasis de todo lo que acabamos de leer en la cita anterior, pero también otras cosas, como el esbozo de una posible fecha del “inicio del fin” de la epopeya albanesa: la invasión otomana y el refugio de los *lahutarë* en las montañas. El retrato que se hace de estos, ubicándolos en ese “cosmos épico” ya descrito, es, cuanto menos, llamativo:

La epopeya se presentaba cada vez más ante ellos como una suerte de galaxia poética, en cuyo interior actuaban fuerzas misteriosas. Eran tal vez esos mensajes secretos procedentes de su centro a los que se sometían los *lahutarë* para refrenar su libertad, su afán de transformación o rebeldía. Así se explicaba que, considerados bajo este prisma, todos parecieron lunáticos, con aquel brillo lejano en la mirada y aquella voz inhumana, cuya textura sólo podía haberse logrado tras un largo peregrinaje por los espacios interestelares.

¹⁰² *ibid.*, p.124.

¹⁰³ I. KADARÉ, *Esquilo*, trad. De R. Sánchez Lizarralde y M. Rocés, Siruela, Madrid, 2006, pp.112-113.

En ocasiones les parecía que la epopeya no podía existir sino en esa forma dispersa y que ellos estaban cometiendo un acto contra natura al pretender reunir por la fuerza sus pedazos. Entonces tenían la impresión de que más que con una totalidad poética tenían que vérselas con una orden medieval, cuyos integrantes, los *lahutarë*, transformando el canto en rito, lo propagaban por doquier conforme a un ceremonial y un protocolo rigurosos. Un testamento de fraternidad nacional no podía haber sido diferente. Porque entre todos los antiguos mensajes, éste, presintiendo y lamentando de antemano la futura división del país en dos, era sin género de dudas el supremo legado nacional de los albaneses. Así se explicaba aquel prolongado lamento, casi milenarista, aquella advertencia en forma de quejido, cuya monotonía era determinada por la repetición hasta el desfallecimiento de la orden arcaica.¹⁰⁴

La oposición *naturaleza-cultura* queda bien definida en ese “acto contra natura” que resultaría la fragua de la materia épica en los moldes de los poemas de los rapsodas. La epopeya albanesa, con su fragmentación tras la invasión otomana y sin la suerte de una temprana puesta por escrito, se convierte en el augur del propio destino del país albanés, destinado igualmente a una trágica rotura. Como veremos, el final de la novela resume de forma clara esta relación que Kadaré ha ido tejiendo a lo largo de toda la obra.

En toda esta nebulosa de preguntas e hipótesis, nuestros protagonistas no solo sufren una ligera *quijotización* (pues en algunos momentos repiensen su vida en clave épica), sino que empiezan a sentir una difusión de la frontera entre lo que reflexionan y lo que sueñan, una alteración total del tiempo, influidos por el peculiar funcionamiento del tiempo mítico en el folklore épico albanés:

La acción duraba cientos de años, los héroes morían, o, víctimas de algún sortilegio, caían en profundos letargos, para despertar y reemprender la contienda, medio vivos, medio muertos; se casaban en la pausa entre dos guerras, lograban descansar algún tiempo en la tumba [...]; volvían a levantarse para recomenzar sus calamidades y así de forma incesante. [...] A veces el tiempo discurría en la epopeya raudo como el rayo, en el lapso de unos instantes sucedía todo lo que había sido vaticinado para el fin del mundo; pero ello no impedía que de igual modo se adormeciera de pronto, que su flujo se aminorara, la curación de una herida durara una década, o un cortejo nupcial camino de la ceremonia fuera congelado por las *zanas* y las *oras* durante el trayecto, luego descongelado, y al cabo de cierto tiempo reemprendiera la marcha hacia la morada de la esposa y hacia la boda, en la cual, pese a haber transcurrido siglos, continuaban esperándolos como si se tratara del primer día.

En parte alguna de la épica europea, ni siquiera en las sagas islandesas, se habían topado con semejante utilización del tiempo.¹⁰⁵

Resulta ahora más fácil comprender qué está detrás de la distorsión del tiempo que habíamos observado en *El monstruo* que, junto con *El expediente H.* y *El Palacio de los Sueños*, es la novela más consagrada a la reflexión sobre la epopeya. También *El expediente H.* tiene alteraciones en el tiempo: las fechas del informe de Dull el Buhardillas que leemos al final del capítulo diez no coinciden exactamente con las fechas que hemos leído anotadas en el diario de Willy desde el capítulo seis. Cuando la épica entra en juego, el tiempo entra en el laboratorio como en *El Relojero de Remedios Varo*.

Poniendo de nuevo los pies en el suelo de la Posada del Cráneo del Búfalo, en el capítulo nueve suceden dos encuentros inquietantes (nuevos augurios que se suman al del rapsoda que abandona las montañas...). El primero se da con la llegada de unos montañeses que hacen un alto en su camino a la capital para llevar a un enfermo del

¹⁰⁴ I. KADARÉ, *El expediente H.*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2001, pp.126-127.

¹⁰⁵ *ibid.*, pp.127-128.

que se sospecha que padece una dolencia tan inusitada como letal: le han “emparedado” la sombra en una pared durante la construcción de una *kulla* (las casas de piedra típicas de Albania del Norte). Según Martin cuenta a los aterrados Max y Willy, este es un viejo mal, un mal terrible del que hablan las leyendas albanesas: una vez te han emparedado la sombra tu propia vida queda atrapada en el muro, por lo que, si verdaderamente le hubiera ocurrido eso al joven que gime en las angarillas, este estaría ya en las agonías previas a la muerte.

El segundo encuentro es con un monje serbio cuyo apellido, Dushan, no averiguamos hasta el siguiente capítulo (donde leemos la continuación de la escena que empieza aquí través del informe de Dull el Buhardillas, no del narrador omnisciente). Dushan... ¿Quizá una referencia a Stefan Uros IV Dušan, zar serbio del siglo XIV y uno de los protagonistas del poema épico serbio que lleva su nombre, *Las bodas del zar Dušan el Poderoso*? Podría ser, como podría ser un simple nombre al azar.

Este monje serbio, que viene de Peja (Kosova) y está de camino a Shkodra, oye hablar del trabajo de Max y Willy y se detiene en la posada con la intención de preguntarles acerca del mismo. Según les cuenta, él mismo es un interesado en la poesía épica. Tras la segunda copa de *raki*, los emocionantes relatos de los investigadores se enfrían de golpe con una peligrosa pregunta por parte del monje: ¿por qué solo se ocupan de la épica albanesa? La respuesta de los investigadores, ingenuamente sincera pero pragmáticamente desastrosa (“Nosotros somos investigadores científicos [...] y como tales no deseamos mezclarnos en disputas domésticas..., es decir, balcánicas”),¹⁰⁶ sigue las instrucciones recibidas por parte del cónsul de Albania en Washington (quien les había advertido de la sangrienta rivalidad entre albaneses y serbios), pero da fatídicamente por supuesto (y esta es la descarriada *hybris* –ὕβρις– que los precipitará al desastre) que su desprecio del debate nacionalista va a ser aceptado así como así. La evocación en sus mentes del recuerdo del cónsul enseñándoles periódicos de ambos bandos exigiendo cada uno la destrucción absoluta del país vecino y recordándoles la etimología de cada topónimo (Albania, “águila”; Serbia, “serpiente”) no puede ser más irónica. El rumbo no mejora cuando, previas disculpas del monje que supuestamente acepta sus motivos, al hacer este la observación de que estudiando a Homero mediante la epopeya albanesa honrarán de forma indirecta a esta, aquellos corroboran dicha apreciación. Súbitamente el monje saca un reloj y comprueba, casualmente, que se le ha hecho tarde, y se va galopando en un caballo negro “con un galope que, desde lejos, parecía de plomo”.¹⁰⁷

Adónde va el monje con ese funesto galopar lo sabremos ya a través del informe de Dull el Buhardillas al final del capítulo diez, poco después de que, en una narración libre de espías, se nos haya informado de los fabulosos progresos de Max y Willy, que han completado la lista de correspondencias entre motivos épicos albaneses y griegos, habiendo encontrado personajes y temas homólogos para los Atridas, Ulises, Circe, Nausica, Medea, las Furias y las Euménides.¹⁰⁸ Ahora más que nunca los entusiastas investigadores agradecen la fortuna de contar con el magnetófono, el invento benefactor que posibilita todo su trabajo.

¹⁰⁶ *ibid.*, p.120.

¹⁰⁷ *ibid.*, p.122.

¹⁰⁸ Al parecer, Kadaré habla con un poco más de extensión acerca de estas correspondencias en I. KADARÉ, *Nos chansons de geste*, 8 Nëntori, Tirana, 1979 y en el prólogo que realiza a una recopilación de cantares épicos albaneses, *Chansonnier épique albanais*, ed. de Q. Haxhihasani, trad. de K. Luka, Académie des sciences de la RPS d'Albanie, 1983. Hasta la fecha no nos ha sido posible acceder a ninguno de los dos textos.

Sin embargo, el artefacto no recibe la misma consideración por parte de los lugareños: en el capítulo anterior un huésped de la Posada, al oír el ruido de un rebobinado y confundirlo con el gemido de alguien que está siendo asesinado, maldice a Shtjefen cuando este le explica el cometido del aparato, acusándolo, como poco, de permitir que los extranjeros endemonien las voces de los *lahutarë*. Esta maldición predice los próximos sucesos, pues en este capítulo, ya a través del informe de Dull, averiguamos que el taimado monje Dushan ha ido a la cueva del Cuco (no muy lejos de la Posada del Cráneo del Búfalo) a ver al eremita Frrok, quien se guarece allí desde hace años como un guardián del orden moral del mundo con dotes proféticas-apocalípticas. He aquí las pérfidas palabras que Dushan (quien sabe qué tiene que decir y cómo para conseguir lo que quiere) le refiere a Frrok sobre el magnetófono, tras haber sacado a colación el proyecto de Max y Willy:

Es un instrumento maligno, le decía, más dañino que las brujas que desecan los ríos y agostan la hierba. Porque si la bruja mata la hierba y el agua, ese arcón empareda los viejos cantares, los comprime dentro de él, y tú sabes de sobra lo que le pasa a un cantar una vez se le empareda la voz. Es lo mismo que emparedarle la sombra a un hombre. Se agosta y muere, eso es lo que le pasa. A mí lo mismo me da, continuó, yo soy extranjero, mi país y mis cantares serbios están lejos y a buen recaudo; si lo siento es por vosotros. Os amargarán la existencia con ese aparato. Os arrebatarán todos esos antiguos cantos y la vida os parecerá sorda sin ellos. Entonces os daréis cuenta, pero ya será tarde. Os despertaréis un buen día en pleno desierto, y os llevaréis las manos a la cabeza, pero entretanto ellos, esos malditos, habrán ahuecado el ala. Os lo habrán saqueado todo y vosotros estaréis condenados a vivir para siempre en la mudez. Generación tras generación, vuestros nietos y tataranietos os maldecirán por ello. Así es como será.¹⁰⁹

Es cómico y trágico a partes iguales. El capítulo se cierra con el eremita Frrok inflamado y el monje, satisfecho con el trabajo realizado, alejándose a Skhodra. En el siguiente capítulo, casi un entreacto, reaparece el contrapunto cómico del personaje de Daisy, la mujer del subprefecto, que, indignada tras haber descubierto que sus amados investigadores (a quienes ha idealizado por completo) están siendo espiados por su marido (incluso con un espía que sabe inglés expresamente llegado de la capital a tales efectos), decide partir, oculta en un carruaje, hacia la Posada del Cráneo del Búfalo para advertirles de tan graves circunstancias y salvarles de tan innecesaria perfidia. Pero su llegada causa de forma irónica la partida inmediata de Max y Willy a la capital en busca de un oftalmólogo, puesto que la visión de Willy ha empeorado tanto que no es capaz de identificar, a través de la ventana, la identidad de la silueta femenina que acaba de llegar y baja del coche. La narración protege a Daisy: Dull el Buhardillas no es capaz de reconocerla tampoco, pues este se ha dormido, no escuchando las conversaciones en inglés que no es capaz de entender, sino escuchando precisamente las grabaciones de las monótonas voces de los *lahutarë*, en albanés (lengua que sí entiende). Los *lahutarë* cantan en la misma lengua de Dull, pero no en el mismo idioma (en el sentido más puramente etimológico del término).

Esta “pequeña derrota” provoca la propia dimisión de Dull, avergonzado por la primera infracción de su vida en años de fiel servicio, por lo que asistimos, en este capítulo once, al último informe que redacta para el subprefecto, quizá el más hilarante de todos (con una parodia del estilo de los símiles homéricos: “igual que los pepinos están al noventa por ciento compuestos de agua, la vida de esas personas estaba hecha en idéntica proporción de ofensa y despecho”)¹¹⁰ y con el que se limita a pedir únicamente “una cosa: recogimiento y olvido”. El subprefecto ni logra saber quién es

¹⁰⁹ I. KADARÉ, *El expediente H.*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2001, pp.137-138.

¹¹⁰ *ibid.*, p.149.

esa mujer a quien Dull no ha logrado identificar (que es su esposa), ni lo sospecha ni le preocupa apenas: el despecho por el “abandono” de Dull se apodera de él. En medio de esa desazón se da cuenta de que nunca ha visto ni oído a Dull: solo ha accedido a él mediante sus textos, toda su fascinación tiene como único canal su escritura. Pero, como hemos dicho, toda esperanza de analogía que le permita comprender el interés de Max y Willy por Homero está descartada.

Max y Willy vuelven a la Posada provisionados de colirio y con la visión de este último ya parcialmente recuperada. Consideran que ya tienen compilada la epopeya albanesa, pero todavía no han conseguido que ningún rapsoda cante lo que ellos llaman un *epevent*, la conversión de un suceso contemporáneo en materia de poesía épica. En la ciudad de N., por otra parte, la angustiada Daisy ha hecho llamar al espía inglés para que le cuente lo que sabe, camuflando en el anhelo fantasioso de *salvar* a los irlandeses el desasosegado deseo de saber si alguno de los dos la ha mencionado, si la han incluido *en sus planes*. Pero el espía llega esa mañana a su casa con unas intenciones muy distintas y Daisy, casi dejándose caer, acaba traicionando a su marido en los brazos de este experimentado señor y no en los de ningún irlandés, para decepción posterior suya.

Cuando, esa misma noche, el espía vuelve a llamar a la puerta de su casa, con una estruendosa urgencia, y el subprefecto se levanta de la cama para abrirle, Daisy no puede sentirse más desbordada. La situación, en un principio de doble trama y equívoco cómico, adquiere tinte trágico cuando averiguamos que el motivo de la visita del espía es un ataque en la Posada a los irlandeses. De nuevo, llegamos a conocer los detalles de dicha noticia solo a través de los disparatados informes del espía y de las declaraciones del expediente del caso, lo que parece entorpecer todavía más la claridad de los hechos. El ataque, realizado con nocturnidad y alevosía, encabezado (como no podía ser de otro modo) por el eremita Frrok, culmina en la destrucción del magnetófono y las cintas. También se rompe el frasco de colirio, y la ceguera que vuelve a los ojos de Willy se convierte en metáfora del desenlace de la historia, pues ahora que han perdido todo lo que habían llegado a ver/oír de la epopeya albanesa han vuelto a perder el rastro de Homero. Los afanes de gloria del inicio de la novela quedan ya muy lejos y la metáfora se carga de ironía:

»Imagino el nombre de Homero flanqueado por los nuestros, Willy Norton y Max Roth (por Dios, es la viva imagen de un ciego conducido por dos lazarillos), en los titulares de los periódicos y en los letreros de los anuncios luminosos.”¹¹¹

Parece que es imposible no contagiarse de esa ceguera simbólica de Homero en el afán de averiguar algo más sobre la épica. O por lo menos, mientras el chovinismo prevalezca. La metáfora del velo, tan querida por Kadaré, vuelve a aparecer al final de esta novela: “El velo del ocaso se cernía para siempre sobre el territorio épico”.¹¹² Cierta coro de la ciudad de N., o casi más bien un Areópago diseminado por las cafeterías, valora los hechos:

En los cafés de la ciudad, quienes ya con anterioridad se mostraron contrarios al desbordamiento de la fantasía, aunque ante la presión de los demás acabaron por dejarle franco el paso, repetían ahora con voz severa: Nos está bien empleado, señores, ¿qué necesidad teníamos nosotros de asociar el nombre de nuestra ciudad al de un individuo muerto hace cuatro o cinco mil años? No era más que una insensatez sin precedentes. Si al menos se hubiese tratado de una fábrica de salsas o de la apertura de una estación de baños termales, de la que se viene hablando hace tiempo, habría tenido

¹¹¹ *ibid.*, p.58.

¹¹² *ibid.*, p.170.

un pase, pero esto... Esto es nacionalismo romántico con olor a moho. Fascinación por un fantasma. Y qué fantasma, señores, un fantasma ciego...

Quienes escuchaban sacudían las cabezas parsimoniosamente como diciendo: En verdad, ¿cómo pudimos llegar a estar tan desquiciados para no pensar en todo esto? ¡Un fantasma ciego, Señor del cielo! En fin, gracias a Dios el asunto no ha quedado más que en eso, podía haber sido peor, mucho peor.¹¹³

Max, en compañía de un Willy casi del todo ciego, ya en un vapor rumbo a Italia, lee el periódico que ha comprado antes de embarcar. En él aparece la noticia sobre el juicio inminente de los responsables del ataque y la hipótesis de que este hubiera sido motivado por el nacionalismo eslavo más recalcitrante (como el asesinato –real, más allá de la ficción– del investigador croata Milan Shuflaj). Pero lo determinante es la irónica aparición, en las páginas centrales del periódico, de un poema épico dedicado a ellos, a Max y Willy, el *epevent* que tanto habían ido buscando, y que trata sobre el *aprato* [sic] que “surge del mar” y que el eremita Frrok destruye.

Tras leerlo Max en voz alta para su compañero, que, en su estado, no puede leer, este, tras un silencio incómodo, realizando con la palma de la mano un gesto propio de los *lahutarë* antes de cantar, parece convertirse al instante en uno de ellos y canta palabra por palabra los versos que acaba de escuchar con la voz inquietante de los rapsodas. Como si la lógica del *Kanun* se aplicara tácitamente aquí, los responsables de “apresar” la épica en el magnetófono quedan ahora ellos mismos presos en ella y la novela acaba así, en la *in medias res* de esta metamorfosis, como el final de Gent-Laocoonte en *El monstruo*.

“Verdaderamente esa epopeya destila sangre”... En un brevísimo cuento no traducido al castellano, *El canto*,¹¹⁴ un hombre, presa del deseo insensato de ser el protagonista de un canto épico, comete todo tipo de actos para convocar la fama que lo introduzca en un poema (el asesinato de un hombre, el rapto de una mujer...). Como puede esperarse de la narrativa de Kadaré, solo con el precio de su vida (perdida en la venganza de su primer asesinato, como dicta el *Kanun*) consigue convertirse en esa “materia de canto” anhelada, pero ni siquiera con su nombre real, sino de forma anónima, pues quienes encuentran su cadáver y componen una canción sobre este hecho desconocen su identidad. Con esta certeza del alto precio de la épica se desvanece el sueño de Homero...

5. FILÁNTROPOS Y MISÁNTROPOS EN EL ETERNO CREPÚSCULO DE LOS DIOS. “Quien lo desee puede seguir a Prometeo [...]. Nosotros estamos de parte de Zeus”:¹¹⁵ esta es la afirmación rotunda de Mao Tse Tung, fundador de la República Popular de China y líder del Partido Comunista chino, en la novela *El concierto*, dedicada, precisamente, al comunismo de Mao, a la Revolución Cultural y a las relaciones de la China comunista con Albania y Europa. Previamente a esta aseveración, uno de sus seguidores, Guo Mozo, le ha revelado que sus ideas acerca de la necesidad de “simplificar” el cerebro humano (cuyo *excesivo* desarrollo, según Mao, habría sido la causa de todos los males de este mundo) están ya planteadas en el relato mitológico griego del conflicto entre Prometeo (defensor del ser humano tal como es) y Zeus (detractor e instigador de un “plan de simplificación humana”). No deja de ser tremendamente irónico que el impulsor de la Revolución Cultural, cruzada contra la “cultura occidental” y su “decadencia capitalista burguesa”, no solo no experimente el más mínimo rechazo hacia la historia que le cuenta su seguidor, sino que acceda a

¹¹³ *ibid.*, pp.171-172.

¹¹⁴ *Le chant*, en I. KADARÉ, *Invitation a un concert officiel*, trad. de A. Zotos, Fayard, París, 1985, pp. 191-194.

¹¹⁵ I. KADARÉ, *El concierto*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1992, p.96.

explicar su propia realidad con el planteamiento esquileo de ese mito griego. Hay pocas ironías en Kadaré no calculadas y esta no parece ser una de ellas.

El interés del escritor albanés por la figura de Prometeo y por la confrontación con Zeus tal como la narra Esquilo es temprano y recorre su obra desde los inicios con dos relatos (uno de 1967 y otro acabado en 1990), una obra de teatro, *Mala temporada en el Olimpo* (1996) y las páginas dedicadas a la trilogía esquilea en el ensayo sobre el dramaturgo que lleva su nombre (1985-2000), que ya ha ido apareciendo a lo largo de estas páginas. Los cuentos y la obra de teatro pueden verse como una progresión en complejidad del tratamiento del tema. El primer relato, de apenas dos páginas, se integra de hecho en el de 1990 como una de las tres partes que lo conforman, y la obra de teatro contiene motivos que se tratan en las formas narrativas que la preceden.

El relato (hacemos referencia al de 1990, que comprende el que le antecede) se inspira en lo poco que se sabe de las dos tragedias perdidas que completarían la trilogía sobre Prometeo de Esquilo, pero no es un intento de reproducirlas, sino más bien de condensar en él algunas ideas que Kadaré ha ido concibiendo sobre el tema. Quizá la más importante sea aquella con la que el relato culmina: la de un nuevo castigo para Prometeo, una vez que, cesada su cautividad, ha ascendido de nuevo al Olimpo. A Prometeo le asalta la duda sobre la especie humana: ¿realmente se merecen todos los esfuerzos y padecimientos sufridos por su causa? Esta duda, que al parecer viene para quedarse el resto de su inmortalidad, se asemeja al águila que en su cautiverio le devoraba el hígado una y otra vez.

La identificación del águila con la duda no es del todo nueva, aunque es difícil que lo sea con un mito que, atañendo a la encrucijada del ser humano entre la cultura y la naturaleza, no ha dejado de someterse a interpretación y remodelación desde su génesis hasta nuestros días.¹¹⁶ Según un escoliasta de Hesíodo, que comenta la escena del Prometeo encadenado de la *Teogonía*, «El águila de Prometeo simboliza las inquietudes cotidianas que oprimen al hombre y cada día lo consumen, como el águila el hígado».¹¹⁷ Quinto de Esmirna, en el libro V de *Posthoméricas*, si bien no hace la analogía con la duda o la preocupación, sí habla de un águila “introducida dentro de su vientre”, es decir, de un mal interiorizado.¹¹⁸ Para el mitógrafo Natale Conti, el águila representa la falta de tranquilidad propia de la vida humana desde que esta conoció el fuego y por tanto el desarrollo de la técnica.¹¹⁹ La Fontaine, en la fábula de *Filemón y Baucis*, interpreta el castigo de Prometeo como el acoso constante de las preocupaciones “devoradoras”, “verdaderos buitres”.¹²⁰ Schopenhauer, en el párrafo 199 de *Parerga y Paralipomena*, también veía en el águila la encarnación de la *Sorge* (traducción alemana del latín *cura* y del griego ἐπιμέλεια –*epiméleia*–, términos para el espectro conceptual de la preocupación, el cuidado y la inquietud)¹²¹ y Unamuno dedica al tema (si bien con otras connotaciones) dos poemas, “A mi buitre” y “El buitre de Prometeo”.¹²² Con tales precedentes, no es de extrañar que el Prometeo del relato kadariano, al verse obligado a sufrir en silencio el acoso de la duda cuando ya aparentemente ha dejado de ser un mártir (pues le ha sido devuelto su lugar en el Olimpo y no sufre ya el dolor de un hígado perpetuamente herido), se sienta “más

¹¹⁶ G. LURI MEDRANO, *Prometeos. Biografías de un mito*, Trotta, Madrid, 2001. La enumeración y referencias que siguen son deudoras de este bello y documentado recorrido por el mito que realiza Gregorio Luri.

¹¹⁷ *ibid.*, p.56.

¹¹⁸ *ibid.*, pp.71-72 (nota 45).

¹¹⁹ *ibid.*, pp.95-96.

¹²⁰ *ibid.*, p.23 (nota 9).

¹²¹ *ibid.*, p.23.

¹²² *ibid.*, pp.215-218.

Prometeo que nunca”.¹²³ Se inscribe así Kadaré en esta tradición que vincula al ser humano (y al titán que lo ama) con la inquietud de forma indisoluble.

Dicho esto, hay algo también llamativo en el relato de nuestro autor, concretamente en la segunda parte (esa que constituye el viejo cuento original), cuando Prometeo todavía está siendo torturado por el águila. Esta lleva muchos días sin venir, el hígado de Prometeo está a punto de sanar por completo. Lejos de provocar alegría su ausencia, al titán le suscita una angustia insoportable: ¿por qué no viene, por qué razón, proveniente del Olimpo, su sádica rutina ha quedado interrumpida? En tanto que resistencia a Zeus, él quiere su propia tortura: mientras la ausencia de castigo pueda suponer una nueva sumisión a Zeus bajo el disfraz de una complacencia o una conciliación impuesta, él anhelará el tormento del águila. Esta parte del relato concluye con un Prometeo aliviado cuando ve llegar al ave, en vez de horrorizado. A este respecto, los poemas de Unamuno no podrían estar más hermanados (si bien la querencia de Unamuno –con cierta pátina masoquista– no apunta a la concreción de una resistencia política a un tirano sino, en general, al ejercicio del pensamiento sin omitir su dimensión trágica). Pondremos como único ejemplo unos pasajes de “El buitro de Prometeo”:

»Gracias a ti, mi buitro, no estoy solo;
tengo en ti compañero,
imi amigo y carnicero!
la soledá es la nada;
el dolor de pensar es ya un remedio,
mejor tus picotazos que no el tedio...

[...]

»Pero no, no te apartes de mi seno,
que a tu falta me duermo para siempre;
escarba en mis entrañas, pensamiento;
mejor que no el vacío, tu tormento.
Existir, existir, pensar sufriendo
más bien que no dormir, libre de penas,
el sueño sin ensueños, que no acaba;
benditas tus cadenas,
ya que sin ellas pronto me hundiría
de las pálidas sombras en el gremio.
¡Sea inmortal dolor, mi eterno buitro,
y no placer efímero, mi premio!¹²⁴

Las interpretaciones mencionadas anteriormente son únicamente las que guardan una similitud más estrecha con la de Kadaré: si enumeramos todos los Prometeos escritos desde Esquilo hasta nuestros días, con sus diferentes usos y simbolismos, podríamos construir con ellos una torre que llegara al cielo al lado de la de Babel (puestos a recibir castigos divinos...). En ella habríamos de situar también la extraña pieza teatral que es *Mala temporada en el Olimpo*,¹²⁵ el desarrollo más largo de Kadaré del mito prometeico.

¹²³ *Prométhée*, en I. KADARÉ, *Oeuvres complètes, tome premier*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1993, p.108 (consultado en la edición digital).

¹²⁴ M. DE UNAMUNO, *Obras completas. Tomo XIII. Poesía I*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, pp.313-320.

¹²⁵ I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l'Olympe. Tragédie de Prométhée et d'un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998. La traducción del título y de los pasajes citados del francés al castellano es propia.

La obra cuenta con varios escenarios: el Olimpo, como espacio de lo divino; el Cáucaso y el Montblanc, como espacio de confrontación entre lo divino y lo humano, entre Prometeo y Zeus; Atenas y, en general, la tierra, como espacio de lo humano; finalmente un mundo subterráneo que no parece ser el Hades ni el Tártaro, una especie de zona de nadie que constituye, en el octavo acto de la obra, “la celda de aislamiento” de Prometeo.

El tiempo es ese que ya conocemos por otras novelas, que retrocede y avanza sin pedir permiso ni conceder coherencia, provocando un ya familiar efecto de confusión onírica (adecuado, por otra parte, a la recreación de un mito). En la obra confluyen los olímpicos, los titanes, Esquilo, el Quijote, Jesucristo, Amnistía Internacional, una línea de vuelos llamada *Olympic Airlines*...

Los primeros seis actos recrean el ambiente de conmoción tras el robo del fuego por parte de Prometeo y su entrega a los humanos. El acto I y II lo protagonizan una serie de divinidades menores que, excluidas de la reunión en el palacio de Zeus para deliberar acerca del delito, cotillean y van comentando la llegada y asistencia de los dioses principales a la misma. El acto III constituye un descenso brusco a la tierra, al momento en que los humanos están todavía apropiándose de ese fuego que Prometeo les ha concedido. El acto IV consiste en la reunión que previamente (en los dos primeros actos) hemos visto comentar desde fuera, en la que se considera qué hacer con el titán, mientras que el acto V es un “qué pasó después” en el exterior del palacio, centrado en una conversación entre Heracles y un barrendero. El acto VI vuelve a territorio humano, a Atenas, y nos muestra las vicisitudes que sufrió Esquilo con los vaivenes de la censura de la ciudad y sirve de antesala a los siguientes actos, que constituyen propiamente la recreación de la trilogía esquílea. El acto VII reescribe lo que Esquilo nos cuenta en *Prometeo encadenado*, el primer encadenamiento en el Cáucaso, mientras que el VIII (Prometeo en las profundidades de la tierra), el X (Prometeo y la tortura del águila) y parte del XIII (liberación de Prometeo tras una reunión con Zeus) se inspiran en las secuelas que no nos han llegado. Los actos X y XIV (el último) narran las “horas del té” de Hera con otras divinidades, que comentan las novedades como un anti-coro frívolo. El acto XI corresponde a una segunda reunión del “gabinete Zeus”, y el XII a otro encuentro, este entre la divinidad Ensueño y otras diosas cuya identidad no se desvela, que comentan la futura liberación de Prometeo desde una posición de accesibilidad limitada (como la de los primeros dos actos).

El planteamiento de partida tiene que ver con una observación que Kadaré hace en el ensayo sobre Esquilo: la tragedia que nos ha quedado de la trilogía es la única donde Zeus aparece retratado como un verdadero tirano. Kadaré acentúa este rasgo al máximo, de suerte que el Olimpo no puede parecerse más al gabinete de gobierno de un régimen dictatorial socialista como el albanés. De hecho, la obra esconde (sin demasiada sutilidad) una lectura biográfica innegable, evidenciada por varios estudiosos y confirmada por el propio autor, de las tensiones que Kadaré sufrió con el dictador Enver Hoxha y con su sucesor, Ramiz Alia (en general, con el gobierno albanés).¹²⁶ Prometeo es aquí el escritor, cuyo arte (la literatura) queda simbolizado en ese pequeño fuego que concede, aun sepulto entre cenizas, al ser humano, motivo debido al cual es castigado por el tirano, el Zeus-dictador (aun incluso habiendo este recibido ayuda, en algún momento, de aquel a quien condena cuando cambian las tornas). Igual que Prometeo ayudó a Zeus a hacerse con el poder, también Kadaré en cierto momento de su vida intentó mediar (de forma frustrada) entre el dictador y el

¹²⁶ I. KADARÉ, *Invitation à l'atelier de l'écrivain suivi de Le poids de la croix*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1991.

país, principalmente en su novela *El gran invierno*. Hay arrepentimiento y justificación en el monólogo de Prometeo al respecto, como veremos, aunque también cierto reproche al espectador por esperar un “Prometeo immaculado”.

¿Leyó Kadaré los sibilinos *Diálogos con Leucó* de Cesare Pavese? En el diálogo *Los hombres*, cuyos interlocutores son Kratos y Bía (“Poder” y “Fuerza/Violencia”, los siervos de Zeus que encadenan a Prometeo en el Cáucaso junto con Hefesto), el primero es incapaz de comprender por qué Zeus, una vez se ha hecho con el poder y domina el mundo, se empeña en ir una y otra vez a mezclarse con los humanos. He aquí las respuestas de Bía:

BÍA – Hermano, hermano, ¿quieres comprender que el mundo, aunque no es ya divino, justamente por esto es siempre nuevo y rico para quien desciende hasta él desde el monte? La palabra del hombre, que sabe que sufre y se fatiga y posee la tierra, revela maravillas a quien la escucha. Los dioses jóvenes, que se impusieron sobre los señores del Caos, recorren todos la tierra entre los hombres. Y si bien algunos conservan el amor de los lugares montañosos, de las grutas, de los cielos salvajes, lo hacen porque ahora los hombres han llegado también allá y su voz ama violar esos silencios.

KRATOS – Si solamente paseara, el hijo de Cronos. Si escuchara y castigara según la ley. ¿Pero cómo es que se resuelve a gozar y a dejarse gozar? ¿cómo es que roba mujeres e hijos a esos mortales?

BÍA – Si tú los hubieras conocido, comprenderías. Son pobres gusanos, pero todo para ellos es imprevisto y descubrimiento. Uno conoce a la bestia, conoce al dios, pero nadie, ni siquiera nosotros, sabemos el fondo de esos corazones. Hasta hay, entre ellos, quien se atreve a rebelarse contra el destino. Solamente viviendo con ellos y para ellos se gusta el sabor del mundo.¹²⁷

En el acto IX de nuestra obra, Hera y sus invitadas (Deyanira, Perséfone y la Portadora de Sueños) se hacen la misma pregunta y hallan la misma respuesta. Es esa fugacidad la que hace del sexo humano una dolorosa y al mismo tiempo placentera aproximación al infinito que les está vedado. Las diosas desconocen la muerte, pero también los orgasmos:

HÉRA – J’y ai mûrement réfléchi. Apparemment, cet attrait particulier leur est conféré par ce qui nous apparaît à nous comme un défaut: leur fugacité, leur statut de mortelles. C’est cela qui leur vaut cette frénésie, cette angoisse devant la fuite des jeunes années et l’approche de la mort. C’est pourquoi, à la différence de qu’il en est pour nous, déesses, qui, durant l’accouplement, exprimons notre plaisir et notre bonheur par des sourires, des rires, souvent même de douces mélodies, elles, au contraire, profèrent alors des hoquets, des gémissements qui ressemblent plutôt à des sanglots, comme si elles ne jouissaient pas mais pleuraient quelque perte. Apparemment, c’est cela qui excite nos maris jusqu’à les rendre dingues!¹²⁸

En el acto II, son Érebo, Hypnos y la Portadora de sueños (personajes que no aparecen en Pavese, como si Kadaré hubiera querido añadir, tácitamente, un diálogo más) quienes completan las palabras de Bía y de Hera: no solo sucede que para los

¹²⁷ C. PAVESE, *Diálogos con Leucó*, trad. de M. Milano, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1976, pp.144-145.

¹²⁸ I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l’Olympe. Tragédie de Prométhée et d’un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998, p.140. Traducción: “Lo he pensado detenidamente. Aparentemente, este particular atractivo les viene dado por aquello que a nosotros nos parece un defecto: su fugacidad, su estatus de mortales. Es eso lo que les otorga este frenesí, esta angustia ante la fuga de los años de la juventud y el acercamiento a la muerte. Es por esto por lo que, a diferencia de lo que nos sucede a nosotras, diosas, que durante el coito expresamos nuestro placer y felicidad con sonrisas, con risas, al contrario, ellas, profieren en ese momento hipidos, gemidos que parecen más bien sollozos, como si ellas no disfrutaran, sino lloraran alguna pérdida. Aparentemente, es esto lo que excita a nuestros maridos hasta volverlos locos!”.

mortales todo es “imprevisto y descubrimiento”, sino que precisamente por su condición efímera, porque se ven obligados a relevarse unos a otros, su vigor y su vitalidad prevalece, mientras que los dioses envejecen siempre:

HYPNOS – Attendez que je termine... Il est vrai qu'ils sont mortels, et nous pas; mais c'est justement en cela que reside leur forcé: ils affluent par vagues, ils se remplacent les uns les autres, se renouvellent, rajeunissent sans cesse en tant qu'espèce – vous comprenez ce que je veux dire? La mort même les renforce. Alors que nous restons toujours identiques à nous-mêmes, immuables...

ÉRÈBE – Veux-tu dire que c'est précisément notre immortalité qui nous affaiblit?

HYPNOS – Cela peut surprendre, mais il y a de cas où l'immortalité n'est pas une condition enviable.

ÉRÈBE – Ha-ha, vraiment, tu nous fais tordre!

HYPNOS – T'es-tu jamais demandé pourquoi, lorsque quelqu'un a suggéré de conférer l'immortalité à l'espèce humaine, Prométhée, grand défenseur des humains, s'y est opposé avec énergie? Tu t'en souviens?

ÉRÈBE – C'est vrai, à l'époque, j'ai été déconcerté par son attitude; j'ai pris cela pour un caprice.

HYPNOS – Eh bien, il en allait tout autrement. Prométhée savait que l'immortalité serait fatale aux humains.¹²⁹

La muerte nos obliga a la *tradio lampadis*, al legado de ese fuego con el que Prometeo ha dado comienzo a la carrera: por eso Kadaré imagina al titán oponiéndose a una concesión de inmortalidad a los humanos. Pero eso no es todo lo que Hypnos tiene que revelar a sus compañeros de tertulia. Del mismo modo que los hombres están hechos de barro, ellos, los dioses, están hechos de humanidad:

HYPNOS – [...] Nous sommes indissolublement liés à eux. Autrement dit, l'humanité est notre dernière chance. Voilà pourquoi je te le répète: tout comme l'humanité est l'émanation la plus élaborée de la fange, nous sommes, pour ce qui nous concerne, l'émanation la plus élaborée de l'humanité. Nous sommes sa pensée affranchie, sa réverbération dans le ciel, son impossible – en somme, son rêve...¹³⁰

Si la humanidad se extinguiese, les advierte Hypnos a sus atónitos oyentes, ellos simplemente desaparecerían. Volviendo a Pavese, en el diálogo que sucede al de Kratos y Bía, “Misterio”, esta vez entre Deméter y Dionisos, la idea de que los dioses

¹²⁹ *ibid.*, pp.30-31. Traducción:

“HYPNOS – Esperad que termine... Es cierto que ellos son mortales y nosotros no; pero es precisamente en eso donde reside su fuerza: ellos llegan por oleadas, se reemplazan los unos a los otros, se renuevan, rejuvenecen sin cesar como especie (¿comprendéis lo que quiero decir?). La muerte misma los vuelve fuertes. Mientras que nosotros nos quedamos siempre idénticos a nosotros mismos, inmutables...”

ÉRÈBE – ¿Quieres decir que es precisamente nuestra inmortalidad lo que nos debilita?

HYPNOS – Puede resultar sorprendente, pero hay casos donde la inmortalidad no es una condición envidiable.

ÉRÈBE – Jaja ¡la verdad es que nos dejas rotos!

HYPNOS – ¿Te has preguntado alguna vez por qué, cuando alguien sugirió concederle la inmortalidad a la especie humana, Prometeo, gran defensor de los humanos, se opuso con energía? ¿Te acuerdas?

ÉRÈBE – Es cierto. En ese momento, estaba desconcertado por su actitud; lo tomé por un capricho.

HYPNOS – Pues bien, se trataba totalmente de otra cosa. Prometeo sabía que la inmortalidad sería fatal para los humanos.”

¹³⁰ *ibid.*, p.32. Traducción: “Estamos indisolublemente ligados a ellos. Dicho de otra forma, la humanidad es nuestra última oportunidad. He aquí por qué te lo repito: así como la humanidad es la emanación más elaborada del fango, nosotros somos, en lo que nos atañe, la emanación más elaborada de la humanidad. Somos su pensamiento liberado, su reverberación en el cielo, su imposible – en suma, su sueño...”

dependen tanto de los hombres como a la inversa (si no más) está también hermosamente desarrollada:

DIONISIO – Estos mortales son verdaderamente divertidos. Nosotros sabemos las cosas y ellos las hacen. Me pregunto qué serían nuestros días sin ellos. Qué seríamos nosotros, los Olímpicos. Nos llaman con sus vocecitas y nos dan nombres.

DEMÉTER – Yo existía ya antes que ellos, y puedo asegurarte que en aquel entonces uno estaba solo. La tierra era selva, serpientes, torturas. Éramos la tierra, el aire, el agua. ¿Qué podíamos hacer? Fue entonces cuando adquirimos la costumbre de ser eternos.

DIONISIO – Esto no sucede con los hombres.

DEMÉTER – Es verdad. Todo aquello que tocan se vuelve tiempo. Se vuelve acción. Espera y esperanza. También morir para ellos significa algo.

DIONISIO – Tienen un modo de nombrarse a sí mismos, a las cosas y a nosotros, que enriquece la vida. Como las viñas que han sabido plantar sobre estas colinas. Cuando llevé el sarmiento a Eleusis, no sabía que de unas pendientes tan feas y pedregosas hubieran hecho un país tan dulce. Lo mismo con el trigo y con los jardines. Dondequiera que gasten fatigas y palabras nace un ritmo, un sentido, un reposo.

DEMÉTER – ¿Y las historias que saben contar de nosotros? Me pregunto a veces si yo soy de verdad Gea, Rea, Cibeles, la Madre Grande, como me nombran. Saben darnos nombres que nos revelan a nosotros mismos, Iaco, y que nos arrancan de la abrumadora eternidad del destino para plasmarnos en los días y en los países donde estamos. [...] ¿Quién diría que, en su miseria, tienen tanta riqueza? Para ellos yo soy un monte selvático y feroz, soy nube y gruta, soy señora de los leones, de los cereales y de los toros, de las rocas amuralladas, la cuna y la tumba, la madre de Cora. Todo se lo debo a ellos.¹³¹

Hypnos, como dios del Sueño, sabe estas cosas, porque en su reino “se refleja la imagen entera del mundo”.¹³² La misma noche en que, por azar, descubrió todo esto que acaba de contar a sus contertulios, recibió un mensaje del Centro. Esto extraña todavía más a Érebo: ¿no se supone que ellos, el Olimpo, son el Centro? Si esto no es así ¿qué es ese Centro y dónde está? Hypnos (el Sueño) no puede decir más y el titán Sol llega casualmente para interrumpir con su aparición toda esa serie de preguntas (bella metáfora, por cierto, de la sensación que se tiene al despertar, sin quererlo, de un sueño lúcido). Este es, pues, el Olimpo descentrado que nos dibuja Kadaré. Muchas cosas son diferentes de como nos las representamos, dice Hypnos, y el Olimpo, lejos de ser el oasis de “música, cantos de ninfas, tardes de abril gastadas en filosofar con una copa de néctar colocada ante sí”, es más bien “angustia, sospechas, complots reales o imaginarios”.¹³³ El propio Hércules, que en algún momento se ha sumado a la conversación, retratado como un joven ingenuo, idealista, algo petulante también, se marcha de la misma al poco tiempo de oír hablar de corrupción, tramas, deslealtades.

Tras concluir que posiblemente la reunión de los olímpicos no solo tenga que ver con el robo del fuego de Prometeo sino también con el conflicto entre el titán y Zeus por el plan de este último de “simplificación” de la raza humana, Érebo vuelve a inquirir a Hypnos por el Centro. Este, finalmente, accede a contarle algo más: está muy, muy lejos del Olimpo, quizá “en el corazón del Universo”,¹³⁴ es misterioso e impenetrable y vigila todo. Los mensajes que llegan desde allí son extremadamente escasos. Mientras siguen comentando la llegada del resto de asistentes a la reunión, los posibles castigos, casos anteriores de titanes castigados (Atlas), la plaza en la que

¹³¹ C. PAVESE, *Diálogos con Leucó*, trad. de M. Milano, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1976, pp.146-147.

¹³² I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l'Olympe. Tragédie de Prométhée et d'un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998, p.33.

¹³³ *ibid.*, p.40

¹³⁴ *ibid.*, p.44.

están se queda casi vacía, pues ya todos han entrado al palacio de Zeus. Solo ha quedado en ella una mujer vestida de negro. Es, según Hypnos, que al parecer la ha visto en un sueño, una diosa extranjera, llamada Remordimiento, que quizá venga de ese Centro misterioso del que tan poco se sabe. Es la personificación de la idea del arrepentimiento que hemos conocido en *Esquilo* y en *La cólera de Aquiles*, convertida en “diosa extranjera” que viene a introducir cambios en las reglas del juego.

La reunión (acto IV) es una mezcla entre una sesión de gabinete de gobierno y una rueda de prensa, con las mismas preguntas taimadas que escuchamos de cualquier periodista contemporáneo. Así, una voz anónima pregunta a Prometeo si “admite que el cerebro humano, si no es puesto bajo control, corre el riesgo de hacerse maligno”.¹³⁵ El titán da la misma respuesta vitalista que Miloš Forman con *Alguien voló sobre el nido del cuco*: “prefiero un cerebro peligroso pero activo a un cerebro reblandecido”.¹³⁶ Hacia el final de la sesión Apolo pregunta acerca de los efectos del presunto “empeoramiento del cerebro” causado por Prometeo. Zeus responde sin vacilar: presión insoportable de los conocimientos que derivan en una pérdida de la razón; maldad; soberbia. Según el jefe de los olímpicos, los humanos *post ignem* sueñan con llegar a hacer cosas que por el momento están reservadas a los dioses y cosas aún más horribles, como la “división de lo indivisible”, es decir, la fisión del átomo. La reunión acaba con un Prometeo que insulta a todos los asistentes (pues han propuesto un castigo severo para él) y un Zeus que reproduce casi las mismas palabras de advertencia que Ramiz Alía le dirigió a Kadaré: “No olvides que nosotros, que te hemos elevado hacia el Olimpo, podemos igualmente precipitarte a los Infiernos”.¹³⁷

El acto seis reproduce las consecuencias de un hecho que nos cuenta Heródoto en el libro seis de sus *Historias* y sobre el que Kadaré escribe en su ensayo sobre Esquilo: la polémica representación de la tragedia histórica *La toma de Mileto* de Frínico en el 492 a.C., tan solo dos años después de la trágica reocupación persa de Mileto (494 a.C.). Al parecer, la puesta en escena de este drama hundió la moral de los atenienses, motivo por el que fue prohibida. Lo que Kadaré imagina en este acto es la reavivación de la censura que debió sufrir Esquilo, que, al ir a llevar su trilogía sobre Prometeo al teatro, se encuentra con que ha de pasar primero por casa del estratega para que dé el visto bueno. Un actor, que todavía no conoce el tema de la trilogía, le advierte a Esquilo (ya advertido él mismo) de que, tras el escándalo de Frínico, no va a poder traer a escena un tema contemporáneo. La contestación de este Esquilo K. es plenamente irónica: “Por fortuna, mi trilogía no contiene nada que sea actual”.¹³⁸

Los actos que siguen, lógicamente, corresponden a la reformulación de Kadaré de la trilogía esquílea. El acto séptimo corresponde a *Prometeo encadenado*, la única parte que nos ha llegado entera y probablemente la primera. La actitud desafiante del titán es la misma, hasta el punto de que se atreve a afirmar: “Tú estás más férreamente encadenado que yo. Ni el rayo que tienes en tu puño ni tu águila de hierro pueden liberarte del miedo. De hecho, ieres tú quien eres prisionero y yo quien soy libre!”.¹³⁹ Hay algunas intervenciones nuevas, principalmente la de Epimeteo, pero también la

¹³⁵ *ibid.*, p.59

¹³⁶ *ibid.*, p.61.

¹³⁷ *ibid.*, p.68. El discurso de Ramiz Alía, leído en 1982, llevaba por título “La mejora de la calidad: deber primordial de la literatura y las artes”. Se puede encontrar el pasaje referente a la “amenaza” en J.P. CHAMPSEIX, ‘Zeus, référence du totalitarisme chez Kadaré’, *Lectures d’Ismail Kadaré*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2011, pp.149-160, consultado a través de la edición digital (sin paginación): <https://books.openedition.org/pupo/3782> (última consulta el 6/3/2021).

¹³⁸ I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l’Olympe. Tragédie de Prométhée et d’un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998, p.87.

¹³⁹ *ibid.*, p.92.

del viejo titán Sol y el gigante Cienbrazos, la de una prostituta que “tienta” a Prometeo y la de un grupo de humanos, además de un pintor y un rapsoda, que “adoran” al “dios” que “se ha sacrificado por nosotros”.¹⁴⁰ La asociación de Prometeo con Cristo viene de lejos: la encontramos ya en la Antigüedad tardía de la mano de Tertuliano o Clemente de Alejandría, aunque es partir de los siglos XVII y XVIII cuando adquiere cierto relieve, y especialmente después, en el Romanticismo, con los *Prometeos* de Edgar Quinet, Percy B. Shelley o Édouard Grenier (entre otros). Este último, al final del primer acto de su *Prométhée délivré*, retrata a un Prometeo que, vaticinando a Océano su propia liberación por la llegada no de Hércules (como sucede en Esquilo), sino de Jesucristo, proclama el ocaso de la religión olímpica y del reinado de Zeus:

O vainqueurs négligents! Dieux à dure cervelle!
 Vous ne saviez donc pas que tout se renouvelle,
 Et que pour établir et fixer son pouvoir
 Un tyran doit toujours tout voir et tout prévoir?
 N'avez-vous donc pas vu qu'un enfant vient de naître,
 Qui sera mon vengeur et notre nouveau maître;
 Un dieu jeune et vainqueur, le dieu de l'avenir,
 Qui ne saura qu'aimer, pardonner et bénir?
 Avez-vous maintenant, s'il en est temps encore! [...]
 Va, montre à Jupiter comment meurt un grand dieu.¹⁴¹

Las conversaciones entre Prometeo y Epimeteo, por otra parte, mantienen el retrato clásico del hermano lúcido y el hermano torpe, el que se anticipa con su imaginación (*πρό*, *pró*) y el que, por el contrario, necesita que las cosas hayan ocurrido (*ἐπί*, *epí*) para verlas. A Epimeteo le cuesta comprender el “vínculo extraño” que se establece entre el tirano y su víctima, por el cual, según Prometeo, la tortura en realidad es bidireccional, pues a medida que el insumiso padece el dolor con el que le castiga el tirano, este se va cargando inevitablemente de la angustia de aquel. Las cadenas reafirman la libertad de Prometeo y ponen en duda la de Zeus. Este es el motivo por el que Prometeo rechaza toda mediación, que anularía su desafío a Zeus de reconocer los límites de su poder.

Epimeteo tantea a su hermano: ¿es verdad que él sabe algo respecto a Zeus que lo pone en peligro? ¿Algo acerca de una posible conspiración? Prometeo ríe con desprecio. El secreto que sabe Prometeo, que en Esquilo es el que concierne a la peligrosa boda de Tetis con Zeus (pues dicha unión engendraría un hijo que destronaría al padre), se convierte aquí en una verdad simple, “inmemorial”, a la que ya había aludido en su primera conversación con Epimeteo: la de que “el primer acto que lleva a cabo un tirano es el de cavar su propia tumba”.¹⁴²

¹⁴⁰ *ibid.*, p.119

¹⁴¹ E. GRÉNIER, *Poésies complètes*, G. Charpentier, Paris, 1882, pp.239-240. Disponible en Archive: <https://archive.org/details/posiescompltesp00ogrengoog/> (última consulta el 7/3/2021). Traducción:

“¡Oh vencedores necios! ¡Dioses de dura mollera!
 ¿No sabíais pues que todo se renueva,
 y que para establecer y fijar su poder,
 un tirano siempre ha de todo ver y todo prever?
 ¿No habéis visto entonces que un niño acaba de nacer,
 que será mi vengador y nuestro nuevo señor,
 un dios joven y victorioso, un dios del porvenir,
 que no sabrá más que amar, perdonar y bendecir?
 ¡Avisa ahora, si aún queda tiempo! [...]
 Ve, muestra a Júpiter cómo muere un gran dios.”

¹⁴² I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l'Olympe. Tragédie de Prométhée et d'un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998, p.108.

Hermes se acerca a Prometeo para intentar sonsacarle aquello que presuntamente él sabe acerca de un futuro complot (del Caos, dice Hermes) contra los olímpicos. Procura persuadirlo contándole que la extraña diosa Remordimiento ha ido a ver a Zeus y, aunque no se sabe nada acerca de los detalles de la conversación, sí alguna de las consecuencias: el dios parece dispuesto a negociar su liberación, siempre y cuando le facilite la información que concierne “a la seguridad de todos”. Prometeo se niega en redondo, tras lo cual Hermes se marcha.

Justo después aparece el grupo de humanos, entre los cuales, además de los “creyentes” mencionados antes, figuran un pintor y un rapsoda. Estos comentan la censura instaurada en Atenas y el exilio de Esquilo. El rapsoda, que lo ha visto en Epidamno esperando la nave que lo lleve a Italia, relata al pintor el horror de ver los rollos de toda su obra tratados con la mayor indiferencia entre los víveres de la nave, los equipajes y los perros. Supo que, más tarde, una parte de ellos se perdieron en la travesía y otra parte fue robada... para hacer sandalias. Poco después de esta descorazonadora conversación, Zeus precipita a Prometeo en el abismo. Hermosa metaforización de la triste pérdida de las tragedias de Esquilo: estas se hunden en el abismo junto con uno de sus protagonistas. Pues, en el fondo, es la censura de Zeus o de cualquier líder la que provoca los exilios, la conservación precaria, la ausencia de “copias de seguridad” y la abundancia de coartadas verosímiles para la “muerte casual” de los textos (y, en las noches más oscuras, de quienes los escriben). Algo, por otra parte, que también queda insinuado en el capítulo octavo de *Esquilo* (y en algunas novelas).

En todo el desfile de personajes que acuden a dialogar con Prometeo antes de ser arrojado del Cáucaso, falta alguien que tiene tremenda importancia en la tragedia de Esquilo: Ío, quien, transformada en vaca y perseguida por un tábano que le manda Hera como tormento (pues Zeus ha saciado su apetito sexual con ella), va vagando sin poder poner fin a su padecimiento hasta que se encuentra con Prometeo, compañero de martirio que le revela su destino. Probablemente su ausencia en la obra se explique por el hecho de que Ío encarna una culpa pasiva, dado que ella no es responsable de su propia belleza ni del encaprichamiento de Zeus, y Kadaré quiere enfatizar la responsabilidad de Prometeo tanto de sus errores como de su resistencia y su filantropía. Ío sí sería ese “Prometeo inmaculado” que el público “habría preferido” (inmaculado, se da por supuesto, a precio de no haber hecho nada, ni bueno ni malo). La complejidad mitológica que aporta Ío al relato esquileo, por otra parte, desviaría la atención de estas preocupaciones en torno a las cuales gira la obra de Kadaré.

En el acto XI, cuando Prometeo es sacado de las profundidades y vuelve a ser encadenado a la roca del Cáucaso, la asociación con Cristo toma todo su protagonismo y lo hace siguiendo la misma línea argumental que en el *Promethée délivré* de Édouard Grenier. El comportamiento de Hefesto, que exhibe un extraño “sentimiento a la moda” llamado “piedad” mientras lo encadena a la roca, llama la atención de Prometeo. Reaparece también la idea de su “sacrificio altruista” y Prometeo acaba recordando que, en su ascenso a la superficie terrestre, ha visto a un hombre clavado a una cruz. ¿Será su doble? Entre tanto, Hermes vuelve para presionarlo de nuevo y arrancarle una confesión, pero Prometeo sigue resistiendo, lo que provoca la “pasión prometeica”, es decir, la llegada del “águila de hierro” que destroza su hígado. Poco después llega la Portadora de Sueños, que aprovecha una ligera somnolencia del titán para verter en su oído uno de los sueños engañosos de cuya distribución se encarga ella misma.

Prometeo, sin embargo, se despierta súbitamente y aquella, presa también del remordimiento y la piedad, acaba confesando sus intenciones: va a “introducirle” un sueño enviado por Zeus que sembrará en él la duda sobre la especie humana.

Prometeo, que no quiere que sea castigada por su causa, no reniega de “ese cáliz”: es, al menos todavía, la confianza propia de un titán, seguro de que ningún sueño puede afectarle demasiado. Eso nos obliga a preguntarnos: lo que sigue después, por tanto ¿es un sueño de Prometeo? Lo vemos soñar, en efecto, tras la marcha de la Portadora de Sueños, pero también despertarse con una nueva visita de Epimeteo, que retoma la conversación que habían mantenido en el primer encadenamiento. ¿Por qué no cede a Zeus, si tanto está sufriendo? Si sabe algo ¿por qué no lo dice y se libera? La respuesta es la misma que antes: Prometeo solo sabe una verdad general, asumible por cualquiera: que todos los tiranos están destinados a caer. La forma y la fecha no las posee pero ¿qué más da? Realmente, es Zeus el único conspirador de su propia caída, quien en su huida constante de la verdad busca insaciablemente complots en el exterior (“Por tenebroso que sea, el pensamiento de los tiranos no puede ser más fácil de descifrar”,¹⁴³ había dicho Prometeo anteriormente).

La resistencia prometeica sigue conservando su propósito de recordar a Zeus los límites de su propio poder: “por mi causa, se ha convertido en un doble, en un triple, en un quintuple tirano. Por tanto ha cavado dos veces, tres veces, cinco veces más profundo su fosa”.¹⁴⁴ Sin embargo, advierte el titán a su hermano, seguramente las circunstancias concretas de la caída de Zeus tengan que ver con ese tal Cristo que, siendo el “nuevo rey del Universo”, difiere de lo “otros señores”, pues es “dulce, humilde”, su mensaje es diferente y sus “palabras maestras” son “caridad y misericordia”.¹⁴⁵ Será a través del amor y del perdón como este nuevo señor conquistará el mundo paulatinamente. Prometeo ve en Jesucristo la sustitución de sí mismo por una figura humana, cercana a sus semejantes, desconocedora de la altivez titánica: “en el fondo, toda la historia del mundo puede resumirse en una mera sustitución de símbolos”...¹⁴⁶

Al cabo de su conversación llega un grupo de humanos, fotógrafos, familias, periodistas, delegados de Amnistía Internacional. ¿Formará esto parte del falso sueño que la Portadora de Sueños ha vertido en el oído de Prometeo, para minar su fe en los humanos, o simplemente eso es lo que nos gustaría pensar, dado que la situación no solo no nos es desconocida sino que nos resulta familiar? El tormento del titán se convierte en espectáculo: un guía turístico explica como si nada los mitos de Prometeo, otros debaten delante del mismo sobre su inocencia sin respeto a la intimidad del dolor. La banalización y la normalización de la violencia están servidas. El sueño engañoso (o el no-sueño) empieza lentamente a socavar la fe del titán en los humanos.

A su vez, la propagación del cristianismo en la tierra empieza a socavar la confianza que Zeus tiene en su propio poder, motivo por el que convoca una nueva reunión (acto XI). Hades propone matar a Jesucristo, pero Zeus responde que eso ya lo han hecho los propios humanos, siendo lo más asombroso que ha recibido un mensaje del misterioso Centro del universo en el que se les ordena que devuelvan a Jesucristo al mundo de los vivos. El Centro les informa también de que “no aprueba su condena” (la de Prometeo). No queda más remedio que obedecer: habrá que liberar a Prometeo, cosa que, por otro lado, medita Zeus, quizá tenga cierto sentido estratégico, pues en cuanto cese su condición de mártir cesará también su fama y su gloria. En este momento queda puesto en duda que verdaderamente tuviera lugar la visita de la diosa del Remordimiento a Zeus, de la que Hermes había hablado a

¹⁴³ *ibid.*, p.118.

¹⁴⁴ *ibid.*, p.161.

¹⁴⁵ *ibid.*, p.163.

¹⁴⁶ *ibid.*, p.164.

Prometeo en uno de sus intentos de convencerle para que confesara (¿un farol, quizá? Nada extraño viniendo de uno de los dioses como Hermes).

Hay que prepararlo todo para el nuevo cambio que se aproxima: si hay que liberar a Prometeo, hay que borrar también las huellas del crimen de su tortura, por lo que alguien habrá de matar al águila. Obviamente, es Heracles el “muchacho de confianza” elegido para esto, ese joven idealista que creará estar realizando una hazaña y liberando a uno de sus compañeros de su tormento y que, sin embargo, estará simplemente cumpliendo un mandato más del gobierno. A su vez habrá que deshacerse de Hércules, tarea en la cual ayudarán Hypnos (haciendo sospechar a Deyanira) y Érebo (cubriendo de veneno la túnica de Neso, llegado el momento). Se hace del todo evidente la crítica a los discursos salvíficos de los totalitarismos y a la reescritura de las historias oficiales de acuerdo con dichos discursos y no con la verdad. En una lectura rápida uno podría sentirse enfadado con Kadaré por reducir los complejos significados del mito a una lectura política, pero más bien lo que el escritor parece haber hecho es utilizar los mitos para ilustrar la reducida complejidad política en la que todavía vivimos. Si en esta obra los dioses se parecen cada vez más a los humanos, idea que aparece en el texto en un par de ocasiones al menos, es porque nuestra historia (y con más detalle la reciente) está repleta de casos en los que los humanos han intentado lograr más aquello que proyectan en los dioses (poder) que aquello que los hace más humanos.

Tomadas todas estas medidas, Prometeo es liberado. Pero cuando vuelve al Olimpo, Zeus se lo lleva a dar un paseo... Al Montblanc. Y desde allí lanza su último discurso, que parte de un uso perverso del relativismo (“Después de un muy largo tiempo, cada uno de nosotros está en su derecho de preguntar: en esta cuestión, ¿cuál de los dos estaba en lo cierto? ¿Zeus? ¿Prometeo? ¿O bien tanto uno como otro, o incluso ni uno ni otro?”)¹⁴⁷ para mostrar a Prometeo algo tras lo cual la balanza parece decantarse hacia la postura de Zeus, a saber, que la maldad humana es demasiada como para que merezca la pena apostar por la humanidad misma.

Ese algo, desde luego, es la explosión de la bomba atómica. Empieza ahora, como al final del relato que ya hemos visto, la verdadera pasión prometeica. Leer la expresión “ser más Prometeo que nunca” cambiando “Prometeo” por “humano” se vuelve ahora totalmente legítimo, puesto que lo que ha operado en el titán es, precisamente, una humanización. Como nos recuerda Gregorio Luri a través de su hermosísima narración de la fábula de Higino, somos seres divididos entre lo divino y lo terrestre y, por si fuera poco (o precisamente debido a ello), tenemos a la diosa Inquietud como tutora en nuestra vida mortal. La duda de Prometeo es su nueva águila, pero debemos recordar que Prometeo ya había decidido que, entre la nada (es decir, la supresión de toda diferencia) y el águila, prefería a esta última. Su pesadumbre es la de todo el humanismo europeo, como bien describió Steiner:

Entre agosto de 1914 y mayo de 1945, desde Madrid hasta el Volga, desde el Ártico hasta Sicilia, se calcula que un centenar de millones de hombres, mujeres y niños perecieron a causa de la guerra, de la hambruna, la deportación, la limpieza étnica. Europa Occidental y el occidente de Rusia se convirtieron en la causa de la muerte, en el escenario de una brutalidad sin precedentes, ya sea la de Auswitchz, ya la del Gulag. Más recientemente, el genocidio y la tortura han vuelto a los Balcanes. A la luz -¿no deberíamos decir «a la oscuridad»?- de estos hechos, la creencia en el final de la idea europea y sus moradas es casi una obligación moral. ¿Con qué derecho habríamos de sobrevivir a nuestra inhumanidad suicida?¹⁴⁸

¹⁴⁷ *ibid.*, p.194.

¹⁴⁸ G. STEINER, *La idea de Europa*, trad. de M. Cándor, Siruela, Madrid, 2005, p.29.

Parece, sin embargo, que este diacrónico Prometeo ha leído hasta el final este texto, que ha leído hasta el final todos los textos que merecen ser leídos, pues su conclusión, ante el dolor eterno que presupone en la nueva compañía de la duda con la que se bautiza como humano, es la siguiente: “Y será así cada tarde, durante años, siglos. Pues sé bien que nunca dejaré caer a los humanos. No proferiré a su encuentro ni gritos de maldición ni suspiros de arrepentimiento. En vano Zeus espera la retractación del amigo del género humano”.¹⁴⁹ En Esquilo, el primer regalo que Prometeo da a los hombres no es el fuego, sino la esperanza ciega. Otro de sus dones es la escritura, “recuerdo de las cosas, e instrumento que a las Musas dio origen”.¹⁵⁰ Quizá sin pretenderlo, con todo el desfile de personajes que presenta una obra que se sabe dependiente de otras muchas, Kadaré recuerda este bonito matiz: la esperanza humana es ciega, pero también nació con ella un buen lazarillo: la lectura.

Mala temporada en el Olimpo se cierra con un acto XIV (el doble de siete, el número de tragedias conservadas de Esquilo) que tiene como protagonista a ese extraño “anticoro” formado por Hera y sus invitadas (esta vez, la Portadora de Sueños y Deyanira, pues Perséfone ya ha marchado al Hades) del que poco (por difícil) diremos. En esta reunión se mencionan cosas diversas: la caída del muro de Berlín y de las estatuas de los “viejos dioses” de los totalitarismos (tras lo que hemos contemplando en el acto anterior, esta elección es de todo menos fortuita), el “ahora qué” en el que se encuentran esos mismos humanos que cambian de dioses y de sistemas y todo lo revolucionan...

También, antes de todo eso, el enamoramiento de la recién marchada Perséfone hacia Adonis. ¿Por qué ahora esto? ¿Tal vez aluda Kadaré a los problemas que iba a generar el advenimiento de cierta codificación del amor como uno de los nuevos dioses de la sociedad capitalista, a la que iba a transitar la Europa que, a finales de siglo, estaba derribando sus “muros de Berlín” y las estatuas de otras divinidades? Más allá, desde luego, del propio gusto de la recreación en los mitos por sí misma y de que, en una obra tan preocupada por el discurrir del tiempo, Perséfone no podía estar ausente. Quién sabe. Se oye a lo lejos cantar a Dioniso, ebrio, sobre Adonis. Prometeo y Zeus han sido convocados al Centro y todavía no han vuelto. El telón que se cierra a una Hera angustiada “por lo que pueda pasar” parece responder a la diosa con un silencio que descentra su requerimiento de carácter tiránico. El mundo sigue girando, con sus misterios inexplicables, con la doble puerta de sus sueños (la de cuerno, la de marfil...), con sus “días de después” y sus barrenderos, con sus cambios de estación.

Del variopinto reparto de personajes de la obra, no solo Prometeo protagoniza un relato que, en su independencia, complementa a *Mala temporada en el Olimpo*. También lo hace la Portadora de Sueños, un personaje elaborado a partir de los Ὀνειροί (Óneiroi), divinización griega de los sueños, algunos de los cuales, como descendientes de la Noche (Νύξ, Núx) y Érebo (Ἔρεβος) según alguna versión, son engañosos e inducen a confusión a los humanos cuando despiertan. En el canto II de la *Iliada* Zeus convoca al οὐλον ὄνειρον (oúlon óneiron), al “funesto sueño”, al sueño que causa la perdición, para que vaya a visitar a Agamenón y le haga creer que es un momento propicio para atacar de nuevo la ciudadela (cuando no lo es, realmente; el

¹⁴⁹ I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l'Olympe. Tragédie de Prométhée et d'un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998, p.200.

¹⁵⁰ ESQUILO, *Prometeo encadenado*, trad. de J. Alsina Clota, en *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*, ed. de L. Conti, R. López Gregoris, L.M. Macía y M.E. Rodríguez, Cátedra, Madrid, 2004, p.106 (v. 461). Original: “μνήμην πάντων, μουσομήτορ ἐργάνην”, según la edición de Smyth: *Aeschylus. Suppliant Maidens, Persians, Prometheus bound, Seven Against Thebes*, ed. de H. Weir Smyth, London, William Heinemann, 1922, vol. I, p. 256 (v.461).

propósito de Zeus es debilitar a los aqueos mientras Aquiles permanezca fuera de combate).

En el cuento, como en la obra de teatro, la Portadora de Sueños es la encargada de repartir exclusivamente sueños engañosos, falsos, entre los seres humanos, mientras que Hypnos reparte los sueños que contienen tanto mentira como verdad. En una de sus intervenciones de *Mala temporada en el Olimpo*, Zeus afirma que es en los sueños donde, mejor que en ningún otro sitio, se anuncian los peligros futuros, y se nos hace saber en varias ocasiones que el “Departamento de Sueños” del Olimpo trabaja sin descanso, 24/7. En el pequeño cuento de *La Portadora de Sueños* se continúa explorando este retrato del tirano paranoico que pretende encontrar hasta en la materia onírica la más mínima señal de conspiración y requiebro de su poder, e incluso manipularla en su beneficio. A la protagonista le sorprende el interés de Zeus por el cerebro humano, la cantidad de encargos que recibe cada noche y la particularidad única de cada sueño que distribuye, elaborado hasta en los más mínimos detalles. A Prometeo, que también aparece en este cuento, no: para él, lógicamente, todo ese despliegue tiene su causa en el afán de Zeus por controlar a los humanos y, si encuentra la manera, simplificarlos. También el Centro misterioso que “descentra” al Olimpo como fuente suprema de poder está aquí presente.

Pero el relato contiene también una bonita explicación del misterio de algunas creaciones literarias a través de las equivocaciones que comete la Portadora durante su jornada de trabajo: así, por ejemplo, el sueño que corresponde a Dédalo es vertido en los oídos de Dante y viceversa, de ahí el intrincado diseño de *La divina comedia*. El laboratorio de sueños engañosos del Olimpo cumple con los estándares de sostenibilidad y las “probetas” en las que transportan los sueños son retornables y reutilizables. Sin embargo, los despistes en la cadena de limpieza de estos frascos provocan también algunos desórdenes, gracias a los cuales tenemos el *Ulises* de Joyce, fruto de una no muy eficaz esterilización de la probeta cuyo anterior destinatario fue Homero. El propio Kadaré se incluye en la lista de destinatarios a quien la Portadora de Sueños tiene que hacer una visita. Lo que soñó nuestro autor, y a quién iba destinado realmente ese sueño (o a quién correspondía la probeta mal limpiada) no nos lo cuenta en este relato de menos de diez páginas, pero sí en una novela que le toma el testigo y que le deparó a su autor un frío Cáucaso.

6. LAS PUERTAS DE MARFIL DE *EL PALACIO DE LOS SUEÑOS*. Kadaré habló de la dominación otomana de los Balcanes en unas cuantas novelas y relatos: *El puente de los tres arcos* tiene lugar en la época de las primeras invasiones (siglo XIV), *El cerco* se ambienta en la resistencia de Skanderbeg, el héroe nacional albanés (siglo XV), y *El firmán de la ceguera*, *El Palacio de los Sueños* y *El Nicho de la Vergüenza* (las tres situadas “aproximadamente” en el siglo XIX) describen las cotas de poder y de escabrosa crueldad que alcanzó el imperio turco. *El firmán de la ceguera* y *El Palacio de los Sueños* tienen como protagonistas a diferentes miembros del linaje Qyprilli (Köprülü), una influyente familia otomana de origen albanés vinculada fuertemente al imperio y que desempeñó, por esto, altos cargos de gobierno y burocráticos en sucesivas generaciones. *El puente de los tres arcos*, inspirada, además, en una leyenda popular albanesa, narra la construcción de un puente que daría, de hecho, nombre a esta dinastía, puesto que *Qyprilli* es la traducción al turco de la palabra albanesa *ura*, que significa “puente”. La traducción del apellido (de *Ura* a *Qyprilli*) refleja el posicionamiento fluctuante de dicha familia entre la afirmación de la identidad albanesa y el vasallaje al poder otomano y enmarca políticamente el argumento de las

novelas en las que los *Qyprilli* toman protagonismo.¹⁵¹ Son escritos, pues, que guardan una reflexión muy marcada sobre la identidad albanesa y su relación conflictiva y compleja con sus vecinos continentales y con las diferentes fuerzas extranjeras invasoras a lo largo de su historia.¹⁵²

En la última novela que hemos mencionado, la trama gira en torno a la construcción de un puente para cruzar el río *Ujana e Keqe* (“Aguas malas”) por parte de unos “interesados anónimos”, presumiblemente extranjeros (sugerentemente turcos), que están también reconstruyendo la *Via Egnatia* (la continuación “ultramarina” de la *Via Appia* que atraviesa los Balcanes hasta llegar al mar Negro). Los intereses de estos emprendedores entran en conflicto con los de aquellos que se han encargado de gestionar hasta ahora el paso de un lado a otro del río mediante chalanas, una compañía llamada *Chalupas y chalanas*, cuya procedencia también parece ser foránea y misteriosa (solo se nos dice que el dueño es hebreo). Por lo demás, la construcción de un puente genera una tremenda consternación entre los habitantes del pueblo, algunos de los cuales, contrarios a tales innovaciones, afirman que las hadas y las ondinas, personajes mitológicos albaneses, se opondrán a la construcción, así como el espíritu del mismo río.

Esta creencia parece ser utilizada por *Chalupas y chalanas* (los “acuáticos”) para encubrir su boicot, pues, según cree el cronista de la historia, posiblemente pagan a uno de los propios obreros del puente para que, por las noches, destruya la obra a fin de que esta nunca llegue a terminarse. Como, en efecto, el puente es socavado una y otra vez, sus constructores (los “terrestres”) deciden utilizar otra leyenda para contrarrestar el efecto destructor que el puente está sufriendo: es la leyenda del castillo de Rozafa, según la cual, para que el alzamiento del castillo pudiera llevarse a cabo, era preciso el emparedamiento en él de una persona (en dicha leyenda, la agraciada fue una de las mujeres de los albañiles).

Siguiendo la leyenda, los encargados de la construcción del puente empiezan a ofrecer una cuantiosa recompensa a la familia de aquel que se ofrezca voluntario para el “necesario” sacrificio. Misteriosamente, el “voluntario” acaba siendo el sospechoso de destrozar el puente por las noches, que es emparedado en el segundo arco del mismo. El puente, hito de un progreso tecnológico con el que el imperio turco facilita su tránsito por el territorio balcánico, alberga un crimen en su construcción que extiende una maldición sobre quienes han participado en él, entre ellos, el antepasado remoto de los *Qyprilli*. Lo mismo sucede con la muralla de Troya, por cierto. Laomedonte no paga a Apolo y Poseidón por sus servicios como constructores (lo que conlleva desastres para la ciudad y derramamiento de sangre), ni es honesto tampoco

¹⁵¹ He aquí una descripción del linaje *Qyprilli*: “[...] la ilustre familia cuyos hombres habían dirigido los ejércitos imperiales hasta los muros de Viena y que incluso ahora, en su relativa decadencia, continuaba siendo uno de los pilares del Imperio, la primera que había expuesto la idea de reconstruir el inmenso Estado, transformándolo en EEUUOO (Estados Unidos Otomanos), la única familia, además de la dinastía imperial, que figuraba en el *Larousse*, en la letra K, en los siguientes términos: «*Köprülü – grande famille albanaise dont cinq membres furent, de 1656 à 1710, grands vizirs de l’Empire ottoman*», la familia a cuya puerta llamaban medrosos altos funcionarios del Estado para demandar protección, ascensos o clemencia. [...] Sabían que si durante alrededor de cuatrocientos años la presidencial familia había gozado la gloria tanto como padecido la adversidad, tal coincidencia no dejaría de producirse hasta su completa extinción. No se tenía memoria de una casa más ensalzada y al instante siguiente implacablemente amputada. Había en su historia tanta luz como tinieblas, tantos altos dignatarios, ministros, gobernadores, almirantes como condenados a prisión, decapitados, desaparecidos sin dejar rastro.” En I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, pp.72-73.

¹⁵² Como sucede también con *El expediente H*. Sobre el tratamiento de este tema en *El Palacio de los Sueños*, una buena síntesis es la de P. MORGAN, ‘Between Albanian Identity and Imperial Politics: Ismail Kadare’s *The Palace of Dreams*’, *The Modern Language Review*, 97 (2002/2), pp.365-379.

con Heracles, cuando este acude en su ayuda. Príamo, el único hijo de Laomedonte que aconseja a este ser honesto con el héroe, acaba gobernando la ciudad, pero su sentido de la justicia poco puede hacer con una maldición que ya se ha engrosado demasiado, igual que la bondad (aun ingenua, aun estúpida) de un miembro de los Qyprilli (Mark-Alem) poco podrá hacer, como veremos, con la maldición familiar que pesa sobre sus hombros.

El Palacio de los Sueños cuenta la historia de Mark-Alem, un joven Qyprilli cuya indecisión ante su futuro laboral, sumada al afán de protección de su madre, que quiere alejarlo lo máximo posible de todo cargo que ponga en riesgo la vida de su único hijo, lo llevan a ser colocado en la misteriosa institución del Tabir Saray o Palacio de los Sueños. Esta se encarga de recoger, poner por escrito y analizar los sueños de todos los súbditos del Imperio día tras día, siguiendo la premisa de aquel Zeus prometeico que afirmaba que es en los sueños donde se anuncian los peligros futuros. Aquel sueño del que se cree que contiene la información más relevante en lo que atañe a la seguridad del Imperio y del Sultán es elegido como Sueño Maestro con una periodicidad semanal. En todas las provincias hay “delegaciones” del Tabir adonde los civiles acuden cada mañana para contar sus sueños a un escriba. Todas las redacciones se mandan a la capital para que sean seleccionadas, clasificadas y analizadas.

Algunos miembros de los Qyprilli consideran el Tabir como la institución más vacua y disparatada; otros, como la más temible (compleja e importante en todo caso: es comparada con el Oráculo de Delfos). Sea como sea, el Palacio ha ido recuperando en los últimos tiempos su esplendor perdido, así como sus funciones y su peso en los asuntos de gobierno, y los tíos de Mark consideran conveniente que alguien de la familia, más allá de su red clientelar, esté dentro, con el beneficio añadido de que probablemente sea una de las instituciones en donde la vida de Mark corre menos peligro (o eso parece).

Frío pero infernal, impersonal pero atestado de interpretaciones en las que los sujetos se ocultan (excepto cuando hay que buscar un culpable), compartimentado hasta la confusión, el Palacio de los Sueños representa la burocracia hiperbolizada hasta la monstruosidad, la racionalización al servicio del afán irracional de poder y control, y es digno hermano de la institución que Kafka retrató en *El proceso* y que nos cuesta ya imaginar sin la cámara de Orson Welles. Pero, además de esto, es posible también que la probeta en la que la Portadora de Sueños llevaba el *óneiron* que iba a derramar sobre Kadaré, bajo cuyo efecto debió de escribir la novela que tenemos entre manos, conservara algunas señas de otro destinatario: Sófocles y su *Edipo rey*.

Tanto la madre de Mark como Yocasta, ambas pertenecientes a una familia vinculada (de forma más o menos directa) con el máximo poder, saben que sus hijos han de ser sacrificados para el mantenimiento del estatus (aunque en el caso de la madre de Mark, el fatalismo se cierne sobre la familia en general más que sobre su hijo). Yocasta entrega a Edipo a un criado para que lo mate (probablemente con la esperanza oculta de que, de modo tácito, sustituya el asesinato por el simple exilio). La madre de Mark mantiene “exiliado” a su hijo de cualquier trabajo administrativo de relevancia (y del apellido Qyprilli, manteniendo la prioridad del apellido de su difunto marido, menos importante pero más seguro). Tanto una como la otra se dan cuenta (Yocasta tarde, la madre de Mark pronto, pero en ambos casos de forma irreversible) de que sus esfuerzos no han devenido más que en ironía. Así, la madre de Mark:

¿Acaso había estado velando por su hijo para terminar arrojándolo a un cubil de fieras, que tras una atrayente denominación no ocultaba sino un mecanismo ciego, fatal e implacable, tal como lo acababan de definir?

Con el rabillo del ojo observaba el perfil demacrado de su hijo. ¿Cómo lograría orientarse su Mark-Alem en aquel caos de sueños, entre aquellas madejas de brumas

oníricas, entre el delirio y los confines de la muerte? ¿Cómo había consentido ella que se metiera en semejante infierno?¹⁵³

Una vez es admitido en el Palacio, Mark ingresa directamente en el departamento de Selección de Sueños, que se encarga de separar, tras la lectura de los informes, los sueños que se consideran significativos de los que no. Como todo en el Palacio, es un trabajo extenuante, desquiciante, pues no parece haber un método muy definido para evaluar lo que pasa por sus manos. Todo cede a la intuición, un “todo”, sin embargo, que es demasiado, puesto que un error en la valoración de un sueño puede tener consecuencias terribles. El paso por Selección pone en marcha el proceso de degradación vital y moral del personaje, que irá siendo fagocitado paulatinamente por la institución para la que trabaja, sin que nadie pueda hacer nada para evitarlo. Tras una semana trabajando, la praxis de Mark no parece mucho más orientada. Se encuentra con un sueño como este:

«Un terreno abandonado al pie de un puente; una especie de solar de esos donde se arrojan las basuras. Entre los desperdicios, el polvo, los pedazos de cerámica rota, un viejo instrumento musical, de aspecto insólito, que sonaba por sí solo en medio del desamparo, y un toro que, enfurecido al parecer por el sonido del instrumento, bramaba a los pies del puente.»¹⁵⁴

Considerándolo el sueño de un “músico resentido que se ha quedado sin trabajo”, Mark se dispone a catalogarlo como “sin valor” cuando se da cuenta de que ha sido soñado por un vendedor de coles, no por un artista, que además es de la capital, cosa que acaba por impulsarlo a desplazarlo al montón de los sueños válidos, puesto que, siendo de la capital, al “soñante” en cuestión le sería fácil quejarse de una valoración incorrecta. Al poco tiempo, tras valorar algunos sueños de forma automática, sin leerlos apenas, la jornada laboral acaba y Mark regresa a casa, profundamente cansado.

Ese día hay cena familiar, por lo que en la mesa de Mark se sientan también su tío el gobernador, su tío Kurt (la “oveja descarriada” de la familia, por quien Mark siente cierta predilección) y sus primos. Se habla del Tabir Saray y, al cambiar de tema, sale a relucir también una peculiar celebración familiar que tendrá lugar justo en la mitad de la historia. Cuando llega el Ramadán, los Qyprilli invitan a rapsodas bosnias a la capital para que canten durante unos días en su casa. De entre su repertorio cantan una epopeya en la que los Qyprilli son protagonistas, que confirma el abolengo de la familia y que les sitúa en una posición privilegiada con respecto al resto de la alta sociedad, pero delicada con respecto al Soberano (quien siente envidia).

Kurt, el “excéntrico” soltero de la familia, el que ha huido siempre de cualquier cargo burocrático, estudiante tan curioso como díscolo que bordea los límites de la *décadence*, tiene amistad con el cónsul austríaco,¹⁵⁵ con quien comparte conversaciones en unas habituales partidas de golf. En una de sus conversaciones con

¹⁵³ I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, p.90.

¹⁵⁴ *ibid.*, p.64.

¹⁵⁵ Este personaje parece la síntesis de dos importantes referentes austríacos de los estudios albaneses: en primer lugar, Johann Georg von Hahn, un diplomático y filólogo austríaco del siglo XIX que fue cónsul en Grecia y al que una estancia en Ioánnina, próxima a Albania, sirvió para derivar a dicho país sus intereses académicos (en su elaborado *Albanische Studien*, entre otras cosas, demuestra por primera vez la filiación indoeuropea del albanés, y establece correlatos entre la cultura albanesa y la griega, con un apartado dedicado a la mitología). En segundo lugar, Maximilian Lambertz, comparatista y filólogo clásico de formación, que dedicó la mayor parte de su obra al folclore y a la épica albanesa, uno de los primeros en trazar una comparación entre la figura de Orestes y la de Zuk Bajraktar, como hemos indicado en la nota 98.

Kurt, el cónsul incide en la importancia de esta *epopeya Qyprilli* y en el hecho de que la suya es la única familia aristocrática viva que conserva una epopeya dedicada, pese a lo cual no le brindan la atención que merece. Al parecer, esto hace reflexionar a Kurt sobre un aspecto en particular: la versión que suelen escuchar de forma ritual todos los años es en bosnio, no en albanés, así que, además de no enterarse de nada (pues ellos no hablan bosnio, sino turco), la escuchan no en su lengua de origen sino en una lengua vecina. Seguramente es esto lo que le impulsa a contratar a rapsodas albaneses para que asistan a la próxima celebración, cosa que anuncia a la familia durante la cena, lo que causa cierta agitación y conduce a una conversación sobre la relación entre los Qyprilli y Albania y entre Albania y el Imperio Otomano.

La transformación (o más bien degradación) de Mark que habíamos mencionado anteriormente se hace explícita al final de ese segundo capítulo y va marcando hitos conforme avanza la historia. Uno significativo tiene lugar justo en el siguiente capítulo, cuando le anuncian que ha sido ascendido al departamento de Interpretación. El Tabir Saray es un lugar frío, ya lo hemos dicho. Para evitar hablar en tercera persona se utiliza la pasiva: “Tú eres apreciado por nosotros”, que en castellano acentúa todavía más la artificialidad de la institución (por el escaso uso de dicha construcción). El anónimo funcionario del despacho, el mismo que le recibió el día de su ingreso, siempre tiene sus ojos fijos en la puerta y no mira a Mark excepto en una ocasión, y no es a los ojos, ni al rostro siquiera, sino “en algún lugar hacia la mitad de su cuerpo, a la altura donde debería encontrarse el picaporte si Mark-Alem hubiese sido una puerta”.¹⁵⁶ La paulatina pérdida de libertad del personaje comienza en esta instrumentalización (Mark “se convierte” en una puerta a la mirada de su superior). Los últimos consejos de este hombre de rostro alargado acerca de su nueva formación como intérprete y los riesgos de convertirse en un “descifrador mecánico” crean un contraste del todo irónico (por otro lado, no pueden contener más sorna si se leen bajo la clave de la realidad política del régimen albanés anterior y contemporáneo a la redacción de la novela).

El nuevo destino de Mark no mejora las cosas (ni las críticas veladas):

Eran ya cuatro días y aún no había descifrado enteramente ningún sueño. Cada vez que tenía la impresión de que algún elemento adquiriría sentido, enseguida se apoderaba de él la duda y lo que poco antes creía comprensible se tornaba entonces impenetrable. ¡Pero esto es una locura, todo esto no es más que pura locura!, se repetía tapándose la cara con las manos. La angustia ante la posibilidad de cometer un error lo asaltaba sin cesar. En ciertos momentos tenía la certeza de que en aquella labor no se podía sino cometer errores y que sólo por pura casualidad podría alguien llegar a una conclusión acertada.¹⁵⁷

Tampoco mejoran en el momento en que decide interpretar un sueño, con toda la agonía subsecuente entre la certeza y la duda, entre el pánico a equivocarse (o a que su interpretación sea malinterpretada por sus superiores) y la esperanza de pasar desapercibido, entre la alegría de haber llegado a una ocurrencia y la desazón de que su interpretación no es la que se esperaría exactamente de la categoría adjudicada al sueño...

La campanilla del descanso no supone ninguna salvación. En la cantina del sótano, Mark mantiene una conversación con un compañero del departamento de Copistería. Su interlocutor, cuyo aspecto enfermizo no anuncia nada bueno, está trabajando en este momento para las “cámaras de incomunicación”, donde, actualmente, hay un soñante, llegado desde una “subprefectura perdida del extremo

¹⁵⁶ *ibid.*, p.95.

¹⁵⁷ *ibid.*, p. 100.

oriental” y “sometido a interrogatorio permanente desde hace cuarenta días”. Mark, extrañado, pregunta. El copista, presto a responder, le explica que son salas donde se “encierra a los soñantes que el Tabir Saray juzga necesario convocar para pedirles explicaciones adicionales en torno al sueño que han enviado”.¹⁵⁸ Nuestro protagonista parece después hacerse el entendido y, al miedo del copista a haber hablado más de la cuenta, Mark le asevera que, trabajando en Interpretación, conoce “secretos mucho más importantes” y le revela, además, que él es un Qyprilli, por lo que el copista no debe preocuparse. Es un acceso de fanfarronería bastante irónico: el lector sabe que Mark no ha oído hablar antes de las cámaras de incomunicación, que por el momento no sabe “secretos mucho más importantes” que ese (sino que, por el contrario, está totalmente desorientado) y que su apellido es precisamente un arma de doble filo del que su madre le ha querido proteger (apellido que, además, no lleva de forma oficial).

Sin embargo, la conversación no tarda en hacer sus efectos, y conforme Mark inicia el camino de regreso a su puesto, mientras camina en compañía de “decenas de funcionarios, que eran sucesivamente engullidos por las puertas abiertas a ambos lados”,¹⁵⁹ una inquietud creciente se va apoderando de él:

[...] sentía que lo abandonaba la pasajera sensación de seguridad que experimentara en la cafetería, igual que toda seguridad fundada en la sumisión de otro. En su lugar comenzó a sentir nuevamente la opresión de la angustia, lenta, rítmica, a la par que él recuperaba su verdadera condición de funcionario anónimo, extraviado en el gigantesco mecanismo.

Divisó desde lejos su mesa con el cartapacio encima y caminó para sentarse ante ella como ante la orilla del sueño del mundo, de cuyas tinieblas surgían amenazantes olas negras, procedentes de quién sabe qué profundidades. ¡Oh, Dios!, suspiró. ¡Protégeme, Dios Todopoderoso!¹⁶⁰

El frío de las salas, le había dicho otro trabajador, provenía precisamente de esos cartapacios, pues los territorios del sueño son “prácticamente los mismos que los de la muerte”.¹⁶¹ En boca de Hypnos, en *Mala temporada en el Olimpo*, la idea de la proximidad entre la muerte, la vida y los sueños parecía hacerse eco de la enigmática afirmación de Heráclito de Éfeso. Aquí, sin embargo, la asociación, hecha dentro de un edificio que cada vez más se retrata como un engullidor de seres humanos, adquiere la connotación de una amenaza constante. Estamos en el Infierno, como Kadaré mismo admite:

«Hacía tiempo que me seducía el proyecto de un infierno. Sabía que era difícil, por no decir imposible, tras los grandes arquitectos anteriores, después de los anónimos egipcios, de Homero, de San Agustín, de Dante, crear un proyecto original. Por eso cuando comencé a escribir *El Palacio de los Sueños* o, más exactamente, mientras concebía los capítulos intermedios, con gozo y miedo simultáneos, comprobé que sin proponérmelo estaba realizando mi viejo sueño: en toda la estructura de mi novela, como en segundo plano, destacaba el infierno. Cuanto más lo pensaba, más claro se me hacía: era una suerte de reino de la muerte donde, si no nosotros mismos, se encontraban nuestro dormir y nuestros sueños, por tanto una parte nuestra estaba ya del otro lado mientras nosotros permanecíamos aún en este. Todos los elementos del infierno de los antiguos griegos estaban allí... Pero sobre todo aparecía una suerte de gradación administrativa, a través de cuyos sectores pasaban, eran analizados e

¹⁵⁸ *ibid.*, pp.110-111.

¹⁵⁹ *ibid.*, p.113

¹⁶⁰ *ibid.*, p.114

¹⁶¹ *ibid.*

interpretados los sueños, lo que aproximaba aún más el edificio del Palacio de los Sueños a la estructura inferior del infierno dantesco...»¹⁶²

No parece claro que todos los elementos del infierno griego se encuentren en el Tabir Saray, pero al menos sí uno de los más definitorios, aunque más concretamente del Tártaro: el castigo de estar obligado a llevar a cabo una tarea en cuyo proceso algún aspecto impide su cumplimiento total, por lo que dicho castigo se convierte en eterno a la par que absurdo. Igual que las Danaides se ven obligadas a sacar agua con cántaros agujereados o Sísifo a empujar cuesta arriba una roca que se precipita al suelo cada vez que llega a la cima, los intérpretes del Tabir Saray nunca acabarán de interpretar sueños, puesto que todas las noches la gente sueña y porque, para la mente tiránica, insaciable como los cántaros de las Danaides e inmutable como la cuesta de Sísifo, siempre, siempre hay una conspiración en marcha que encontrar.

Es viernes y el ambiente está más agitado de lo normal, puesto que los viernes se elige el Sueño Maestro, el sueño que parece aportar la información más relevante acerca de lo sucedido esa semana en las vastas extensiones del imperio (como el lector puede imaginar, es a través de esos Sueños Maestros como se desvelan las grandes conspiraciones). Mark ha decidido quedarse un rato más, pues aún no ha acabado su cartapacio y a los trabajadores del Tabir se les recomienda que de tanto en tanto hagan horas extra por iniciativa propia. Al reanudar la lectura interrumpida por sus divagaciones, el protagonista se encuentra con el sueño del instrumento musical que había leído cuando llevaba una semana en Selección y que había acabado por reclasificar como sueño válido. El hecho es irónico: Mark se alegra “como si encontrara a un viejo conocido”,¹⁶³ sin embargo todo en la narración nos indica que ese reencuentro no augura ningún suceso feliz, y la confusión que siente cuando se pone a interpretar el sueño mantiene esta atmósfera. El sueño se le resiste y Mark empieza a ponerse nervioso. ¿Lo clasifica como indescifrable, lo deja para el día siguiente? De nuevo, la indecisión parece atormentarle. Entretanto, el supervisor anuncia a algunos de ellos, incluyendo a Mark, que van a tener que quedarse toda la tarde, pues ha llegado un expediente de carácter urgente que no puede quedar sin descifrar, tras lo cual los manda a tomar un descanso para reponer fuerzas. Después de comer algo en la cafetería, Mark decide dar una vuelta por el Palacio antes de volver a su puesto y al pasar, sin darse cuenta, por los pasillos de las cámaras de comunicación, ve algo que no lo deja indiferente:

Se pegó a la pared y permaneció a la espera. ¡Oh, Dios!, exclamó para sus adentros cuando en la encrucijada apareció un grupo de personas portando a hombros un ataúd negro. Ellos ni siquiera se fijaron en él y desaparecieron inmediatamente en la prolongación del pasillo lateral. El autor del sueño llegado de provincias, se dijo, mientras los pasos se perdían en la distancia. Miró a su alrededor. Se encontraba justo en el mismo lugar donde aquel día se había topado con el vigilante de las cámaras de aislamiento. Dios mío, sin duda era él.

[...] por lo visto, el infeliz no había logrado olvidar del todo su sueño. O quizá estuviera previamente establecido que todos los convocados al Tabir Saray terminaran de ese modo. Monstruo, pensó, asombrándose a sí mismo de su inesperado furor. No te basta con todo lo demás, necesitas devorar también a los seres humanos...¹⁶⁴

¹⁶² *ibid.*, p.11 (prólogo del traductor). El pasaje completo de donde se extrae la cita puede encontrarse en I. KADARÉ, *Invitation à l'atelier de l'écrivain suivi de Le poids de la croix*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, pp.64-68.

¹⁶³ I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, p.119.

¹⁶⁴ *ibid.*, pp.122-123.

Sin embargo Mark vuelve a su puesto de trabajo, donde ya ha sido colocado el nuevo sueño de “urgente” interpretación:

El sueño era en verdad extraordinario. Comenzaba con una partida de espantapájaros que recorrían una estepa abonada con carroña pestilente de tigres muertos en el siglo XI. Toda la primera página del texto estaba dedicada a la descripción del avance de los espantapájaros, los cuales, al parecer, proferían insultos contra el volcán Krtoh... rtoh... ktr... (su nombre no cesaba de derrumbarse a la altura del arrastramiento de su parte occidental), mientras sobre la estepa brillaba una estrella demente. Después, el autor del delirio, que se encontraba en las proximidades, en sus esfuerzos por meterse bajo tierra, había tropezado con el atisbo de un día luminoso cual un diamante, escondido por no se sabe quién bajo el barro, un día del tiempo universal, un fragmento indisoluble, indestructible incluso por el fuego. El resplandor de esta esquirla de día surgida entre el barro lo deslumbró y, de ese modo, cegado, se encontró de pronto en el infierno.

[...] La siguiente parte del texto estaba dedicada a la descripción del infierno, pero un infierno distinto de la concepción habitual, poblado no de personas sino de estados muertos, cuyos cuerpos se hallaban torpemente tendidos unos junto a otros: imperios, emiratos, repúblicas, monarquías parlamentarias, confederaciones. [...] Los estados muertos y descendidos a los infiernos no eran sometidos a ningún padecimiento de los que habitualmente se imagina les son impuestos a las personas. Por lo demás, este infierno poseía la peculiaridad de que se podía volver a salir de él y regresar sobre la Tierra. Y así, un buen día, estados muertos tiempo atrás, considerados cadáveres por todos, podían alzarse lentamente y reaparecer sobre la faz del mundo. Únicamente, igual que los actores antes de salir a escena para interpretar un nuevo papel, se les cambiaba el nombre, los símbolos y la bandera aunque en esencia continuaban siendo idénticos a sí mismos. [...] Vi el Estado de Tamerlán, al que estaban repintando para cubrirle las manchas de sangre, pues se preparaba para volver a la superficie. Más allá vi el Estado de Herodes, al que sometían a idéntica operación. Según me dijeron, aquélla sería la tercera vez que aparecía sobre la Tierra y volvería a hacerlo quién sabe cuántas veces, después de ser abatido en apariencia.¹⁶⁵

Mark llega a la conclusión de que, exceptuando la primera parte, el sueño es una invención, un escrito provocador. El soñante, además, no ha puesto su nombre, y como procedencia figura únicamente un lugar de paso, una posada que ya conocemos por otras novelas de Kadaré (*El expediente H.*, *El puente de los tres arcos...*): la Posada de los Dos Robertos, que es, junto con la Posada del Cráneo del Búfalo, el lugar mítico donde se alojan con frecuencia los rapsodas albaneses. La catábasis descrita parece, en efecto, una invención dentro de la gran invención, una infiltración prometeica del propio Kadaré que, desde la Posada de los Dos Robertos, que envía su propio sueño al laboratorio de sueños del Estado olímpico-otomano, su propio recordatorio de la gran verdad: que todo tirano cae, que ninguna manifestación histórica de poder perdura eternamente, por más que sus formas entren y salgan una y otra vez de los infiernos con ropajes diferentes.

La imagen terrorífica del “maquillaje de sangre” con el que preparan su regreso los “Estados de Tamerlán y Herodes”, probablemente una alusión tanto a los sucesos políticos de Turquía e Irán como a la dudosa legitimación y fundación del estado de Israel (con un conflicto étnico especialmente sangriento, que inevitablemente recuerda al de albaneses y serbios) y el encubrimiento de estas alusiones bajo el nombre de dos tiranos míticos cuyas paradigmáticas ansias de poder fueron inversamente proporcionales a sus escrúpulos hacen de este sueño una de las partes más incómodas de la novela. Resulta comprensible (por este y por otros muchos pasajes, como las conversaciones sobre Albania) la hostil recepción que tuvo en los altos cargos del gobierno albanés.

¹⁶⁵ *ibid.*, pp.125-127.

Cuando Mark se dispone a escribir, el grado de censura tácita que flota en el ambiente es tal que no se permite decir las cosas de cierta manera ni siquiera en nombre del “otro”, del “enemigo”, puesto que realmente el “gran enemigo” es precisamente una forma de mirar y describir la realidad:

Sí, justo así lo escribiría. Los estados contemporáneos, incluyendo el Imperio Otomano, no eran otra cosa, según el remitente del delirio, que viejas estructuras sangrientas, enterradas por el tiempo, para retornar después como espectros.

A Mark-Alem le gustó esa formulación, hasta levantó la pluma para escribirla de inmediato, pero al instante se apoderó de él la duda: y si le dijeran, ¿cómo es que estás tan al corriente de estas cosas, Mark-Alem? Dejó la pluma nuevamente en su lugar. Bajo ningún concepto debía exponerse hasta tal punto. Mejor sería redactar de forma más sencilla la explicación del delirio. Sueño inventado que apesta a provocación, remitido con intenciones malévolas, cosa que evidencia asimismo la ausencia del nombre y dirección del autor.¹⁶⁶

Cuando ya solo queda un compañero en la mesa de trabajo (pues le parece que “sería preferible que él, como el más nuevo en el trabajo, se marchara, si no el último, al menos el penúltimo”),¹⁶⁷ cierra su legajo, se lo entrega al supervisor y se marcha. Sin embargo, en esta ocasión ha de seguir un camino diferente, marcado por unos faroles, que le lleva hasta la salida del patio trasero, en el departamento de Acopio, pues a esas horas el resto de puertas están ya cerradas. La ida hacia la salida se torna angustiada, claustrofóbica (“Era preferible estar en el campo helado o en un bosque infestado de lobos. ¡Cien veces preferible!”).¹⁶⁸ Demasiadas horas allí, cámaras de incomunicación, un ataúd, dos sueños inquietantes... No se nos dice nada, por cierto, acerca de qué ha decidido Mark sobre el sueño del instrumento musical ni sobre la primera parte del sueño “urgente”, aquella que no parecía inventada.

Nuestro protagonista llega, por fin, al patio trasero del Palacio, donde contempla la impresionante escena de la congregación de carros venidos de todas partes del imperio y oye la algarabía de los transportistas de sueños. Seducido por tamaño despliegue, Mark se pasea por el lugar antes de marcharse y escucha de uno de los conductores de carros una historia estremecedora. Mientras estaba de vuelta hacia la capital de su ruta de recogida de sueños, en cierto punto del camino los caballos se detuvieron y empezaron a relinchar y a echar espumarajos. Al final descubrió que se debía al último legajo de sueños que había recogido, en la población de Jenishehir. En cuanto quitó el legajo del carro, los caballos se apaciguaron y volvieron a moverse. Esto generó una disputa entre el responsable del Tabir de Jenishehir y el transportista (magnífico retrato de los extravíos en los que derivan las actitudes chovinistas), a la que acabaron acudiendo el subprefecto y el imán. Al final resolvieron abrir el legajo y probar sueño por sueño para averiguar cuál de ellos es el que enloquecía a los caballos y descartarlo, tras lo cual dejaron el resto en el carro y permitieron al transportista reanudar su viaje.¹⁶⁹

Esta extenuante y extraordinaria jornada de trabajo trae como recompensa un día libre en el que Mark decide ir al café que solía frecuentar cuando todavía no trabajaba en el Tabir, el Café del Peregrino. Una vez allí, rememora una conversación mantenida con su poderoso tío el Visir, quien hacía dos noches le había invitado a su

¹⁶⁶ *ibid.*, p.127.

¹⁶⁷ *ibid.*, p.129.

¹⁶⁸ *ibid.*, p.131.

¹⁶⁹ Esta idea del “objeto endemoniado” que hace detener a los caballos está también en *El expediente H.*, donde son los arcones que guardan el magnetófono los que suscitan la ofuscación y la pesadumbre tanto en los caballos, que de nuevo hacen que el carruaje se detenga, como en el mozo de carga, Cute el Negro.

casa a cenar. En dicha cena, el Visir empieza a contarle cosas del Tabir, de la relación conflictiva entre este y los Qyprilli, quienes frecuentemente se han visto azotados por los Sueños Maestros. El poder del Tabir ha crecido en los últimos años hasta el punto de que “quien tiene en sus manos el Palacio de los Sueños posee las llaves del gobierno del Estado”,¹⁷⁰ puesto que el terrible poder del Palacio de los Sueños “se funda en la ausencia de hechos”, es decir, en su capacidad de generar opiniones, creencias, de forma que no sea necesario ni siquiera emitir órdenes para conseguir algo (difícil no pensar en una analogía tácita con los “medios de comunicación”...). Admitiendo que Mark debería haber entrado antes le da a entender que su admisión no ha sido casual y está a punto de confesarle más cosas, pero no llega a atreverse, como si en el transcurso de medir a su sobrino la conclusión no fuera del todo esperanzadora. El Visir prosigue con lo que Mark cree (fatídicamente, como veremos) que es un *excursus*:

La cuestión radica, prosiguió tras un largo silencio, en cuál de los dos mundos domina al otro. Dios mío, otra vez se aleja del asunto, pensó Mark-Alem. Y justo ahora cuando parecía que iba al grano. Algunos piensan, prosiguió el Visir, que el mundo de las pesadillas y de los sueños, en una palabra, vuestro mundo, es el que dirige a este otro de acá. Pero yo tengo la convicción de que es este mundo el que dirige todo. Es él, a fin de cuentas, el que decide qué sueños, pesadillas o delirios conviene sacar a la superficie, como se saca el agua de un pozo profundo por medio de un cubo. ¿Entiendes lo que quiero decir? Es este mundo el que elige en ese abismo lo que... le interesa.

El Visir acercó aún más la cabeza a la de su sobrino. En sus ojos brillaba un resplandor temeroso del color del azufre. Se dice que, a veces, el sueño maestro no es más que un montaje, dijo en voz baja. ¿Se te ha pasado alguna vez por la cabeza una cosa semejante?¹⁷¹

Mark-Alem, que de hecho no habría llegado a imaginar algo así, queda aterrorizado por lo que oye de boca de su tío, todavía más tras sentir la responsabilidad de “tener los ojos bien abiertos”, la encomienda de estar atento a cualquier sueño que, potencialmente transformado en Sueño Maestro, pueda de nuevo golpear a su familia. Es una carga demasiado grande y siente el imperioso deseo de gritarle a su tío: “¡Deja que me marche de allí, tío, no permitas que me pierda!”.¹⁷² Una especie de fatalismo extremo se lo impide: “Pero sabía de sobra que jamás se lo pediría, ni siquiera siendo consciente de que su trabajo pudiera terminar conduciendo su propia cabeza al verdugo.”¹⁷³ Lo que nos devuelve, de nuevo, a Edipo.

Ya adulto y próximo a ingresar en el engranaje del poder (pues es adoptado por los reyes de Corinto), a Edipo le llega el rumor de que no es hijo biológico de sus padres, lo que le determinará a dirigirse al oráculo de Delfos, quien, en vez de responderle a tal cuestión, le relata la profecía que tuvo lugar en su nacimiento (que mataría a su padre y se casaría con su madre). Abandonando la pregunta inicial (la de la identidad de sus padres biológicos), y dando por supuesto que la profecía se refiere a sus padres legítimos, Edipo abandona Corinto para protegerlos. A Mark, en el Palacio, también le llegan dos rumores, no acerca de la veracidad de su filiación, sino de la naturaleza engañosa y homicida del Palacio. El primer rumor, surgido en una conversación con un compañero el primer día de trabajo, es que hay un Palacio inverso, un Palacio doble, el Tabir secreto, que se encarga de “tratar” los sueños que la gente no envía por sí misma (sueños por tanto que han de ser “arrancados” de sus propietarios). El rumor toma cuerpo en la conversación con el compañero de

¹⁷⁰ *ibid.*, p.150.

¹⁷¹ *ibid.*, p.154.

¹⁷² *ibid.*, p.155.

¹⁷³ *ibid.*

Copistería con la mención de las cámaras de incomunicación y con el descubrimiento del ataúd que sale precisamente de dichas cámaras. Estos indicios no son suficientes para hacer dimitir a Mark, que, como Edipo, parece querer “seguir sabiendo” pero huyendo, paradójicamente, de la pregunta adecuada.

El segundo rumor, como acabamos de ver, se lo hace llegar su tío, el Visir. Parece evidente que lo que el Visir quiere decirle es que él ha sido admitido por influencia suya con el fin de interpretar sueños en interés de su familia, de redactarlos incluso, de estar atento a cualquier posible amenaza para aplacarla. Y sin embargo Mark no acaba de comprender del todo cuál es su papel o cómo ha de llevarlo a cabo (o no quiere comprenderlo, él, que se había escondido en el Tabir para huir de los cargos de grandes decisiones). Como Edipo, que no establece la relación correcta entre el rumor sobre su origen y el oráculo de Delfos, no ve lo que necesita ver, e intentando huir, se topará con aquello que había motivado su huída. Es irónico que, en el momento en el que su tío le está contando que es el mundo de los despiertos el que mueve los hilos del Palacio de los Sueños, él crea que su tío se está yendo por las ramas, cuando está revelándole directamente el corazón de la verdad acerca del Palacio.

Al día siguiente, cuando vuelve a su rutina en el departamento de Interpretación, Mark es mandado al Archivo a consultar las interpretaciones de sueños “vistos en vísperas de enfrentamientos sangrientos”. Con sorpresa descubre que el compañero con el que había compartido conversación su primer día de trabajo, el que le habló del Tabir Saray secreto y del Sueño Maestro por primera vez, es uno de los encargados del Archivo. Es él quien le hace una rápida visita guiada por las salas del Archivo, una especie de “Biblioteca de Babel” borgiana de sueños. Finalmente le entregan los cartapacios que necesita, referidos a sueños de las noches previas a batallas. Mark pide el cartapacio de la batalla de Kosova, inquieto quizá porque la cena en que vendrán los rapsodas albaneses será esa misma noche, quizá por el recuerdo de su conversación con el Visir, quizá, simplemente, por curiosidad. El de la lectura de estos sueños es un pasaje con una conclusión conmovedora:

Y de nuevo charcos inmensos de sangre, y el verano y el invierno y las estaciones mezcladas unas con otras, y sobre la llanura simultáneamente la lluvia y el sol, la nieve y el verdor, las flores y la desolación invernal a un tiempo. Y debería llover semanas enteras, incluso meses, y aún no lograría lavarse aquella sangre, y después la nieve habría de cubrirlo todo de blanco para que en apariencia desapareciera finalmente aquella pesadilla. Pero a la primavera siguiente, cuando los regueros fluyeran bajo el manto immaculado, arrastrarían consigo cuajarones de sangre coagulada, como si la nieve estuviera herida. Y así, ioh, Alá!, cada año, y así en invierno y en verano bajo el viento y bajo la lluvia muda, aquella llanura allá, en Albania del Norte.¹⁷⁴

Algo ha sucedido mientras Mark está en el Archivo, pues por el camino de regreso se ha topado con un hombre que le ha llamado la atención sobre su palidez y le ha preguntado si se ha “enterado de lo que está pasando”, y antes de llegar a su departamento no deja de oír ruido de pasos ni de ver grupos de personas que se apresuran, algunos con “el rostro sombrío”... Cuando vuelve a su mesa, su compañero, un amante del cotilleo, hace hincapié en este ambiente agitado y le revela que su jefe ha tenido que salir tres veces. “En un día así puede esperarse cualquier cosa”, le dice, lo que provoca que Mark se sienta cada vez más intranquilo:

¹⁷⁴ *ibid.*, p.176. Aprovecho la aparición de la batalla de Kosova para recordar una referencia citada antes, útil para comprender la aparición de esta batalla aquí: P. MORGAN, ‘Between Albanian Identity and Imperial Politics: Ismail Kadare’s *The Palace of Dreams*’, *The Modern Language Review*, 97 (2002/2), pp.365-379.

Mark-Alem sintió la angustia trepándole desde el estómago a la boca. Recordaba confusamente las palabras del Visir. ¿No sería aquél el momento a que se había referido en su conversación, sin acabar de explicarse con claridad? Su vecino continuaba parlotando, pero él ya no le escuchaba. Las sienas le estallaban, sus ideas se enmarañaban... En todas las interminables discusiones familiares sobre el Tabir Saray, Mark-Alem había creído comprender que cuanto peor le fueran las cosas al Palacio de los Sueños, tanto mejor marcharían para los Qyprilli. En consecuencia, cuanto más funesto resultara aquel día para el Tabir, tanto más contento debía sentirse él. Debía sentirse... Sin embargo no era ni remotamente así. Aquella incertidumbre que reinaba en torno no le proporcionaba alegría alguna, por el contrario hacía que le temblaran hasta los huesos.

[...] Recordó a su abuela, en una ocasión en que le había preguntado: Abuela, ¿por qué cuchicheas en voz alta? Para que seamos dos, hijo, le había dicho ella, para no sentirme sola. Mark-Alem sintió deseos de murmurar en voz alta, lo mismo que su abuela entonces. Estaban tan solos ante aquellas mesas frías, sobre las que se desplegaban visiones casi demenciales de cerebros ajenos, sin vínculo alguno entre ellos...¹⁷⁵

La desazón es tal que Mark acaba preguntando (pregunta que es casi un lamento encubierto bajo una forma interrogativa) por qué ocurren estas cosas, a lo que la respuesta del compañero no puede ser más desoladora: “Dios mío, ¿pero cómo puedes preguntar por qué entre los muros de este palacio? [...] ¿Acaso puede saberse alguna vez el porqué de las cosas aquí?”.¹⁷⁶ Esta sensación se atenúa un poco cuando suena la campana que marca el fin de la jornada, pero regresa cuando, de camino a su casa, se encuentra con un despliegue policial que recorre buena parte de las calles, lo que no le impide, por otro lado, llegar a su casa sin problemas, justo a tiempo para dirigirse con su madre a la esperada cena en casa del Visir.

La tensión no disminuye después. Al comentarle la situación a su madre, esta le pregunta si se ha metido en algún lío, a lo que Mark le responde “Yo no sé nada, te lo juro. Hoy me he pasado todo el día en el sótano, en el Archivo. Cuando subí oí decir que estaba sucediendo algo”.¹⁷⁷ El resto del capítulo es un forcejeo magistralmente descrito entre el saber, el no saber, el no querer saber, el fingir que se sabe y el afán de refugiarse en sentimientos de certeza más bien frágiles, lo que mantiene la ironía y la tensión de la narración siempre en sentido ascendente. Así, el estado de nerviosismo de Mark parece apaciguarse cuando llegan al palacio del Visir: “tuvo la certidumbre de que la inquietud del día que terminaba no era capaz de penetrar en el interior de los palacios”.¹⁷⁸

Su madre, sin embargo, no baja la guardia, por lo que Mark rehúye sus miradas interrogantes y se centra en observar a su tío Kurt, dejándose anegar en la admiración que siente por él y en la expectación ante la llegada de los rapsodas albaneses. El último invitado, que llega tarde, pide disculpas excusándose en el control policial que hay en toda la ciudad. Sus palabras hacen que Mark escudriñe el rostro del Visir, cuya aparente indiferencia ante todo lo que sucede y ante su presencia le hace sentir “liberado”. Poco después entran los rapsodas albaneses, que muestran ese distanciamiento del que se había hablado en la conversación del segundo capítulo, pues “sus miradas parecían expresar la negativa a que penetrara en su interior el cuadro que los rodeaba”¹⁷⁹ y, cuando se les ofrece una copa de *raki*, solo se humedecen los labios.

¹⁷⁵ I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, p.181.

¹⁷⁶ *ibid.*, p.182.

¹⁷⁷ *ibid.*, p.188.

¹⁷⁸ *ibid.*, p.189.

¹⁷⁹ *ibid.*, p.193.

Al escuchar el primer canto Mark experimenta con una mayor intensidad cierta “nostalgia de la patria desconocida” que había experimentado en otras ocasiones en forma de curiosidad. Contemplando la *lahuta* “se le reveló que aquella cavidad era la caja torácica que alojaba el espíritu de la nación a la que él pertenecía”, y “sentía en su propio pecho la cavidad vacía de la *lahuta*”,¹⁸⁰ una especie de “vacío” de su identidad albanesa. El otro rapsoda procede entonces a cantar la *Balada del puente de los tres arcos*, de ese puente que “no sólo había dado su nombre a los Qyprilli sino que los había marcado también con su fatalidad”.¹⁸¹ Ese proceso de “identificación nacional” se intensifica todavía más y Mark siente un “irreprimible deseo de desembarazarse de la mitad asiática de su nombre y adoptar uno nuevo, uno de los que llevaba la gente de su tierra natal: Gjon, Gjergj o Gjorgj”.¹⁸² Justo en ese momento recuerda, de forma vaga, uno de los sueños que tanto le había costado interpretar en el Tabir, el del puente y el instrumento: “no recordaba los detalles, sólo que en una ocasión había deseado arrojarlo al cesto de los papeles, pero por fin lo había dejado pasar. Y ahora, repentinamente, creía reconocer en aquel instrumento que aparecía en el sueño una asombrosa semejanza con la *lahuta*”.¹⁸³ La relación, como vamos a ver, llega tarde a la cabeza de Mark.

Apoderado de esta especie de “epifanía” nacional, Mark se aproxima a donde están Kurt y el hijo del cónsul austriaco, que comentan en francés los diferentes fragmentos épicos que los rapsodas van cantando. Cuando llega la balada de Zuk Barajktar, el austriaco exclama que se trata precisamente de la *Orestíada*. Justo en ese momento se oye un gran ruido. Los rapsodas interrumpen su representación y, al poco tiempo, irrumpe la policía del Soberano. Kurt Qyprilli es arrestado, los invitados son expulsados y los rapsodas albaneses asesinados. El rostro del Visir permanece inmutable:

Cualquier otro habría pensado que aquella impasibilidad del poderoso Visir ante la violencia que se le hacía en su propia casa estaba provocada por el miedo, pero Mark-Alem adivinó enseguida que la causa era otra. Era el viejo mecanismo de los Qyprilli que, en instantes así, repetidos decenas y decenas de veces en la historia de la familia, engendraba la máscara del divorcio de la realidad. Había en ella fatalismo, ausencia y hastío a un tiempo. [...] Era perceptible que su verdadera mirada apuntaba lejos, hacia el interior de quién sabe qué pozo misterioso, desde donde, quizá, se ponía en movimiento la maquinaria estatal que había engendrado aquella calamidad.¹⁸⁴

Mark, que lo observa, acaba atrayendo su mirada por un instante, instante en el que comienza, pero no acaba, la particular “anagnórisis”¹⁸⁵ del protagonista:

En ese breve instante, en aquella mirada que más parecía una fugaz raspadura en la frente, Mark-Alem creyó comprender el significado de su confusa conversación en aquella cena inolvidable y de pronto, dolorosamente, su cerebro fue atravesado por la idea de que todo aquello tenía relación sin ninguna duda con el Palacio de los Sueños, con él mismo, con Mark-Alem, y que en esta ocasión los Qyprilli se habían retrasado en algo...¹⁸⁶

¹⁸⁰ *ibid.*, p.195.

¹⁸¹ *ibid.*

¹⁸² *ibid.*

¹⁸³ *ibid.*, p.196

¹⁸⁴ *ibid.*, pp.199-200.

¹⁸⁵ Utilizo el término con una pequeña desviación de su uso clásico, pues lo que se reconoce aquí no es la identidad de un personaje sino el error que desencadena la tragedia.

¹⁸⁶ *ibid.*, p.200.

La tragedia que debía evitarse ha sucedido, al fin. Mark ha llegado tarde. El Visir se marcha violentamente del Palacio y Mark y su madre se ven obligados a realizar el largo regreso a casa caminando. Al día siguiente, cuando Mark se dispone a marchar de nuevo al trabajo, su madre intenta retenerlo, intentando hacerle reflexionar sobre el peligro que supone ir al Palacio tras lo sucedido. Mark no cede y emprende su camino, incapaz todavía de asimilar lo sucedido. Merece la pena leer la hermosa descripción del aturdimiento que Kadaré introduce con un bonito símil de pátina homérica:

Igual que ciertas criaturas marinas segregan a su alrededor una nube defensiva, al parecer su cerebro había encontrado el modo de precaverse de todo pensamiento nítido. A veces llegaba incluso a dudar que en verdad hubiera sucedido algo. Imaginaba en esos fugaces momentos que todo había sido un delirio, de aquellos que abarrotaban los cartapacios del Tabir Saray. Mas la verdad, como una aguja, conseguía traspasar un instante su cerebro, aunque éste no tardaba en recuperar su embotamiento, para de nuevo, tras un breve respiro, sufrir la misma punzada dolorosa de lucidez. Había observado que con motivo de tormentos de esa naturaleza, el instante inmediato al despertar era particularmente insoportable. Pero él se encontraba ahora en un estado amorfo, ni dormido ni despierto. Y de igual modo le parecía el mundo en torno, los muros de los edificios salpicados de manchas de humedad, los caminantes de rostros cenicientos que se tornaban más numerosos a medida que se aproximaba al centro.¹⁸⁷

Cuando por fin llega a su mesa de trabajo, ya en el Tabir, el tira y afloja que mantiene con su compañero de trabajo, el “cotilla”, leva la ironía con la misma efervescencia que los *agones* trágicos de Sófocles entre Edipo y el mensajero y el criado. Su compañero no sabe que Mark es un Qyprilli:

-Eh –dijo éste cuando Mark-Alem tomó asiento junto a él-. ¿Te has enterado de algo?

-No, no sé nada –mintió Mark-Alem-. Acabo de llegar. ¿Qué ha sucedido?

[...]

-Se dice que les ha sucedido algo a los Qyprilli. Pero nadie sabe qué.

Mark-Alem sintió que los latidos de su corazón se amortiguaban. Idiota, dijo para sí. Tú lo sabes todo, ¿por qué te asustas de las palabras de otro? No obstante preguntó:

-¿Entonces?

Su voz sonó apagada, como si temiera que lo sucedido sólo pudiera acabar de materializarse al ser expresado por alguien.

-No sé nada seguro. Es sólo un rumor. Quizá sea un mero chisme.¹⁸⁸

Lo irónico es que Mark miente cuando dice que no sabe nada, pero está igual de engañado cuando afirma para sí que lo sabe todo. Algo intuye, sin embargo, y no deja de indagar en lo que sabe su compañero. El impulso desesperado de aferrarse a una última oportunidad de negar la realidad aflora en ese temor a escuchar que acompaña al contradictorio deseo de saber. La situación no puede ser más exasperante, pues la conversación tiene lugar mientras deben trabajar en silencio: “Tenía ante sí un sueño demente al que él, diez veces más demente, debía proporcionar un sentido”.¹⁸⁹ Mark intenta convencerse de que no puede pasar nada más, de que “lo que tenía que pasar ya había pasado”, pese a lo cual no deja de preguntarle a su compañero. El desmoronamiento psíquico adquiere mayor relieve al ser contrapuesto a la anodina atmósfera de la rutina habitual del Tabir. Suena la campana de descanso, todos se dirigen a la cafetería:

¹⁸⁷ *ibid.*, p.207.

¹⁸⁸ *ibid.*, pp.208-209.

¹⁸⁹ *ibid.*, p.209.

Con paso torpe se incorporó al gentío que descendía a los sótanos. Imperaba allí la algarabía acostumbrada de todos los días, como si nada hubiera sucedido. En realidad nada les había sucedido a ellos. Se esforzó por atrapar alguno de los cuchicheos que le rodeaban, pero no tenían relación alguna con lo ocurrido. A fin de cuentas, qué falta me hace, pensó. Nadie sabía más que él acerca de ello. De modo que no tenía ninguna necesidad de sus ociosos chismorreos.¹⁹⁰

Ese autoconvencimiento de que nada del exterior puede interesarle se desvanece por completo cuando se ve a sí mismo, ya regresado a su mesa, esperando a su compañero. Su aparición, y sus noticias, traen consigo el clímax de toda la tensión y la ironía precedentes. Según dicen, ha sido un sueño la causa de todo:

-Un sueño extraño, enviado por un vendedor de verduras. Hum, a primera vista las cosas siempre parecen así, inofensivas, cuestión de verduras, de campos de hierba, pero después resulta que detrás se oculta el desastre. Éste era un sueño de ésos, un sueño con un puente y una flauta, o un violín, o no sé qué instrumento musical.

-Un puente, un instrumento musical... -murmuró Mark-Alem con voz quebrada.- ¿Y después? ¿Qué más había?

-También un animal rondando, pero lo principal era el puente con el violín, ¿me comprendes?

Sintió como si le aplastara el pecho una pata de elefante. Era precisamente aquel, aquel maldito sueño que había pasado dos veces por sus manos.

[...]

-¡Ah, sí! Pues ésa fue la señal. Se descifró el significado y la conclusión fue evidente. Se vinculó el puente con el nombre de los Qyprilli, me entiendes, *qypri* o *köprü* significa puente, de donde se estableció la relación; después el ovillo se desenredó por sí solo.

[...]

-Además, estaba ese violín, o no sé qué instrumento musical –continuó su vecino-, que parece guardar relación con una epopeya que se canta en los Balcanes sobre los Qyprilli. Pero, oye, ¿a ti qué te pasa? ¿Otra vez te encuentras mal? ¹⁹¹

El proceso de “anagnórisis”, iniciado en el cruce fugaz de miradas con el Visir, culmina ahora. La epopeya, le sigue contando su compañero, era la causa de las fricciones entre los Qyprilli y el Soberano (que no poseía semejante reliquia consagrada a sí mismo), pero el colmo había sido que hubieran osado traer rapsodas albaneses (pues el rebrote de una resistencia nacionalista albanesa, que ya había combatido fieramente a los turcos bajo el liderazgo de Skanderbeg, habría hecho peligrar la hegemonía otomana). De nuevo la epopeya, como decían Max y Willy en *El expediente H.*, chorrea sangre... El compañero sigue con su informe: de todo lo ocurrido se espera un enfriamiento con el Imperio Austrohúngaro (simpatizante de la causa albanesa y de todo pueblo no-eslavo, como bien representaba el cónsul austriaco y su hijo) y, por el contrario, un acercamiento al Imperio Ruso (enfrentado a Albania a través de los diferentes pueblos eslavos asentados en los Balcanes, como los serbios). La conclusión del “mensajero”, que cree que el malestar de Mark se debe a haber pasado una simple mala noche, tiene un efecto demoledor:

-No te preocupes. Ya se te pasará. Yo también he padecido molestias de esa clase... Pues así son las cosas, amigo, siempre más complicadas de lo que aparentan. Nosotros aquí nos creemos que sabemos algo, cuando en realidad no conocemos más que unos cuantos sueños, pura niebla...¹⁹²

El resto del capítulo describe un ambiente agitado. La atmósfera hermética y hierática del Palacio se ha quebrado: todos los trabajadores se acercan a las ventanas

¹⁹⁰ *ibid.*, p.210.

¹⁹¹ *ibid.*, pp. 211-212.

¹⁹² *ibid.*, p.215.

para ver cómo el edificio se llena de soldados. Multitud de funcionarios (trabajadores del departamento del Sueño Maestro, del de Interpretación, encargados, directivos...) van a ser arrestados. Al parecer, las fuerzas de los Qyprilli han dado “el contragolpe”.

Edipo se cruza con su padre biológico y en un enfrentamiento lo mata, sin darse cuenta de quién es. Tras salvar a Tebas de la maldición de la esfinge, se casa con Yocasta, sin saber quién es. Dos veces la profecía se presenta ante sus ojos sin darse cuenta. Dos veces pasa por los ojos de Mark-Alem el sueño fatídico que llevará a su familia a la ruina, pero es incapaz de hacer nada para que dicho sueño, “como una serpiente”, no “repte” de cartapacio en cartapacio hasta el departamento del Sueño Maestro, donde será interpretado como Mark-Alem había atisbado, pero descartado, en el departamento de Interpretación:

Pero, espera un poco..., se dijo, y sintió que una intensa opresión le cortaba el aliento. El puente estaba vinculado al origen mismo de su apellido... ¿Acaso una desgracia...?

Volvió a leer el texto y su respiración recuperó el ritmo normal: no había señal alguna de que el toro se abalanzara sobre el puente. Se limitaba a rondar por el terreno abandonado.¹⁹³

Tampoco le había sugerido nada la primera parte del sueño llegado con urgencia, aquel en el que el soñante, “en sus esfuerzos por meterse bajo tierra”, se tropieza “con el atisbo de un día luminoso cual un diamante, escondido por no se sabe quién bajo el barro”¹⁹⁴ que lo deslumbra, lo ciega y lo sume en el Infierno. Igual que Edipo, Mark-Alem se mueve en una tensión insoportable entre el querer saber y el no querer saber. La ὑβρις (*hybris*) de Mark-Alem es tener prisa en saber cosas cuando habría sido preciso detenerse (como Edipo antes y después de ir al oráculo) a resolver bien sus dudas iniciales (la naturaleza del Palacio; la posible interpretación que descarta rápidamente del sueño trágico), para no partir de supuestos equivocados.

Mark-Alem no quiere abandonar su trabajo en el Palacio de los Sueños. El mundo de los despiertos le parece desvaído y sin importancia en comparación al mundo de los sueños, más verdadero e intenso, sin comprender plenamente las advertencias de su tío (la verdadera relación de poder entre uno y otro). El opresor mecanismo del Palacio (con su oscuridad, con sus jornadas interminables de trabajo...) y cierta fascinación idiotizante por el fenómeno del poder le nublan la vista (igual que a Edipo, que por su parte se ha entregado al relato del hombre que se hace a sí mismo y se proclama hijo de la Fortuna). La prisa por saber se convierte, sin embargo, primero en tentativas débiles de procrastinación cuando dicho saber empieza a presentarse como un adentrarse en la desgracia (tanto en Edipo, cuando intenta dejarse convencer por Yocasta de que no ha de preocuparse por el oráculo, como en Mark, catalogando el sueño trágico como “indescifrable”, esperando que la oscuridad que se cierne sobre su familia se disipe por un golpe de suerte o un *deus ex machina*), después en un áspero y desbocado fatalismo (Edipo: “¡Que estalle lo que tenga que estallar!”;¹⁹⁵ Mark: “Al diablo, se dijo por fin, y que pase lo que tenga que pasar”).¹⁹⁶

En el capítulo del día de descanso, cuando Mark va al Café del Peregrino, encuentra allí a un grupo de ciegos que son clientes habituales del Café, para disgusto del dueño. Son los ciegos de la época del ‘Firmán de la Ceguera’, un decreto que ponía

¹⁹³ *ibid.*, p.120.

¹⁹⁴ *ibid.*, p.125.

¹⁹⁵ SÓFOCLES, *Edipo rey*, trad. de J. C. Cuenca, Cátedra, Madrid, 2009, p.61 (v.1076). Original: “ὄποια χροῖται ὀφθαλμοῖς”, según la edición de Storr: *Sophocles. Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone*, ed. de F. Storr, London, William Heinemann, 1912, p.100 (v.1076).

¹⁹⁶ I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, p.161.

en busca y captura a aquellas personas “cuya mirada maliciosa” hiciera peligrar la seguridad del Estado, el cual terminó por ofrecer una pensión vitalicia a quienes se presentaran para sacrificar voluntariamente sus ojos.¹⁹⁷ Estamos aquí ante el club de jubilados Edipos voluntarios, que han asumido públicamente que es su mirada, y no la del Estado, la que es perversa. La ironía desborda también en este pasaje: Mark-Alem está recordando la conversación con su tío el Visir (esa conversación en la que él no es capaz de ver lo esencial) al lado del club de los Edipos voluntarios, sin darse cuenta él mismo de su propia ceguera, sin pronosticar lo que va a venir.

Si a la escena en que Mark interpreta el sueño fatídico le sucede aquella en la que ve el ataúd saliendo del Palacio, con un efecto premonitorio brutal que Mark no asume con toda plenitud (el significado es la muerte), en el Café del Peregrino la simultaneidad de la presencia de los ciegos con el recuerdo de la conversación con el Visir nos vuelve a sugerir que no importa lo cerca que Mark tenga las pistas. La maquinaria del Estado, con su inoculación constante de terror, sus opacidades, rigideces, hermetismos, crueldades, es lo suficiente incapacitante como para impedir ver lo obvio a quien contribuye a mantenerla. Es la sombría paradoja del funcionario que interpreta todos los sueños excepto el gran sueño de la vida que lo envuelve. Cuando el café empieza a vaciarse, los miembros del Club del Edipo Jubilado son los últimos en marcharse (y Kadaré parece asomar aquí como en el sueño del cementerio de los Estados...):

Sólo los ciegos permanecieron inmóviles en su mesa y, como hacía ya un buen rato que habían agotado todos los temas de conversación, mantenían los cuellos rígidos, como hacen las personas perennemente resentidas con el mundo entero. Aquellas cabezas silenciosas parecían decir: ¿marchan mejor los asuntos del Estado ahora que nuestros ojos, que tanto parecían perjudicarlo, han sido arrancados? Por lo que podemos oír, el mundo está igual que estaba, si es que no se ha vuelto peor.¹⁹⁸

El sonido del instrumento del sueño fatídico, “que sonaba por sí solo en medio del desamparo” de un “terreno abandonado” y que Mark acaba relacionando tarde con el sonido de la *lahuta*, parecido al de un llanto, evoca al llanto que el Edipo niño tuvo que emitir al ser también abandonado en el monte Citerón con los pies atravesados por una lanza, herida que le da nombre (*Edipo*, Οἰδίπους, es un nombre parlante que quiere decir “pies hinchados” < οἰδέω, “hincharse”, πούς, “pie”) y que posibilita su anagnórisis (y, con ella, el reconocimiento de su destino trágico).

Como Edipo, Mark trata con torpeza la pregunta por sus orígenes, pues, aunque él sí sabe cuál es su “patria adoptiva” y su “patria biológica”, no consigue proteger a esta última (los rapsodas son asesinados, su tío Kurt será condenado a muerte). Ese conocimiento, por tanto, no es suficiente para liberarlo del entramado perverso del poder que Sófocles tiende a ocultar y Kadaré tiende a poner de relieve: lo que provoca el desastre es el afán de Layo/del Soberano por mantener el poder a costa de privar de identidad al otro (Layo, con la orden de asesinato de Edipo; el Soberano, con el sometimiento de pueblos ajenos al suyo). La moraleja de la tragedia de Sófocles, “nunca consideréis dichoso a ningún mortal hasta ver su último día”, puede encontrar aquí una lectura en clave prometeica que redistribuye el exceso de responsabilidad de Edipo. Quien primero ha cometido *hybris* no es él, sino Layo, que creyó que burlaría el oráculo de Delfos matando a su hijo, cuando el sentido de la profecía apuntaría

¹⁹⁷ La historia está desarrollada en otra novela de Kadaré precisamente con ese nombre, *El Firmán de la Ceguera*, mencionada al comienzo de esta sección y cuyo protagonista es justamente Alex Ura, primo de Mark (que aparece de pasada en *El Palacio de los Sueños*).

¹⁹⁸ I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, p.156.

simplemente a la verdad universal de que ningún ser humano, como mínimo por su propia condición mortal, detenta eternamente el poder, sino que está obligado al relevo. Ningún asesinato, deportación o campo de concentración puede cambiar esto, solo alimentar el caos que presuntamente pretende combatir con la tiranía, evidenciando con ello el vacío de sentido al que esta aboca.

Como en *El expediente H.*, hay un posicionamiento nacionalista por Kadaré, pero no una deriva chovinista. En la primera cena familiar, aquella en la que conocemos al tío Kurt, este dice, al respecto del “reparto de poder” entre Albania, su familia y el Imperio: “¿No acabáis de decir que los turcos compartieron el poder con nosotros? Pues repartirse el poder no significa sólo apropiarse de la parte correspondiente de los galones y los tapices. Yo diría que eso sólo llega más tarde. ¡Compartir el poder significa antes que nada repartirse los crímenes!”.¹⁹⁹

Tras todo lo sucedido, en el último capítulo se nos cuenta cómo Mark sigue trabajando en el Palacio de los Sueños, donde su irónico ascenso a jefe del departamento del Sueño Maestro asegura que su degradación espiritual continúa también. Poco a poco “iba identificándose progresivamente con el género de personas que no había podido soportar a lo largo de toda su vida: los altos funcionarios”.²⁰⁰ El golpe definitivo llega con la noticia de la condena de muerte de su tío Kurt. Mark es convocado por el Director General. Espera que la purga continúe con él, que lo destituyan de su puesto, pues, como Edipo, anhela el exilio: “Deseaba salir cuanto antes de aquel despacho, marchar al departamento donde le destinaran, a Selección o a la misma Escribanía, y ocupar su puesto insignificante entre cientos de funcionarios insignificantes”.²⁰¹ Pero ocurre lo contrario: ahora que su “bautismo de sangre” parece haberse completado, Mark es ascendido a primer director adjunto del Tabir. Ante este ascenso, Mark no afirma, no niega, no dice nada al respecto: “Lo escucho, señor”, se limita a responder, “Discúlpeme, se lo ruego, la verdad es que no me encuentro bien. ¡Perdone!”.²⁰² La respuesta del director, referente al necesario cuidado de uno mismo, no puede condensar más sarcasmo por parte del narrador.

Algo queda de su inquietud, claro: esos restos le hacen ir al Archivo, volver a leer el sueño, leer las declaraciones delirantes del vendedor de verduras (que ya ha sido recluido en las cámaras de incomunicación). Pero está ya lo suficientemente enajenado como para cerrar el cartapacio y volver al trabajo que lo reclama. La indiferencia y la dejadez se apoderan de él:

Una tarde, prácticamente a la misma hora y en el mismo corredor de la primera vez, vio a un grupo de personas que sacaban silenciosamente un ataúd de una de las celdas. El vendedor de verduras, se dijo, sin volver la cabeza para comprobarlo ni siquiera por curiosidad. Algo más tarde, mientras viajaba en el interior de su carruaje, la visión retornó a su memoria, pero se deshizo de ella al instante.²⁰³

Su familia le encuentra una mujer para desposarlo, pero él no dice nada. Tanto da lo que decidan por él, se hará igualmente, parece sugerir la narración. Con la mutilación de sus ojos, Edipo sacrifica también su voluntad de tomar decisiones. Parece que algo similar le pasa a Mark.

Así como Edipo se ciega, al final de esta historia los ojos de Mark y de su madre se cubren de velos. Mark lee con dificultad, “como si tuviera los ojos tapados con un

¹⁹⁹ *ibid.*, p.85.

²⁰⁰ *ibid.*, p.227.

²⁰¹ *ibid.*, p.231.

²⁰² *ibid.*, p.233.

²⁰³ *ibid.*, p.238.

trapo blanco que dejara pasar apenas ráfagas de luz lechosa”,²⁰⁴ y en otro momento se restriega los ojos intentando “arrancar el velo tendido sobre ellos por la lectura”²⁰⁵ de los cartapacios (una lectura que pone velos en vez de quitarlos...). Su madre “tenía los ojos velados”.²⁰⁶ Cuando Mark, en ese fulgurante momento en que decide tomar la *Chronique* familiar y escribir algo en ella, piensa en Albania, su pensamiento, “como una estrella lejana y fría, se velaba ante sus ojos, cada vez más distante de él, y se preguntó si acaso era consciente de lo que había en su interior”.²⁰⁷

Mark abre esta *Chronique* al principio de la novela para leer, y al final para escribir. Es, quizá, el mínimo gesto de la “esperanza ciega” prometeica, que, de forma muda, el protagonista y el narrador depositan ante el lector. Porque Mark escribe cuando “se percibían los primeros brotes de la hierba en los parques, entre los árboles todavía desnudos”.²⁰⁸ Él y su madre, la familia Qyprilli, son esos árboles todavía desnudos, ese invierno que se va a alargar tanto como la maldición que pende sobre ellos, tanto como el ejercicio del poder en el que deciden vivir a pesar de sus sinsabores. Pero Mark escribe con los primeros brotes de la hierba, quizá porque, en una intuición ciega, sabe que escribir la historia es esperar la primavera que trae la lectura del otro. Escribe lacónicamente, sustituyendo la palabra “Albania” por el vacío pronombre “allí” (“Sentía en su propio pecho la cavidad vacía de la *lahuta*...”), anotando únicamente los dos acontecimientos que lo han lacerado y lo avergüenzan (la muerte de su tío y su propio ascenso), pero escribe, y no para una institución gubernamental, no para el Tabir ni para el Soberano. Por eso, aun en el laconismo, se permite suposiciones que un simple funcionario desestimaría como irrelevantes: “Allí, ahora debe de haber caído la primera nieve...”.²⁰⁹

La tragedia de Edipo termina con una intervención del coro. En las novelas de Kadaré que beben de la tragedia, sin embargo, el coro apenas aparece o está disperso, fragmentado entre personajes individuales. Ante el horror de los totalitarismos comunistas y la hipertrofia del “personaje colectivo” de la literatura ortodoxa (recordemos la queja del coro en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*), esta elección parece sensata: la única manera de preservar la dignidad del coro antiguo es dejándolo hibernar, concediéndole un largo invierno de silencio. *El Palacio de los Sueños* se cierra con la contemplación de Mark, a través del cristal del carruaje que lo lleva de regreso a casa, de los almendros en flor del Parque Central:

Al otro lado, a dos pasos de él, sabía que se encontraban la renovación de la vida, la calidez de las nubes, las cigüeñas y el amor, todo lo que había fingido ignorar, temeroso de que pudiera arrancarlo del hechizo del Palacio de los Sueños. Adivinaba que si se había refugiado allí era precisamente con el fin de defenderse y que en el momento en que, atraído por la vida, saliera de su refugio, en el instante mismo de la traición, el encantamiento tocaría a su fin, y cuando el viento volviera a soplar contra los Qyprilli, en un crepúsculo como aquél, vendrían por él como habían hecho con Kurt, puede que más quedamente, para conducirlo allá de donde nadie regresa.²¹⁰

En los ojos de Mark solo queda ahora el velo lúcido de las lágrimas. No hay coro, solo el llanto silencioso de un hombre. Solo la esperanza mínima: el retrato de un funcionario de la maldad que, desvelado por la belleza del mundo al que cree haber dado ya la espalda, encuentra, por fin, tiempo para detenerse a llorar.

²⁰⁴ *ibid.*, p.234.

²⁰⁵ *ibid.*, p.228.

²⁰⁶ *ibid.*, p.238.

²⁰⁷ *ibid.*, p.239.

²⁰⁸ *ibid.*, p.238.

²⁰⁹ *ibid.*, p.239.

²¹⁰ *ibid.*, p.242.



SIGISMUND KRZYZANOWSKI, *Biografía de una idea y otros relatos*, trad. Marta Sánchez-Nieves, Ediciones del Subsuelo, Barcelona, 2019, 188 pp. ISBN: 978-84-947802-1-9.

Al leer el primero de los siete relatos de este libro, *Biografía de una idea*, publicado por Ediciones del Subsuelo, uno ya se da cuenta de que tiene en sus manos la obra de un gran escritor, de un maestro del relato breve, original y bien formado culturalmente. Entonces, uno sigue leyendo como queriendo comprobar si el resto de cuentos están a la altura de este primero y alegremente comprueba que sí, que lo están, y termina acudiendo a Internet preguntándose quién fue este tal Krzyzanowski. Tras revisar un par de veces que el apellido está correctamente escrito en el buscador uno encuentra quién fue y puede comprender por qué no lo conocemos.

Sigismund Krzyzanowski nació en Kiev en 1887 y murió en Moscú en 1950. De ascendencia polaca —su familia perteneció a la pequeña nobleza—, su vida transcurrió en Moscú en el contexto sociocultural revolucionario de la Rusia Soviética. En 1922 se había instalado en un pequeñísimo apartamento del barrio moscovita de Arbat. Allí, durante los años 20, viviría su periodo de mayor actividad literaria, etapa a la que pertenece la totalidad de los relatos de esta colección.

Su narrativa, original, talentosa, fantástica, surrealista en ocasiones, se alejaba del realismo socialista imperante y su vida transcurrió marcada por la censura literaria ejercida bajo la supervisión de Maksim Gorki.

Se licenció en Derecho, pero su formación se ampliaba a la filosofía, las matemáticas, astronomía, lenguas. Ejerció de abogado para ganarse la vida. Como escritor no publicó prácticamente nada. Cuando conseguía salvar la censura los proyectos quedaban abortados, por ejemplo, por la quiebra de la editorial encargada de la publicación, o la invasión en 1939 de la Unión Soviética por parte del ejército alemán. Puede que en parte gracias a estas vicisitudes haya conseguido no compartir el destino de Ósip Mandelshtam (deportado a Kolymá y muerto en un campo de trabajo) o de Isaac Bábel, Borís Pilniak y Vsevolod Meyerhold, todos ellos fusilados.

En 1932, cuando todas las editoriales privadas habían sido clausuradas por el régimen soviético, Gorki decía:

Me parece que en nuestros trágicos días [...] la vanilocuencia maliciosa está fuera de lugar, incluso en el caso de que sea sincera. [...] La mayoría de la gente no entiende de filosofía. [...] Por eso pienso que las obras del ciudadano Krzyzanowski difícilmente encontrarán un editor, y si lo encuentran, entonces, sin duda, deformarán algunos jóvenes cerebros, y esto último, ¿acaso hace falta?

Desde luego que la obra de Krzyzanowski se alejaba de la idea de Stalin del héroe y de la función de los escritores como ingenieros del alma soviética.

Nuestro autor también fue guionista cinematográfico. Escribió *La festividad de San Jorge* (1930) dirigida por Yakov Protazanov y el largometraje de animación *El*

nuevo Gulliver (1935) de Aleksandr Ptushko, pero su nombre no aparecía en los títulos de crédito de ninguna de las dos películas.

En 1950, poco después de sufrir un ictus que le impidió leer, falleció a causa de un infarto. Su entierro fue aún más anónimo que su vida, ya que nadie sabe dónde se encuentra su tumba.

Dejó escritas más de tres mil páginas que su viuda guardó y que tuvieron que esperar casi cuarenta años para empezar a ser publicadas. En 1989, Vadim Perelmouter, poeta y estudioso de la literatura rusa, empezó a publicar el trabajo de Krzyzanowski, cuyo rastro había descubierto en 1976 a través de una anotación en el cuaderno del poeta Georgij Šengeli a razón de la muerte de Krzyzanowski.

Hasta el momento, en español se han publicado *La nieve roja* (Siruela, 2009) y las dos publicaciones llevadas a cabo por Ediciones del Subsuelo, *El club de los asesinos de letras* (2012) traducida por Rafael Cañete y esta *Biografía de una idea y otros relatos* (2019) traducida por Marta Sánchez-Nieves con una brillante portada de Elsa Suárez.

Ismael Romero Máñez



JULIO SEOANE PINILLA, *Canallas ilustrados*, Gedisa, Barcelona, 2019, 166 pp. ISBN: 978-84-1783-21-7.

Julio Seoane Pinilla es profesor en la Universidad de Alcalá. En *Canallas ilustrados* se propone hacer un recorrido del pensamiento de algunos de los autores de la llamada Contrailustración, con el propósito de transitar “ciertos caminos que quizá no estaría de más tener en cuenta. No para andarlos por entero, pero sí para tomarlos en algún momento si los necesitamos” (p. 27). Con este objetivo, el profesor Senoane Pinilla examina, como resultado de sus intervenciones en el Seminario sobre la Ilustración dirigido por María José Villaverde en la Fundación Ortega-Marañón (p. 14), el pensamiento de Mandeville, de Sade, del sobrino de Rameau de la obra de Diderot, de Fougere de Monbrón y, por último, de Hutcheson.

Considero que no es casual que esta obra sea resultado de un seminario, pues uno de los ejes centrales en torno a los cuales se vertebra la interpretación que Julio Senoane Pinilla realiza de estos autores se basa en la idea de “alteridad” y en el diálogo con ella. De esta manera, y conforme van pasando los capítulos, el lector va descubriendo que, en el seno de la modernidad y de la Ilustración, existe un conjunto de autores que, si se leen con profundidad, dibujan un sujeto que se aleja del *cogito* cartesiano o del *yo trascendental* kantiano. Mandeville, Sade, Diderot y Fougere de Monbrón pasan a conceptualizar al individuo de una manera tal que no puede concebirse sin el otro. En Mandeville, “el individuo tiende a configurar su identidad del modo en que pretende que los demás le consideren, adquiere cualidades que los otros admiran y en el esfuerzo llega incluso a negar sus primeras inclinaciones” (p. 43), vertebrando —a través de la diferencia entre *self-liking* y *self-love*— una concepción del sujeto que tiene por piedra de toque los conceptos de “máscara” y de “ficción”.

Pero Senoane Pinilla también muestra que esto se encuentra presente en el pensamiento de Sade, quien dibuja una “identidad que se esfuma y desvanece en un juego social de miradas que es menester cuidar y afirmar” (p. 54). Esta misma tesis la va encontrando el autor en los diferentes autores que examina, articulando en su discurso conceptos diferentes como el de “vicio” y “placer” (Mandeville y Sade), “relato” y “viaje” (Sade, Diderot y Fougere de Monbrón), e incluso llegando a examinar, de la mano de Fougere de Monbrón, la noción de ciudadanía que se sigue de todo ello y que introduce “el primer uso ilustrado del término cosmopolita” (p. 112).

Estos autores, por otro lado, “no son autores ni personajes muy conocidos” (p. 27). Por esta razón, el autor comienza exponiendo su pensamiento de manera muy introductoria, presuponiendo que el lector apenas los conoce, eliminando, a su vez, los equívocos que las lecturas descuidadas han normalizado. La tesis de partida de la obra de Julio Senoane Pinilla es que “aquello que miramos, escuchamos, de lo que hablamos, tiene que poder ser integrado en los esquemas de la percepción y del lenguaje con los que habitualmente tocamos el mundo y nos entendemos” (p. 20). Sin embargo, esta condición de posibilidad de la comunicación se ha convertido en un imperativo que ha ido desplazando lo novedoso, de tal manera que parece ya no haber

cabida para ningún tipo de pensamiento que no se encuentre “en un continuo con lo que ya tenemos ‘desde siempre’” (p. 20).

Así pues, la lectura de los *Canallas ilustrados* se propone “mirar lo que sale de nuestra comprensión del mundo, escuchar un lenguaje que no entendemos” (p. 14). Todo ello lo realiza sin dejar de tener en cuenta que, pese a que son lenguajes que en un principio nos resultan extraños, estos *Canallas ilustrados* no dejan de ser, como indica su propio nombre, *ilustrados*, lo que hace que su lenguaje no nos sea totalmente ajeno y, por tanto, que podamos llegar a comprenderlos. Un ejemplo de ello lo encontramos en “la declaración partisana por el método experimental y la razón que nos guía en el desenmascaramiento de supersticiones e ídolos” (p. 54) por parte de Sade, que le muestra en perfecta continuidad con las intenciones de sus contemporáneos.

Rubén Alepuz Cintas



MANUEL MARTÍNEZ-SELLÉS, *Eutanasia. Un análisis a la luz de la ciencia y la antropología*, Ediciones Rialp, Madrid, 2019. 89 pp. ISBN: 978-84-321-5195-8.

En las páginas que siguen realizaremos una reseña de un libro recientemente publicado por el catedrático de medicina y jefe de cardiología del hospital Gregorio Marañón (Madrid), el doctor Manuel Martínez-Sellés, que lleva por título *Eutanasia. Un análisis a la luz de la ciencia y de la antropología* (2019).

En España ha habido un ingente número de publicaciones científicas y periodísticas sobre el problema de la eutanasia a raíz de las sucesivas propuestas de ley de eutanasia que el Grupo Parlamentario Socialista ha presentado, liderando las voces progresistas respecto a este problema en el ámbito de la política, realizadas en las últimas tres legislaturas, coincidentes precisamente con el hecho de que haya tomado las riendas del gobierno en España. La primera propuesta fue inmediatamente después de que consiguieran empezar a gobernar después de la moción de censura en 2018. Tras convocar elecciones y ganarlas sin mayoría absoluta, volvieron a llevar al Congreso de los diputados su propuesta de ley de eutanasia, que a pesar de contar con un respaldo mayoritario, debido a la caducidad de dicha legislatura se condenó a esta ley a desaparecer a menos que volviera a ser planteada en la siguiente legislatura en el hipotético caso de que volviera el Grupo Parlamentario Socialista a contar con mayoría en el Congreso y con respaldo para sacar adelante con los votos suficientes esta propuesta. Así ha sucedido en la tercera legislatura en que se vuelve a proponer y votar esta ley en el Congreso, en febrero de 2020.

El problema de la eutanasia tiene por tanto actualidad política, y si tiene actualidad política tiene también actualidad ética y médica. La medicina y los médicos son los principales implicados directamente en el problema, dado que será en estos profesionales sanitarios donde recaerá la responsabilidad de realizarla.

La ética, por su parte, es utilizada por todos, de manera indiscriminada y a veces sin ningún fundamento detrás. Ya en el Congreso en la fecha mencionada escuchamos voces que apelaban a la muerte digna y a que el sufrimiento no tiene el color de ningún partido político ni de ninguna ideología política. Es un elemento constitutivamente humano, que debe formar parte como concepto de toda antropología.

Una obra importantísima en la historia de la ética es la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, sobre todo cuando se trata de hablar de la dignidad de la persona.

Junto a Aristóteles, Kant representa el otro momento histórico y el otro paradigma o modelo de pensamiento filosófico sobre la moral que más han influido en ética.

Una de las ideas esenciales de la obra de Kant es que el ser humano, moralmente concebido, es un fin en sí mismo, es decir, no es un medio para conseguir un fin, por mucho que sea así considerado y utilizado, moralmente no

tiene esa condición, esencia, sustancia. El ser humano tiene *valor absoluto* por su condición de fin en sí mismo y cualquiera que trate de violar o transgredir esta condición está cometiendo un delito moral.

Esto significa, en el contexto de la ética kantiana, que la vida humana es un valor en sí mismo, es decir, que no hay nada comparado con ella, ni mucho menos nivel económico: no hay dinero que, puesto en una balanza, pueda no solo superar sino siquiera igualar el *peso moral* del ser humano.

El modelo de pensamiento moral y antropológico kantiano ha sido empleado en distintos ámbitos donde la ética tiene algo que decir o existe directamente una exigencia de reflexión ética, como sucede en los comités de ética asistencial del que disponen normalmente los grandes hospitales donde siempre, por la cantidad importante de ingresos de pacientes, van a plantearse problemas éticos, sobre todo con respecto a qué hacer con la vida del paciente cuando ésta está expuesta de manera constante al sufrimiento o al dolor, o está pasando por un dolor insoportable.

Hay protocolos evidentemente de carácter científico que no necesitan de la ética, como la sedación paliativa o la inducción al coma. Es decir, no plantean primariamente problemas éticos: se sabe qué es lo correcto hacer a nivel de tratamiento médico sin necesidad de que haya un comité de bioética o ética asistencial que decida por ellos. Para decidir sobre algunos tratamientos los médicos tienen autonomía y autoridad legítima. No necesitan aprobación de nadie, ni de órganos o instituciones adscritas al hospital ni siquiera tampoco del consentimiento de los familiares. Esto sucede en la mayoría de los casos. Por esta misma razón, a nivel personal no somos partidarios de la reflexión ética en medicina, ni mucho menos de que la ética se imponga sobre los conocimientos científicos en un campo en el que hacer esto significa acercarse demasiado y peligrosamente al terreno de la ideología, donde no existe la razón ni la ciencia. Pensamos que en la mayoría de los casos clínicos que se dan no plantean problemas relativos a la ética o donde se exige una respuesta que supere lo establecido por la deontología médica, en particular con respecto al problema del final de la vida.

En una mayoría de casos, en consecuencia, en realidad sobre la ética se tienen que imponer por encima criterios científicos. Y esto cuando hablamos de la práctica clínica en hospitales en que hay personas ingresadas. Pero los médicos no solo hablan en hospitales, consultan a compañeros, etc. También ejercen como médicos en charlas y en debates de ética médica. Además de su tarea como investigadores científicos que pueden compaginar como médicos, es decir, que es compatible y en realidad muy provechosa para avivar y estar mejor formados para la asistencia sanitaria, también hay médicos que le dan mucha importancia a la ética médica o bioética. Algunos médicos como Pablo Simón (médico de familia) llevan años liderando publicaciones científicas sobre el problema del final de la vida, que no es estrictamente un problema médico o científico, sino que nos adentra precisamente en un ámbito en el que participan, dialogan y hacen aportaciones distintos profesionales. Por eso denominamos *bioética* al ámbito que el médico, o desde la perspectiva del médico, se llama ética médica: porque a los problemas que el médico trataría desde su propia ética profesional, aprendida en la facultad o en cursos de formación específicos, otros profesionales pueden aportar distintas visiones, y no solo se trata ya de aconsejar o proponer, sino que muchas veces incluso hay profesionales, como los juristas y abogados, cuyo criterio tiene incluso más importancia en determinados problemas debatidos.

Esto sucede precisamente con la eutanasia, donde ahora mismo en España el problema es primariamente un problema legal. Es decir, que el médico considere o no, o el experto en ética considere o no, que la eutanasia, por las razones que ofrezcan, es

legítima o no lo es, no importa todavía. Eso importará cuando llegue el momento de practicarlas y cuando el médico en cuestión se decida a hacerlo o pueda declararse objetor de conciencia.

En algunas discusiones dentro de comités de bioética o bien en charlas o conferencias que imparten médicos especialistas en bioética, es habitual que se produzcan confusiones incluso por parte de médicos prestigiosos por la falta de formación ética o sencillamente porque los médicos ven las cosas de un modo distinto a como lo ve un jurista. Aunque hablemos de un mismo caso, dado que el médico se rige por unos criterios y argumentos (racionales, científicos generalmente) para aprobar o desaprobar la eutanasia, el jurista puede ampararse en algunas nociones de la historia del derecho para aducir que la idea de la dignidad ni pertenece al pensamiento teológico medieval ni tampoco a su influencia en la filosofía del derecho moderna, ni siquiera tampoco a las tradiciones de filosofía moral que, como la kantiana, han hablado del ser humano como fin en sí mismo, poseedor de dignidad por el hecho mismo de ser persona, sin necesidad de ningún añadido.

En el libro de Martínez-Sellés encontramos una declaración muy problemática, difícil de justificar, según la cual “la dignidad es independiente del deterioro de la calidad de vida” (p. 61). Es decir, el deterioro de la calidad de vida -afirma Martínez-Sellés- no es un indicador de que hay menos dignidad en la vida de la persona. Esta declaración trata de desmontar de una vez por todas, o al menos cree hacerlo, la idea esencial de los defensores de la eutanasia. ¿De verdad que la calidad de vida no se relaciona con la dignidad? ¿No se trata de eso en ética médica? ¿De introducir categorías creadas en la historia del pensamiento ético y jurídico para aplicarlas y comprender problemas propios de la práctica médica? ¿O es que el concepto de dignidad, la formulación o expresión lingüística de la idea que denota o significa, como pasaba con los antiguos teólogos y filósofos que utilizaban el concepto de “ley natural”, es considerado, como hacía santo Tomás, una ley eterna divina de la que participa la “creación racional”? ¿Existe la dignidad del ser humano al margen del ser humano? El paso de la teología medieval a la modernidad filosófica y científica -o, como lo denominó Hans Blumenberg en *La legitimación de la edad moderna*, el paso “del absolutismo teológico a la autodeterminación humana”- ¿no ha implicado seguir manteniendo el concepto de dignidad humana, pero sin un fundamento o referencia divina? Es decir, se acepta que el concepto de dignidad es necesario, pero en filosofía moral existen dos formas de comprenderlo a partir de la modernidad: al modo racionalista (por ejemplo, como Kant), y al modo irracionalista, como sucede con posiciones constructivistas, decisionistas o historicistas, que consideran que la idea de dignidad no es racional sino histórica, es decir, que esa idea existe solo porque ha sido propuesta y pensada a lo largo de la historia por distintas corrientes filosóficas y teológicas, pero no porque exista realmente en el ser humano. La dignidad se puede defender con respecto al ser humano, según esta última posición, pero siempre teniendo en cuenta que es una construcción del pensamiento, es un concepto que atribuimos a la persona, en este caso un concepto con dimensión moral, pero que no existe realmente en el ser humano (como sucede, según estos autores, con todos los derechos humanos).

Como Kant, es decir, como un concepto que tiene fundamento en la razón humana, y que por lo tanto, no necesita de un fundamento divino o un fundamento que haga referencia a Dios, pero sí tiene, como también postulaba la teología, un fundamento racional (para Kant incluso la religión tiene fundamento dentro de los “límites de la sola razón”). Mantiene el elemento racional, pero elimina la referencia al fundamento en la existencia de Dios y en la voluntad misma de Dios expresada en la ley eterna que es la ley natural. Este racionalismo, a pesar de excluir o mostrar que

el concepto de dignidad no necesita un fundamento más allá de la razón humana misma, y por tanto cree que no está condicionado por las particularidades ni por el contexto, sino que es universal porque existe en la comprensión racional de todo ser humano (manteniendo, en cierto modo, actualizado o renovado, el concepto de persona de Boecio, del siglo V, como “sustancia individual de naturaleza racional”, al que santo Tomás llama “creación racional”), al menos sigue confiando y sustentándose en la razón humana, que, como hemos dicho, estaba también presente en la teología medieval, sobre todo la que reflexiona sobre la persona y la dignidad. No necesita, ahora en la filosofía moral de Kant, un fundamento amparado por una idea de Dios o de la existencia de Dios, pero en realidad no es incompatible con la existencia y el postulado de la existencia de Dios (un postulado que Kant explica en la *Crítica de la razón práctica*), y en realidad explicaría este postulado racional o procedente de la sola razón el horizonte de esperanza moral en el cumplimiento de la justicia que representa la idea de Dios. Que alguien afirme que a una persona, por ejemplo, se le ha robado su dignidad, en el ámbito que sea, es algo que pretende sustentarse en la idea de que existe una razón moral común a todos los seres humanos y por tanto en que existe realmente, no solo como una construcción del lenguaje o de las tradiciones de pensamiento, en un marco moral racional universal. En realidad, el elemento racional que manifestó Boecio en su definición de persona se mantuvo durante toda la filosofía y teología medieval con respecto al concepto de persona. Ha habido posteriores reformulaciones dentro de la teología y la filosofía, pero en realidad la teología adoptó ese concepto de persona procedente de un contexto no teológico (Boecio era filósofo, no teólogo) y lo introdujo en la discusión sobre la composición de los elementos de la Trinidad (el camino de discusiones teológicas hasta llegar a la afirmación de que los tres componentes de la Trinidad son también “personas” es algo en lo que aquí no podemos entrar pero que sin duda es de gran importancia para entender cómo la teología llegó a considerar a Dios, trinitariamente, como persona, con todos los atributos, sobre todo morales -por lo que nos concierne aquí-, que destacaba Boecio).

Si nos fijamos, en el título de la obra de Martínez-Sellés no hay referencia a la ética, y sin embargo el concepto de dignidad -que es el centro de la argumentación en contra de la eutanasia que ofrece este prestigioso médico-, a pesar de que sea utilizado en distintos ámbitos, en realidad el fundamento proviene de la ética.

¿Por qué hemos destacado y dado tanta importancia al concepto de dignidad y a la afirmación de la página 61 del libro (que teniendo en cuenta la extensión del libro se sitúa en la parte central del mismo)? Porque “eutanasia” es comprendida hoy, por quienes apuestan positivamente por ella, como “muerte digna”, es decir, 1) como una forma de morir dignamente, 2) o como una práctica médica que respeta y mantiene hasta el final la dignidad inherente a la vida humana. Etimológicamente, la palabra “eutanasia”, que proviene directamente del griego clásico (εὐθανασία) y cuyo empleo encontramos en la obra del gran médico Hipócrates, era sinónimo de “muerte digna”. Hoy podemos utilizar el concepto “dignidad de la muerte” como sinónimo de “buena muerte” que originalmente significaba el término. Es decir, a la luz del progreso del pensamiento ético y jurídico, el concepto de dignidad se encuentra en el fondo del problema de la eutanasia.

Para algunos autores, la eutanasia es en sí misma una *muerte*. En eso coinciden, en realidad, ambas partes del enfrentamiento en torno a su defensa o su crítica. Es decir, no es solo considerada como una práctica médica que conduce, indirecta o indirectamente, activa o pasivamente (según las clasificaciones), a la muerte, sino que es entendida en sí misma como una clase de muerte: como muerte digna por parte de los primeros, y como una muerte indigna por parte de los segundos (porque para ellos

precisamente es una acción que quita toda dignidad o es un acto en contra de dignidad de la persona).

Si la persona tiene dignidad en sí misma, por el hecho de ser persona, sin necesidad de tener nada añadido, por el solo hecho de existir como persona, la discusión está, como hemos visto en la afirmación nuclear de Martínez-Sellés, en la determinación ética de qué elementos se consideran que realmente le quitan la dignidad a la persona. Porque el concepto de dignidad que manejan se utiliza en ambos casos de la contienda entre conservadores y transhumanistas -por así denominar, como se suele hacer en la bioética del mejoramiento humano, a los detractores y defensores de la eutanasia- y la argumentación que ofrecen lo hacen en ambos casos basándose en la dignidad de la persona.

Es posible incluso utilizar los fundamentos éticos en que se basan los detractores de la eutanasia para llegar a la conclusión de las posiciones contrarias o posiciones con las que se enfrentan. No obstante, los detractores siempre podrán aducir que si para preservar la dignidad de la persona hay que quitarle la vida ¿dónde queda la dignidad si no hay vida? Si se le quita la vida, ¿se puede seguir hablando de dignidad, si ya no hay vida humana sobre la que aplicar el concepto de dignidad?

Podemos suponer que la publicación de Martínez-Sellés era urgente sobre todo para que en el panorama actual haya un juicio médico argumentado que exponga una concepción médica crítica de la eutanasia, amparada en su experiencia como médico y sus conocimientos, con el fin de fundamentar la posición conservadora que representa en bioética, sobre todo ante las circunstancias políticas tan apremiantes y por la necesidad de publicar documentos de calidad científica que avalen a los partidos políticos que se han opuesto a la propuesta de ley de eutanasia y han ofrecido la alternativa de una ley de cuidados paliativos. El problema muchas veces es que a pesar del abrumador conocimiento científico que tienen algunos médicos, a veces los argumentos éticos que utilizan no convencen a los defensores de la eutanasia, lo cual no quiere decir que la posición que representan no pueda ser acertada o al menos razonable, sino que necesita de mayor diálogo con las posiciones opuestas y con profesionales de otras áreas. Precisamente la bioética se caracteriza por ser un ámbito interdisciplinar.

Al final del capítulo 12, dedicado a la autonomía del paciente, Martínez-Sellés señala una idea que Diego Gracia ha proclamado y defendido en distintas conferencias y trabajos. Se trata de la idea de que cuando un paciente quiere morir, y pide al médico que le quite la vida porque no soporta más el sufrimiento psíquico, el dolor físico o ambas cosas, y cuando lo hace estando plenamente consciente y haciendo uso de su plena conciencia y autonomía, en realidad lo que se esconde detrás de ello no es el deseo de morir, sino el de vivir de otra manera. En palabras de Martínez-Sellés: “la experiencia demuestra que cuando un enfermo que sufre pide que lo maten, en realidad está pidiendo casi siempre que le alivien los padecimientos” (p. 78). El problema añadido que viene aquí es precisamente el que nos plantea la eutanasia: a veces en dosis moderadas de sufrimiento el paciente cree que esto le está quitando su dignidad como persona, es decir, que acogiéndose a su propia dignidad y aduciendo que esa situación es indigna, quiere que acabe ya porque no soporta ni el sufrimiento, ni el dolor ni tampoco que su vida se haya convertido en *un sinvivir*, es decir, *le hayan quitado lo más inherente a la vida humana, la dignidad, y su vivir ahora sea indigno, por lo cual no merece la pena seguir viviendo*. Es decir, la concepción del *sinvivir* no solo viene influida por el dolor y el sufrimiento, sino por lo que señala el doctor Martínez Sellés: “los padecimientos, tanto los físicos como los morales, que a veces superan a aquellos: la soledad, la incomprensión, la falta de afecto”. Lo que se trata de señalar por tanto es que a veces, en demasiados casos, la petición de eutanasia no viene

ni está justificada por un sufrimiento insoportable, sino por condiciones añadidas de orden moral, social, familiar, etcétera. Si a un paciente que se siente abandonado en un hospital, que piensa que su vida ya no tiene sentido, que ha perdido a sus seres queridos... se le suma la carga del dolor físico causado por la enfermedad, es lógico que surja un sentimiento de descrédito y rechazo hacia la propia vida personal, un rechazo palmario hacia la vida en general y hacia la vida propia en particular.

He aquí uno de los argumentos mas importantes presentados por Martínez-Sellés, amparado por su experiencia en la práctica clínica. Y es que muchos de los que apoyan la eutanasia se basan en el argumento de la *autonomía* del paciente. En realidad, jamás ni el doctor Martínez-Sellés ni otros autores que presentan un rechazo de la eutanasia han postulado que el sufrimiento de la persona no se deba aliviar. Pero que se amparen en la idea de dignidad y en la de autonomía para defender el fin del sufrimiento es lo problemático para ellos. El argumento está amparado no solo en el racionamiento, sino que se basa en la aportación de datos de contraste real: los casos en que se pide la eutanasia no como vía para terminar con el sufrimiento sino porque realmente se quiere terminar con la vida se parecen mucho más a los de suicidio voluntario. Es decir, el paciente que pide que le quiten la vida y que no lo hace para terminar con el sufrimiento o acabar de una vez por todas con una enfermedad crónica que le causa sufrimiento, en realidad no está pidiendo más que el suicidio. Lo sorprendente es que la causa más frecuente constatada de solicitud de eutanasia en unidades de Cuidados Paliativos (que son, como señaló el médico paliativista Marcos Gómez en un reportaje del programa *Salvados* de La Sexta, minoritarias: “en más de 25.000 pacientes terminales no ha habido más que tres o cuatro demandas de eutanasia”) “no es el dolor físico” (p. 78). Además, si acaso lo fuera, la sedación terminal, que es un medio que no acaba de inmediato con la vida del paciente sino que le quita la conciencia al paciente mientras la enfermedad acaba con su vida, es una práctica médica que permite precisamente este proceso de muerte en el cual el paciente no sufre gracias a dicha sedación. El problema de fondo en la eutanasia en relación al argumento que apela al derecho de autonomía del paciente de morir, es que dicha petición en un altísimo porcentaje de los casos no se hace por causa del dolor físico, “sino por la vivencia de sufrimiento intenso, personal, además del generado en la familia; incluso la sensación de carga familiar y social que conlleva no encontrar sentido a la propia existencia” (p. 78). Es decir, es la vivencia personal, en la cual muchos pacientes están desamparados, del sufrimiento y del dolor físico lo que los lleva a pedir morir al médico.

Pero claro, esta cuestión no llega a abarcar enfermedades como ELA (Esclerosis Lateral Amiotrófica), una enfermedad neurodegenerativa que ha generado polémicas mediáticas que se han utilizado como casos en los que se hace evidente que era necesario la eutanasia y donde la ley ha dejado desamparados y sin dignidad a los que la padecen. Es el caso del suicidio de José Antonio Arrabal o el de la ayuda proporcionada por Ángel Hernández a su mujer, María José Carrasco, prestándole sus manos (según sus propias palabras), para poder cumplir con el deseo de morir que ella tenía y que había expresado reiteradamente.

Todos los expertos están de acuerdo en que el sufrimiento insoportable se convierte en una condición horrorosa y que pone en cuestión la dignidad de la vida humana. La diferencia de argumentaciones reside en cómo consideran la solución a ese sufrimiento y cómo entienden el proceso por el cual se arrebatara la dignidad al ser humano. El libro de Martínez-Sellés es realmente actual y de una forma muy original nos mete de lleno en el problema de la eutanasia, tanto desde el punto de vista médico como desde el punto de vista de la ética. Hemos querido destacar en esta reseña lo que son, desde nuestra perspectiva, dos de los argumentos éticos centrales utilizados

en el debate sobre la eutanasia por sus defensores, el de la dignidad (muerte digna) y el de la autonomía (autonomía del paciente para decidir sobre su propia vida), que el doctor Martínez-Sellés analiza y sobre cuya posición hemos tratado de emitir un juicio razonado. El libro de este reconocido doctor merece sin duda atención y sería muy provechoso poder poner a dialogar sus argumentos con posiciones menos conservadoras.

Víctor Páramo Valero



C.S. LEWIS, *The Reading Life. The Joy of Seeing New Worlds Through Others' Eyes*, Harper Collins, Londres, 2019, 192 pp. ISBN: 9781982662424.

El título de este libro, hasta el momento inédito en español se podría traducir como: *La vida lectora. La alegría de contemplar el mundo a través de los ojos de otros*. Se nos presenta en él una escogida colección que reúne escritos de C. S. Lewis (Belfast 1898-Oxford 1963) sobre el arte de la lectura y el poder transformador que su práctica puede suponer en nuestra vida, pues, al tiempo que proporciona placer intelectual, la lectura nos provee de una guía para el desempeño de nuestras actividades diarias.

La selección de los textos corre a cargo de los editores del libro, David C. Downing, (codirector del Marion E. Wade Center en Wheaton College, Illinois, donde se recopilan trabajos de investigación, manuscritos, libros y artículos sobre siete autores del Reino Unido, entre ellos C.S. Lewis) y Michael G. Maudlin, antiguo vicepresidente y director ejecutivo de la editorial HarperOne, filial de la que publica el libro. Se trata, por tanto, de una antología diseñada para una época como la nuestra en la que las reflexiones de Lewis sobre la lectura se han vuelto menos certeras o más sombrías, con el propósito explícito de entretener y enseñar a aquellos lectores que quieran pertenecer a este grupo de amantes de la lectura.

Los textos que lo componen están entresacados de diferentes obras, escritos y pasajes de las obras de Lewis: *Mero cristianismo*, *Dios en el banquillo*, *Los cuatro amores*, *Sorprendido por la alegría*, *Estudios sobre literatura medieval y renacentista*, *Ensayos sobre literatura*, *Un experimento de crítica*, por citar algunos. Otros son fragmentos de cartas personales que el autor escribía a sus amigos. Y aparecen repartidos en dos secciones: la primera trata del arte y la alegría de la lectura, y en ella Lewis reflexiona sobre el qué leer, cómo y para qué, al tiempo que incluye referencias a su vida como lector. La segunda parte versa sobre algunos aspectos formales y conceptuales que atañen al arte de la escritura tales como la sinceridad, el talento, el ritmo de las palabras en el interior de un texto, el poeta y su función mediadora entre dos mundos, el estilo, el respeto al lector o la cuestión de la originalidad.

En su característico estilo ameno, erudito y brillante, salpicado de notas de buen humor, Lewis va desgranando en estos textos los motivos que nos llevan a leer. Uno de esos motivos, y muy destacable y legítimo, es el deseo de entretenimiento, el placer que se obtiene con la narración. Otro es que la lectura nos permite “ver con los ojos de otros”, “imaginar con otras imaginaciones”, “sentir con los corazones de otros”, participar de los puntos de vista de otros y de ese modo ensanchar nuestro ser sin por ello perder nuestra individualidad. Pasiones, creencias, imaginaciones de otros, entender el lugar que uno mismo y los demás ocupamos en el gran escenario del mundo. Y ese amor por la Literatura, que en él se despertó tempranamente y que no abandonó ni siquiera en sus semanas finales, acaba por constituirse en *Logos*, en una forma de conocimiento con igual poder de penetración en la realidad que tiene el amor, la virtud o el conocimiento intelectual. La Literatura como forma de conocimiento no

solo nos abre ventanas, sino puertas, “*Literature as Logos is a series of windows, even of doors*” (p. 4). Pues en la Literatura, como en un viaje, no debemos buscar un reflejo de nosotros mismos para, de ese modo, confirmar lo que nos es familiar, sino, por el contrario, hemos de aceptar lo sorprendente, sentir el estímulo de lo diferente que nos llega de la mano de nuestros escritores favoritos que, de esta forma, se convierten en nuestros maestros. De ahí que siempre estemos en deuda con los autores que han significado algo para nosotros.

Mirar. Escuchar. Suspender el juicio. Recibir. Así ha de actuar el lector. Si luego la obra merecía o no nuestra rendición, sólo al final lo sabremos. Este impulso para salir de uno mismo corregiría el provincialismo al tiempo que sirve como eficaz paliativo de la soledad. Es, para Lewis, un engrandecimiento del ser al tiempo que este se diluye en algo mayor; una paradoja que él, tan amigo de las citas, resume en las palabras del evangelio: “Aquel que pierde su vida, la ganará”. Esta reflexión de Lewis está muy en la línea de expansión e incansable búsqueda del saber que, impulsada por un anhelo insaciable, marcó y guió toda su vida intelectual y personal. Ese anhelo (*longing*) de una belleza que no está ni en la música ni en los libros, sino que nos alcanza a través de ellos.

Un día, siendo muy joven aún, Lewis escuchó ese canto lejano; sucumbió a esa melodía, se dejó ir... y cruzó una frontera. Esto le ocurrió leyendo *Fantastes, un romance para hombres y mujeres*, del escocés George MacDonald (1824-1905): “fue como si la voz que me había llamado desde el fin del mundo estuviera ahora a mi lado”: (“*It was as though the voice which had called to me from the world’s end were now speaking at my side*”). MacDonald fue uno de sus autores favoritos en lo que a relatos fantásticos se refiere, y uno de los que mayor influencia tuvo sobre su pensamiento y obra. De él dice que fue su maestro y que “convirtió e incluso bautizó su imaginación” cuando Lewis estaba aún muy lejos del cristianismo. La cualidad que le fascinó de la obra de MacDonald resultó ser para él la cualidad final del universo real: “la divina, mágica, terrorífica y estática realidad en la que todos vivimos.” (p. 68). Y, de esa manera, y tan tempranamente, se encontró con lo “sagrado”, aunque de esto solo se daría cuenta muchos años después.

Como norma práctica para llevar una provechosa vida lectora, Lewis aconseja leer al menos dos libros antiguos por cada uno moderno, o, al menos ir entreverando uno y uno; pero jamás abandonar a los autores de antaño. Porque cada época comete, necesariamente, errores en su enfoque; entonces, para darnos cuenta de ellos y corregirlos, necesitamos el punto de vista de los que nos precedieron. Igualmente recomienda releer, al menos cada diez años, los libros que nos impactaron en su momento. Muy de destacar es su opinión de que los buenos libros para niños siguen siendo buenos para los adultos. Releerlos cuando somos adultos supone que llegamos a apreciarlos mejor, pues entonces tendremos mayor conciencia y experiencia, con lo que seremos más capaces de comprender lo que subyace en el texto. Por cierto, Lewis creía que era fundamental para la educación de los niños el que estos se criasen entre literalmente “un mar de libros”; toda clase de libros: desde el mero entretenimiento a libros de envidia.

Por otra parte, rechaza todo esnobismo literario y da la bienvenida a todo aquel que lea, por el motivo que sea, y se olvide de sí mismo en ese acto. Lo mismo que acepta que se puedan saltar capítulos si uno no los encuentra atractivos o no le van a resultar útiles, o que se subraye, palabras o líneas, se cree un índice propio y apunten notas en los márgenes de las páginas. Y, junto a esto, recomienda leer siempre los originales y evitar resúmenes de las obras. No es de extrañar que Lewis, que ama los libros, pida que se les trate y cuide de forma afectuosa, como si de un ser vivo se tratase, que se juegue con ellos muy seriamente.

Descartando por completo la idea del arte por el arte, Lewis entiende que el arte, y la Literatura en particular, sólo tienen sentido o bien cuando son puramente recreativos y proporcionan el placer del entretenimiento o cuando contienen una verdad moral y están, por tanto, al servicio del desarrollo espiritual. Así, por trazar una línea que nos oriente sobre sus inclinaciones, señalemos que entre sus favoritos se cuentan Platón, Aristóteles, Milton, Malory, Spencer, Jane Austen, Mark Twain, MacDonald, Yeats o Tolstoi, por citar algunos; mientras que, por distintas razones, no son de su gusto ni Dumas ni Henry James.

Lewis considera la Literatura como un gran espacio de reunión de la humanidad donde encontrarse con grandes amigos y maestros más allá del tiempo y el espacio que a uno le toca vivir; una extensión de ese grupo de amigos con el que se comparten afectos, ideas y opiniones, a veces en forma de feroces debates, tal y como hacían él y el resto de sus compañeros de los Inklings, el grupo de escritores que se reunían periódicamente en un pub de Oxford para leerse unos a otros fragmentos de obras clásicas en voz alta, o sus propios escritos, que luego eran criticados sin piedad por los participantes. Un placer, el de compartir las lecturas, sólo comparable, para Lewis, al que proporciona el mantenimiento de una correspondencia entre espíritus afines, amigos cercanos que comparten el mismo afecto por los libros.

En resumen, para Lewis la Literatura es un *Logos*, una forma de penetración en la realidad humana, pues nuestra verdadera esencia como seres conscientes solo puede ser transmitida por señales, indicaciones, metáforas, parábolas, imágenes y emociones tal vez insignificantes en apariencia, pero que dan cuenta fidedigna de esa esencia. Lo único que nos exige es que abandonemos momentáneamente nuestro “yo” para sumergirnos en los mundos de otros y ser transformados en ese acto. La Literatura así comprendida se convierte en una experiencia espiritual, tal como lo entiende Lewis. Es decir, la Imaginación, con mayúsculas, entendida en el sentido de la fuerza creadora que está tras lo fenoménico, se encarna en el discurso humano, principalmente en la poesía, de forma que “lo que antes era invisible e inaudible” se hace manifiesto.

Luz Álvarez



ALAIN ROGER, *Breviario de la estupidez*, trad. de Gabriela Torregrosa, Ediciones del Subsuelo, Barcelona, 2019, 365 pp. ISBN: 978-84-947802-2-6.

¿Qué es la estupidez? Se ha escrito mucho sobre ella en los dos últimos siglos, pero no se había llevado a cabo todavía un estudio sistemático de la estupidez. La filosofía se ha debatido entre determinar qué es y apartarla de su ámbito de reflexión, frecuentemente, sustituyéndola por otros objetivos más asequibles como el error, la superstición o la ilusión. Y aunque no han faltado las publicaciones que toman la estupidez como objeto de estudio, sin embargo, no han aportado una respuesta definitiva a la cuestión. Frente a una abundancia de referencias literarias y de tentativas llevadas a cabo por escritores, contrasta una carencia en la filosofía que podría llevar a pensar que la estupidez es cosa de poetas. Pero la historia de la filosofía también está jalonada de sarcasmos que remiten a su estupidez; podemos proclamar a discreción e indistintamente la estupidez de todos sus *ismos*. Por su parte, la psicología tampoco es capaz de localizar la estupidez, que escapa a su metodología y tiende, irónicamente, a hacer estragos entre los valores más altos del CI (Coeficiente Intelectual). Y es que no es evidente en absoluto que la estupidez tenga que ser definida en función y con respecto de la inteligencia. Es posible que el problema de la estupidez sea un problema autónomo. Sería, pues, tentador acudir al psicoanálisis y apelar al inconsciente, pero no nos haría avanzar en la búsqueda de su definición. Y ocurre lo mismo con la teología, donde la estupidez sería como el reverso de lo divino, su lado oscuro y perverso.

Alain Roger propone un acercamiento al concepto de estupidez desde un punto de vista teórico: la definición de la estupidez podría relacionarse con la lógica. Nadie se había adentrado por esta vía que lleva no a denunciar la irracionalidad de la estupidez sino, por el contrario, a demostrar que se apoya en las leyes de la razón, que apela a ellas y se presenta en sus formas. La filosofía se ha sometido desde sus orígenes a la Verdad y a su correlato, a la lucha contra el error, olvidando a su verdadero adversario: la estupidez. “Hacer daño a la estupidez” es la finalidad de la Filosofía, nos recordará Nietzsche en *La ciencia jovial*. Pero cómo enfrentarse a ella si no sabemos quién es, de dónde saca su fuerza, cuáles son sus espacios preferidos. Parece claro que hay que remontarse a sus orígenes y hacer de la estupidez un problema trascendental. Plantear la pregunta “¿Cómo es posible la estupidez?” significa situarse decididamente dentro de la tradición kantiana y husserliana de una Lógica trascendental que, sin embargo y paradójicamente, pasa por alto la estupidez y solo se interesa por el saber. Pero una solución de este tipo parece excluida en este caso, ya que la estupidez es de categoría especial o acategoría. No sirve la solución kantiana. La filosofía en este sentido no perjudica la estupidez, sino que a veces da la impresión de que se recrea en una relación que, lejos de ser conflictiva, parece de afinidad fraternal. La vocación secreta de un “amor a la estupidez” parasita la función oficial de la filosofía. La filosofía, emparentada según Freud con la paranoia por su

vocación de sistema, establece un vínculo esencial entre la razón y su propio desatino.

La estupidez, afirmará Roger, es algo propio de los humanos, y también se comete un error si se adscribe a la irracionalidad, la animalidad o la anormalidad. La estupidez no es una carencia, ni una deficiencia; si peca es por exceso, por desmesura. En el ejercicio de la razón no sabría privarse de ella del mismo modo que la “Dialéctica trascendental” de Kant la razón no puede no concebir las tres ideas del Alma, del Mundo y de Dios. Excesos que expresan una necesidad de la razón, su exigencia de totalización por la cual se distingue del entendimiento, que podemos criticar en su pretensión teórica, pero que somos incapaces de erradicar porque son postulados para el uso práctico de la razón connaturales a la razón pura. Del mismo modo que la razón metafísica, la razón lógica no es capaz de evitar un uso excesivo de sus propios principios, y este exceso, lejos de ser una deficiencia, se inscribe por el contrario en la necesidad misma de dichos principios. Estupidez, imbecilidad, ingenuidad, no designan, por tanto, carencias en el uso de los tres principios de la lógica, sino, por el contrario, su extensión y dilatación totalitaria en el ámbito lingüístico. El principio del tercer excluido está lógicamente abocado a la ingenuidad; el principio de contradicción, a la imbecilidad; y el principio de identidad a la estupidez.

La estupidez, vinculada con el primero de los principios de la lógica, es una estupidez segura de sí misma porque se basa en la lógica identitaria (A es A) y “evidentemente” irrechazable, expresión y depósito de la estupidez popular. Al repetirse en la tautología se convierte en una ideología del dinero, en prueba irrefutable de la existencia de Dios, en racismo, en antisemitismo, en misoginia... Mi opinión es irrefutable porque la comparto. Estupidez y orgullo crecen bajo el mismo árbol. La estupidez se torna dura y resistente como el principio de identidad. Por eso el estúpido es tan igual a sí mismo en sus opiniones: “yo soy así”.

La estupidez podría pues definirse como el ascenso de un fondo. Pero la metáfora del fondo favorece la confusión. La solución para resolver la metáfora: hacer desaparecer el fondo y abrir el camino a una auténtica Lógica de la estupidez, una Crítica de la razón suficiente, única crítica que puede fundar una psicología y una sociología de la estupidez. La estupidez no es continua y constitucional, sino constitutiva en principio y ocasional en realidad. Me amenaza continuamente.

Si la filosofía fracasó en su misión de “hacer daño a la estupidez”, la segunda parte del libro, menos teórica y más taxonómica, trata de clasificar, articular y describir las principales figuras de la estupidez a lo largo de las épocas, los espíritus y las artes. Mediante un recorrido por la historia de la literatura Alain Roger nos muestra cómo los escritores han tratado el tema de la estupidez. Flaubert ocupa sin duda un lugar de privilegio con su *Diccionario de tópicos* y con *Bouvard y Pécuchet*. Pero también encontramos, entre muchos otros, a Molière, Cervantes, Valéry...

La literatura tuvo que esperar hasta el siglo XIX para dedicarse a esta tarea, pero la comedia teatral, desde hace siglos, e incluso milenios, ha hecho de la estupidez su tema máspreciado, su enemiga íntima, su blanco predilecto. Aunque la cuestión también se plantea en la tragedia, el lema de la comedia acuñado en el siglo XVII por Jean de Santeul *Castigat ridendo mores* (“se corrige las costumbres por medio de la risa”) le atribuye a la comedia una función ética y pedagógica. Al reírme de la estupidez me estoy burlando y al mismo tiempo purgándome de la mía propia. Mientras que la tragedia representaba la purificación ritual, la risa es la expulsión de lo ridículo, menos catártica que emética. La risa sustituye la reprobación.

El título de este ensayo, un breviario, “breve”, de la estupidez, hace gala de ascetismo dado que la estupidez es exceso. Es un libro para protegerse de la maligna estupidez y sus tentaciones y para no dejarnos caer en ella. El humor le permite al autor y a la propia filosofía hacer daño a su propia estupidez. El miedo a volverse

estúpido es la amenaza que atormenta constantemente y requiere una implacable vigilancia de uno mismo.

Ismael Romero Máñez



UN NUEVO *IVANHOE* EN CASTELLANO

LA EDICIÓN DE ANTONIO LASTRA Y ÁNGELES GARCÍA CALDERÓN EN CÁTEDRA

Tiempos extraños rodean la escritura de estas letras. Tiempos llenos de miedo, donde una incertidumbre recién llegada enturbia la vida cotidiana de las gentes. Ausente de sus dominios, otrora en paz, la Tranquilidad no llega, y el pueblo, a ratos a gritos y a ratos en silencio, sueña con su vuelta. Que dicha vuelta, si es que llega, sea finalmente una decepción, es algo que está por ver.

Mientras tanto, solo queda esperar que la negrura que nos afecta hoy no sea la entrada a una nueva edad tenebrosa, sino un tránsito fugaz que, al pasar, pueda llegar a ser recordado como algo hermoso: “*like the shadow of clouds drifting over a harvest-field*”¹. De lo que estoy seguro es de que no ha habido en muchos años un contexto más adecuado, un *kairós* más propicio, para dedicarle unas páginas a comentar la lectura de la última traducción del *Ivanhoe* de Walter Scott al castellano: la de Antonio Lastra y Ángeles García Calderón en la editorial Cátedra.

No debe extrañar que aparezca en España una nueva traducción de Scott, pues la tradición literaria de nuestro país mantiene una estrecha relación con su obra ya desde los días de sus éxitos editoriales en Inglaterra, allá por los comienzos del siglo XIX². La recepción de Scott fue temprana y exitosa, y grande la repercusión posterior de la obra del escocés en la literatura hispánica. Solo por mencionar algún ejemplo, recordemos que José Zorrilla lo leía a escondidas en su juventud, y que en sus dramas

¹ Esta frase de Walter Scott, tan del gusto del primer traductor de *Ivanhoe* al castellano, José María Blanco-White, ha sido traducida así en la nueva edición de Antonio Lastra y Ángeles García Calderón: “Como la sombra de la nube a la deriva que pasa por la cosecha en el campo”, WALTER SCOTT, *Ivanhoe*, Edición de Antonio Lastra y Ángeles García Calderón, Cátedra (Letras Universales), Madrid, 2013, p. 135 (en adelante indico únicamente el número de página entre paréntesis).

² A pesar de la opinión de Churchman y Peers, que afirman que “*Spain, as usual, was behind the other nations*” (PHILIP H. CHURCHMAN Y E. ALLISON PEERS, ‘A Survey of the Influence of Sir Walter Scott in Spain’, *Revue Hispanique*, LV, 1922, pp. 227-310, p. 231), fue este un tiempo en el que se dio en decir habitualmente que existía cierta inflación de obras extranjeras traducidas al castellano, cfr. MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA. “Ideas en torno a las traducciones de novelas en un texto de Juan Mieg: *Cuatro palabras a los señores traductores y editores de novelas* (1838)”, en FRANCISCO LAFARGA, CONCEPCIÓN PALACIOS, ALFONSO SAURA (EDS.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Universidad de Murcia, 2002, pp. 141-154.

se suma a la vuelta de Sir Walter a la Edad Media, tan romántica, como en *El zapatero y el rey*, ambientado en tiempos de Pedro I de Castilla. Según indica Aniano Peña, Zorrilla, en sus leyendas, hizo algo que también hiciera Scott en su *Ivanhoe*:

[...] recogió los temas de la tradición popular, de vidas de santos, de dramas del Siglo de Oro, de novelas, romances y crónicas antiguas, esos fragmentos históricos perpetuados en la memoria del pueblo, transmitidos de generación en generación y poetizados por el tiempo.³

Por otra parte, *Ivanhoe* no es solo una ocasión para ver a Scott en España, sino también a España en Scott. Y es que, al leer sus páginas, verá el lector enseguida que las islas no están tan aisladas como parece, llamando su atención la aparición de numerosas menciones explícitas a nuestro país. Resulta curiosa esta presencia en obras literarias británicas de ciertos elementos o imágenes que están tomados del imaginario colectivo inglés sobre España y que representan, con mayor o menor acierto, aspectos reales de la cultura española del momento o de épocas anteriores. Pues no es solo Scott quien intercala estos detalles hispánicos, sino que también podemos verlos en las obras de Charles Dickens y Oscar Wilde⁴. En el caso de *Ivanhoe* he identificado, sin ánimo de ser exhaustivo, las siguientes referencias a España:

- [...] sus sandalias eran del cuero más fino que se importaba de España [...] (p. 117).
- [...] sentían todos el mismo interés que los ciudadanos medio muertos de hambre de Madrid que, aunque no tengan un real para comprar víveres para su familia, asisten enardecidos a las corridas de toros (p. 158).
- Su armadura era de acero, con ricos adornos de oro, y la divisa de su escudo era un roble tierno, arrancado de raíz, con la palabra española *Desdichado*, que significaba ‘desheredado’ (p. 182).
- [...] utilizada a la manera de los entarimados de los españoles, en lugar de sillas y taburetes (p. 204).
- [...] os ha dejado una vasija de vino o un arroyuelo de vino de Canarias [...] (p. 283).
- Os doy un año o dos, mis buenos compañeros, / para buscar en Europa, de Bizancio a España; [...] (p. 291).
- Esta especie horrible de tortura recordará al lector la que los españoles infligieron a Guatimozin para sonsacarle su riqueza oculta (p. 341, n. 132).
- «De no ser porque llevo una cota de malla de España, me habría liquidado limpiamente» (p. 450).
- —¡Maldita sea tu loriga de acero español! — dijo Locksley— (p. 469).
- [...] y unos cien bastones de tejo de España para hacer arcos [...] (p. 509).
- —Por supuesto— dijo el digno eclesiástico—, os daré mi yegua española [...] (p. 603).
- Mi padre tiene un hermano que goza del favor de Mohammed Boabdil, rey de Granada... (p. 678).

En cuanto al éxito al que hacía referencia anteriormente, muchos pueden ser los motivos que lo produjesen, pero, al menos en el caso de *Ivanhoe*, creo que hay que destacar el acierto de Scott en la creación de una estructura formal novedosa y eficaz.

³ ANIANO PEÑA, ‘Introducción’ a JOSÉ ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, Ed. de Aniano Peña, Cátedra (Letras Hispánicas), Madrid, 1989, p. 21.

⁴ Cfr. CHARLES DICKENS, *Cuentos de miedo*, Traducción de Miguel Ángel Pérez Pérez, Alianza, Madrid, 2016: “Mi hermana ha muerto en España”, (*Para leer al anochecer*), p. 11; OSCAR WILDE, *El fantasma de Canterville y otros cuentos*, Alianza, Madrid, 1997, donde todo el cuento *El natalicio de la infanta* está ambientado en España; en el cuento *La piel de naranja* se encuentra la expresión “como dicen los españoles” (p. 143) y dos expresiones en castellano en el original inglés: las palabras “niña” y “¿Quién sabe?” (pp. 147 y 152, respectivamente). Todavía en el penúltimo cuento recogido en esta obrita, *El modelo millonario*, se verá otro detalle: “Es un traje antiguo que adquirí en España.”, p. 159.

Hay un consenso claro en el mundo de lectores sobre el hecho de que Walter Scott fue el creador, a raíz de la publicación del ciclo de *Waverley*, del género de la novela histórica. Amén de la inmediata aceptación del público general, la pervivencia del impacto que esta nueva forma literaria ha llegado a tener en la literatura universal —y también en la hispánica— es innegable. Sin necesidad de entrar en el catálogo interminable de títulos recién publicados y ambientados en la Hispania romana o en el Toledo del siglo XIII⁵, me remito al estudio de J. E. García González⁶, donde queda manifiesta la influencia de Scott, desde el *Sancho Saldaña* de Espronceda hasta los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós. Fuera de nuestras fronteras, valga un ejemplo contemporáneo como testigo, el de Amin Maalouf en la “Introducción” a *Las cruzadas vistas por los árabes*:

Pues, más que un nuevo libro de historia, hemos pretendido escribir, partiendo de un punto de vista preterido hasta ahora, ‘la auténtica novela’ de las cruzadas, de esos dos agitados siglos que dieron forma a Occidente y al mundo árabe, y que hoy en día siguen condicionando sus relaciones.⁷

A raíz de este comentario de Maalouf se puede ver que no solo el formato literario de *Ivanhoe* es acertado, sino también la ambientación, la puesta en escena. Y es que estos primeros siglos del segundo milenio de la era cristiana tienen una fuerza inmensa en el imaginario colectivo de las sociedades europeas en general y mediterráneas en particular. Por eso no es casual la elección de Scott cuando hace de *Ivanhoe* una vuelta a la Inglaterra del siglo XII desde la Escocia del siglo XIX. Nuestro autor fue consciente de que elegir como marco temporal para su novela el tiempo de las cruzadas no era una tarea fácil, pues reconstruir un tiempo tan lejano implicaba superar tantas y tan importantes diferencias como le distinguen del nuestro. Como señala Ludwid Hertling,

si algo nos permite medir la distancia que nos separa espiritualmente de la Edad Media, son las Cruzadas. Nos resulta casi más fácil penetrar en la psicología del tiempo de las persecuciones que en la de las expediciones militares a Tierra Santa, a pesar de estar éstas casi mil años más cerca de nosotros.⁸

Como es sabido, las cruzadas, intervenciones militares con el fin de conquistar los Santos Lugares en Palestina (Jerusalén y otras ciudades importantes para el imaginario religioso cristiano), surgen a partir de la conquista de Jerusalén por los turcos seleúcidas en 1070, lo que implicó una política mucho más dura que la de los gobiernos anteriores contra los peregrinos cristianos. El hecho de que los caballeros decididos a emprender estas guerras de religión —con el objetivo de recuperar la posibilidad de peregrinar a Jerusalén con seguridad— se identificasen a sí mismos con la inclusión de una cruz en su vestimenta es lo que les da su nombre. Aunque sus repercusiones políticas no fueron duraderas (Jerusalén fue conquistada por Godofredo de Bouillon en 1099, pero volvió a manos musulmanas definitivamente en 1244 y Acre, la última de las ciudades palestinas en manos de los cristianos, en 1291),

⁵ La expansión incontrolada de imitadores del invento formal de Scott no es nueva, sino que fue denunciada ya por Alberto Lista y Ramón de Mesonero Romanos en el siglo XIX.

⁶ JOSÉ ENRIQUE GARCÍA GONZÁLEZ, ‘Consideraciones sobre la influencia de Walter Scott en la novela histórica española del siglo XIX’, *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 2005, 28, pp. 109-119.

⁷ AMIN MAALOUF, *Las cruzadas vistas por los árabes*, Traducción de María Teresa Gallego y María Isabel Reverte, Alianza, Madrid, (1989) 2007, p. 10.

⁸ LUDWIG HERTLING, *Historia de la Iglesia*, Traducción de Eduardo Valentí, Herder, Barcelona, 1960, p. 227.

la idea de cruzada como empresa digna de héroes y envuelta con la aprobación divina ha seguido perdurando durante varios siglos en la Europa cristiana. Así lo demuestra la empresa del Cardenal Cisneros en Orán: “Parece que, como tantos otros, [Cisneros] soñó con la liberación de Jerusalén, mediante una cruzada de príncipes cristianos. Apuntó alto y dio en Orán...”⁹; las de gobernantes posteriores, como el Emperador Carlos V, según nos recuerda Zorrilla en su *Don Juan Tenorio*: “Las guerras/ del Emperador, a Túnez/ me llevaron.”¹⁰; o incluso muy posteriores, llegando hasta épocas muy cercanas a nuestros días¹¹.

Sin embargo, a pesar de todas las dificultades que señalaba Hertling, Scott es capaz de construir para el lector un viaje literario que supera todas las distancias que lo separan del siglo de Ricardo Corazón de León, dando a luz una narración en la que se despliega una Edad Media inglesa creíble y coherente¹². Para ello se vale de su conocimiento de los escritos más importantes de la historia y la literatura británicas, desde *The history of the Kings of Britain* de Geoffrey de Montmouth hasta las obras de Shakespeare, pasando por Chaucer y *Le morte Darthur* de Thomas Mallory. Lo interesante es que ante todas ellas toma una postura personal, y a la postre acertada, que aprovecha gran parte de sus elementos, pero adaptándolos al gusto del lector moderno¹³. Es el caso de las referencias al mundo sobrenatural, abundantes y llamativas en obras de tanta influencia posterior como *Los caballeros del rey Arturo* de Chrétien de Troyes¹⁴, y sin embargo muy escasas en *Ivanhoe*¹⁵. De hecho, es precisamente en este elemento donde Scott ve el paso clave desde el romance medieval a la novela moderna, “una narración ficticia que se diferencia del romance en que los

⁹ LUYA SANTA MARINA, *Cisneros*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, p. 129. En la carta LXXXVII el Gazel de Cadalso menciona esta aventura de Cisneros en África, cfr. JOSÉ CADALSO, *Cartas marruecas*, Salvat/Alianza, Madrid, 1970, p. 168.

¹⁰ JOSÉ ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, p. 92.

¹¹ Recuérdese la llamada del bando franquista durante la Guerra Civil a considerar el alzamiento como una “cruzada”.

¹² Y esto a pesar de los anacronismos que los sucesivos editores y estudiosos de la obra scottiana han ido haciendo notar en *Ivanhoe*. A partir de Scott la ambientación medieval se ha consolidado, hasta nuestros días, como un recurso literario de gran éxito en la literatura fantástica. Citemos solo dos ejemplos: PHILIP PULLMAN, *El libro de la oscuridad. I. La bella salvaje*, Traducción de Dolors Gallart, Roca, Barcelona, 2017; y la archiconocida saga *Canción de hielo y fuego*, de GEORGE R. MARTIN, *Juego de tronos*, Traducción de Cristina Macía, Gigamesh, Barcelona, 2002.

¹³ Es conocido el deseo de éxito de Scott, no solo entre los eruditos sino también en el plano comercial. Algunas pinceladas introductorias a *Ivanhoe*, de la mano del autor, ya lo dejan entrever. Asimismo, Lastra y García Calderón exponen en su ‘Introducción’ algunos detalles sobre la situación económica de Scott en relación con su producción literaria.

¹⁴ Influencia que va mucho más allá de las Islas Británicas, permeando el conjunto del continente europeo. De la pervivencia de la literatura artúrica en la península ibérica ha dejado cumplida cuenta Lida de Malkiel en M^a. ROSA LIDA DE MALKIEL, ‘La literatura artúrica en España y Portugal’, *Estudios de Literatura española y comparada*, 1966, pp. 134-148.

¹⁵ Es notoria la diferencia en este sentido, por citar solo otra obra clásica, con el *Hamlet* de Shakespeare, donde la presencia del difunto rey tiene un carácter tétrico: “BARNARDO— *How now, Horatio? You tremble and look pale. Is not this something more than fantasy? What think you on ’t?*”, WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, Cátedra (Letras Universales), Madrid, 2016, p. 92. Se puede seguir la consolidación de esta visión naturalizada, e incluso irónica, del “otro mundo”, en los autores ingleses que bebieron de las fuentes de Scott. Así, Dickens, cuyos *Cuentos de miedo* tienen tantas veces un toque más cómico que terrible, cfr. “La casa encantada”, CHARLES DICKENS, *Cuentos de miedo*, pp. 55-104. El proceso llega a su plenitud en obras como C. S. LEWIS, *Cartas del diablo a su sobrino*, Traducción de Miguel Marías. RIALP, Madrid, 2012.

acontecimientos se ajustan al curso ordinario de los acontecimientos humanos y al estado moderno de la sociedad”¹⁶.

A sus acertadas opciones por las Cruzadas y por un medievo más terrenal que fantástico, suma Scott, en el camino hacia el triunfo, unas magníficas dotes como escritor. Entre ellas destacan, por citar solo dos ejemplos, la capacidad para la construcción de los personajes y la utilización eficaz de acreditados recursos literarios, como el reconocimiento.

En cuanto a la primera, ya en la elección del elenco de los protagonistas hay un acierto claro, pues los personajes están contruidos con viveza¹⁷ y representan a los grupos sociales más relevantes de la época: judíos, forajidos, pueblo llano, nobleza, clero, órdenes militares, y reyes. Con ellos Scott pinta un fresco completo y detallado de la sociedad medieval, añadiendo un toque personal consistente en adornar el motivo histórico cuando así lo requiere la tensión dramática de la novela. Es el caso de la caracterización de Ricardo Corazón de León, a quien Scott rodea de un halo heroico y claramente simpático, a lo largo de todo el texto. Solo en la última página lo calificará de “imprudente”, coincidiendo con la valoración de algunos historiadores, como Daniel Rops —“héroe imprudente”¹⁸—, y quedándose corto respecto de la valoración de otros, como el ya citado Hertling. En su descripción de la cruzada en que participó el inglés, este no sale bien parado.

Así, el resultado obtenido por esta cruzada, la mayor de las emprendidas, fue también muy mísero. Todo lo estropeaban las eternas disensiones entre los príncipes y los caballeros, en las que se distinguía Ricardo Corazón de León, tan bravo como quisquilloso. El duque de Austria, Leopoldo V, gravemente ofendido por Ricardo, se vengó de él tendiéndole una celada en el viaje de vuelta; habiéndolo hecho prisionero, le entregó al emperador de Alemania, Enrique VI, el cual lo retuvo hasta que los ingleses pagaron un rescate. Este sacrílego atentado contra la persona inviolable de un rey cruzado constituyó un escándalo para toda Europa y contribuyó a apagar los entusiasmos, ya de suyo decaídos.¹⁹

Los personajes femeninos son otro gran acierto de Scott. Complementarios entre sí, cargados de elementos que se suelen valorar como positivos (valor y gallardía aparejados con hermosura y cortesía²⁰), alejados de una visión negativa de la naturaleza femenina, Rowena y Rebecca son un espejo que devuelve una imagen muy favorecedora a las lectoras de *Ivanhoe*, algo que, sin duda, tampoco es casual. En mi opinión, el caso de Rebecca es especialmente interesante, pues es la judía, la despreciada, la que personifica los valores más altos y puros de entre los que adornan a las mujeres de *Ivanhoe*.

Desempeñó su tarea con más habilidad, digna sencillez y modestia incluso de la que podía esperarse en un tiempo más civilizado, en el que nadie habría podido considerar su conducta indecorosa ni impropia de la delicadeza de una mujer. La idea de que una persona tan joven y tan bella estuviera ocupada atendiendo el lecho de un

¹⁶ ANTONIO LASTRA Y ÁNGELES GARCÍA CALDERÓN, ‘Introducción’, p. 25. La preferencia del lector español por una versión más terrenal de las narraciones contruidas en base a las leyendas artúricas viene ya de muy atrás, como ha señalado M^a Rosa Lida: “Más tarde la literatura vernácula las absorbió y adaptó al gusto y temperamento del pueblo. Se redujo al mínimo el elemento místico y se puso de relieve la acción”, M^a. ROSA LIDA DE MALKIEL, *La literatura artúrica en España y Portugal*, p. 148.

¹⁷ La maestría de Scott en la construcción de los personajes fue reconocida desde el principio como uno de sus mayores adornos literarios.

¹⁸ DANIEL ROPS, *Historia de la Iglesia. IV. La catedral y la cruzada*, Círculo de Amigos de la Historia, Madrid, 1972, p. 28.

¹⁹ LUDWIG HERTLING, *Historia de la Iglesia*, p. 230.

²⁰ El contraste con Ofelia y Gertrud, mujeres clave en *Hamlet*, es evidente.

enfermo, o vendando la herida de alguien de diferente sexo, se desvanecía para dar paso a la de un espíritu benefactor que buscaba aliviar el dolor y evitar el golpe de la muerte²¹.

En cuanto a los forajidos, el personaje de Robin de Locksley, Robin Hood, ha conservado su fama con el paso del tiempo, siendo probablemente el más conocido actualmente de entre todos los protagonistas de *Ivanhoe*. Adornado con una autoridad que pareciera más propia de un ministro o un jefe militar, Robin Hood es un perfecto contrapunto ante la depravación corrupta de los grandes del reino²². Por otra parte, su caracterización no solo representa un equilibrio muy logrado entre la honradez y la audacia, sino que, de algún modo, es presentado como el icono del mundo natural, de lo que ahora identificaríamos sin duda con el calificativo “verde”. Así lo indican Lastra y García Calderón en su “Introducción”:

[...] una de las características del romance era, de hecho, presentar la vida en el bosque como una reserva de libertad jovial. En *Ivanhoe*, Rotherwood y Coningsburgh, las moradas de los *thanes* sajones Cedric y Athelstane; Torquilstone, el castillo del normando Front-de-Boeuf, y Templestowe, la preceptoría de los templarios [...] se yerguen como reclusiones desdichadas de la alegre Inglaterra y se relacionan directamente con la esclavitud, la persecución, la tiranía y la opresión, oponiéndose así al claro del bosque donde crece el gran roble que cobija a los *yeomen*.²³

Respecto a los recursos literarios utilizados por Scott, quiero destacar el uso del reconocimiento tal y como es descrito por Aristóteles en su *Poética*:

Reconocimiento, según lo declara el nombre, es conversión de persona desconocida en conocida, que remata en amistad o enemistad entre los que se ven destinados a dicha o desdicha. El reconocimiento más aplaudido es cuando con él se juntan las revoluciones....²⁴

Empezando por el propio Scott, que fue el gran desconocido —*The Great Unknown*— como autor de sus obras hasta 1827, son legión los ejemplos de utilización de este recurso, ya desde Homero y su Ulises. Tres personajes ocultos van apareciendo en *Ivanhoe*: el mismo Wilfred de Ivanhoe, Ricardo Corazón de León y Robin de Locksley, y los tres comparten un carácter moral positivo en contraposición con los de sus antagonistas (los caballeros normandos, Juan Sin Tierra y, entre otros, Albert Malvoisin, preceptor de Templestowe), así como un final decoroso y feliz tras el desenlace de la trama. Entre nosotros, el uso del reconocimiento, ya al principio del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, es muy similar al inicio de *Ivanhoe*: una fiesta popular (torneo/carnaval); y un protagonista que da nombre a la obra (Ivanhoe/Don Juan) y

²¹ WALTER SCOTT, *Ivanhoe*, p. 424. La habilidad sanadora, curativa, de la mujer se convierte en un motivo literario poderoso en *Ivanhoe*. Me llama la atención recordar que, aunque en el libro de Tolkien no aparece, en la adaptación cinematográfica de *El hobbit*, Peter Jackson incluye una elfa, Tauriel, que cura a uno de los enanos, Kili, enamorándose del mismo. Cfr. JOHN. R. R. TOLKIEN, *El hobbit*, Traducción de Manuel Figueroa, Minotauro, Barcelona, 2003. PETER JACKSON, *Trilogía de El hobbit*, WingNut Films (2012, 2013, 2014).

²² También aquí encontramos un detalle similar en *Hamlet*, cuando el protagonista, que se piensa único conocedor de la rectitud en un entorno putrefacto, exclama: «Forgive me this my virtue./ For in the fatness of these pursy times/ Virtue itself of vice must pardon beg,/ Yea, curb and woo for leave to do him good.», WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, p. 470. Es muy parecido al momento final entre Robin y Ricardo bajo el roble.

²³ ‘Introducción’, p. 14. Este protagonismo del mundo verde será mitigado, e incluso invertido, en autores posteriores a Scott, como Dickens, en cuyas obras el protagonismo de la ciudad deja claramente en inferioridad al entorno rural. La influencia de esta reivindicación literaria de la ciudad por parte de Dickens llegará entre nosotros hasta Pío Baroja y cristalizará en su *La ciudad de la niebla*.

²⁴ ARISTÓTELES, *El arte poética*, Traducción de José Moya y Muniain, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 48.

que aparece oculto ante el lector. Así expone Zorrilla este recurso, por boca de Buttarelli:

Las fiestas de carnaval,/ al hombre más principal/ permiten, sin deshonor/ de su linaje, servirse/ de un antifaz, y bajo él,/ ¿quién sabe, hasta descubrirse,/ de qué carne es el pastel?.”²⁵

Como en el caso de Scott, también en Zorrilla esta cuestión del héroe embozado tiene un tinte autobiográfico, pues él mismo se había ocultado de su padre con un cambio de aspecto físico para poder dedicarse a la literatura²⁶. Terminando ya esta visita al *Don Juan* desde *Ivanhoe*, no quiero dejar de hacer mención de otra similitud muy interesante: el cambio de actitud del villano ante el contacto con la amada, previamente raptada o avasallada, una conversión finalmente frustrada tanto en el caso de Tenorio (transformado ante Inés) como en el de Brian de Bois (enamorado perdidamente de Rebecca).

Visto todo lo anterior, una gran obra como esta, cuyo éxito se ha sostenido en el tiempo, no parece, desde luego, una mala opción para que una editorial actual se decida a encargar una nueva traducción que, enlazando con los esfuerzos inaugurales de José María Blanco-White y los posteriores de Joaquín de Mora y otros²⁷, vuelva a ofrecer a los lectores en castellano la posibilidad de disfrutar y aprender con las aventuras de *Ivanhoe*. Si además pone la empresa en manos de personas capaces²⁸, no es de extrañar que el resultado sea un libro tan acabado y brillante como esta nueva edición de la historia del caballero desheredado.

Juan Diego González Sanz

COIDESO (Centro de Investigación en Pensamiento Contemporáneo
e Innovación para el Desarrollo Social)

Universidad de Huelva

<https://orcid.org/0000-0002-4344-8353>

²⁵ JOSÉ ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, Ed. de Aniano Peña, Cátedra (Letras Hispánicas), Madrid, 1989, p. 88. Otros casos de utilización actual del reconocimiento pueden verse en: PATRICK ROTHFUSS, *El nombre del viento. Crónica del Asesino de Reyes: primer día*, Traducción de Gemma Rovira, DeBolsillo, Barcelona, 2009; o en el caso de Aragorn, uno de los protagonistas de la gran novela épico-fantástica de Tolkien ambientada en la Tierra Media, cfr. JOHN. R. R. TOLKIEN, *El señor de los anillos*, Traducción de Matilde Horne y Luis Domènech, Minotauro, Barcelona, 1991.

²⁶ Cfr. ANIANO PEÑA, ‘Introducción’, p. 15.

²⁷ FERNANDO DURÁN LÓPEZ, ‘Blanco White y Walter Scott’, *Cuadernos dieciochistas*, 10, 2009, pp. 247-262.

²⁸ Ambos editores acumulan una importante trayectoria intelectual; en el caso de García Calderón, en el campo de la filología inglesa; en el caso de Lastra, en el de la filosofía, en el más amplio de los sentidos en que pueda entenderse. Puede verse una reseña mía de otras tres traducciones recientes de Antonio Lastra (GEORGE MEREDITH, *El Egoísta*; ALEXANDER POPE, *Ensayo sobre el hombre y otros escritos*; y RUDYARD KIPLING, *Límites y renovaciones* —también en colaboración con Ángeles García Calderón—) en el siguiente enlace: <https://www.latorredelvirrey.es/el-egoista/>. Aunque siempre es posible equivocarse, no veo en la traducción de Lastra y García Calderón esa función censora que ha señalado Pajares en anteriores traductores de Scott, cfr. ETERIO PAJARES, ‘Censura y nacionalidad en la traducción de la novela inglesa’, en FRANCISCO LAFARGA (ED.). *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Universidad de Lérida, 1999, pp. 345-352.



FRANCESCA GRUPPI, *Dialettica della caverna. Hans Blumenberg tra antropologia e politica*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2017. 226 pp. ISBN: 978-88-575-3767-2.

La aparición en 2006 de *Beschreibung des Menschen* supuso un antes y un después en los estudios sobre Hans Blumenberg. Desde entonces, cualquier aproximación al pensamiento del autor de *Arbeit am Mythos* no puede dejar de tener en cuenta lo que el impresionante *Nachlass* del filósofo alemán ha confirmado a sus lectores ‘no ocasionales’: que la antropología fenomenológica se erige en la clave de lectura de una obra que de otra manera sería ilegible... por inasible. En la estela de este nuevo paradigma de análisis, el presente libro de Francesca Gruppi comprende la antropología como la “traccia esoterica” de la obra de Blumenberg. Sin embargo, lejos de caer en lo que la autora llama la “tentación del farmacéutico”, esa clave de lectura no puede simplificar la desmesura del texto blumenberguiano en un vademécum escolar, sino que debe dar razón de un estilo que es inseparable del contenido teórico que se oculta en el *maremágnum* de su ardua y erudita página.

Este bello libro está compuesto por tres capítulos precedidos por una introducción y un *excursus* intercalado entre el capítulo segundo y el tercero. ¿Existe una relación entre el estilo y el pensamiento de Blumenberg? ¿Puede seguir hablándose de filosofía cuando se hace de ésta un género literario? ¿Es lícito hablar de un tema, aunque sea implícito, sobre el que la entera obra del hanseático giraría como una suerte de variación infinita? Estas son las preguntas que la joven investigadora italiana trata de responder en la reflexión que abre su trabajo. Lo primero que hay que reconocer es que lo que podríamos llamar el *manierismo* blumenberguiano, su escritura barroca, es la expresión de “una peculiar forma de escepticismo filosófico” (p. 10) que pretende hacer justicia a lo que la tradición hegemónica occidental ha dejado deliberadamente de lado: la metáfora, la autoafirmación humana y la curiosidad teórica, el mito.

El tema de Blumenberg, su *Grundgedanke*, no parece ser otro, como ya sabían intérpretes de la talla de Odo Marquard y Franz Josef Wetz, que la dialéctica entre exoneración (*Entlastung*) y absolutismo (*Absolutismus*). Gruppi da por bueno semejante planteamiento, pero leyéndolo desde el nuevo paradigma antropológico que el más reciente trabajo sobre Blumenberg ha puesto de manifiesto. En palabras de la italiana: “En el corazón de la filosofía de Blumenberg, por lo tanto, está el hombre como ‘el ser de la distancia’, un *Grundgedanke* que ha surgido sobre todo gracias a los descubrimientos más recientes, pero que en cualquier caso mantiene un vínculo de afinidad, si no de sinonimia, con los ya identificados del *Entlastung* y el ‘absolutismo’” (p. 19).

El primer capítulo aborda el “método filosófico” de Blumenberg, presentando la *fenomenología histórica* en su conexión con la *antropología fenomenológica* en tanto “proyecto ‘esotérico’” del autor. Se trataría de esbozar la constelación de fenomenología, antropología e historia dentro de la cual expone el filósofo su propio trabajo sobre el ser humano. El objetivo de Gruppi se centra aquí en arrojar luz sobre

los elementos epistemológicos del discurso filosófico de Blumenberg: “lo que podemos saber, cómo podemos decirlo, lo que le queda al filósofo, cuáles son los compromisos de los que la filosofía no puede prescindir” (p. 26).

El segundo capítulo trata de reconstruir la “línea narrativa” que, a juicio de Gruppi, es posible rastrear en los textos del autor de *Legitimität der Neuzeit*. Esa línea se corresponde con lo que la autora llama las tres fases del *despertar* humano, las cuales coincidirían hipotéticamente a su vez con la aparición del *Homo habilis*, del *Homo erectus* y del *Homo sapiens*. Gruppi trata de dibujar, pues, el perfil del devenir humano según Blumenberg desde la “escena originaria” del *Homo faber*, pasando por la emergencia del *Homo theoreticus* en el espacio abierto de la sabana, hasta el nacimiento del *Homo symbolicus* en el mundo de la caverna. Mención especial nos merece en este punto el concepto de técnica del autor, pues toma distancia de una antropología esencialista que define a priori al hombre como un *Homo faber*, problematizando así el origen de semejante identidad (cf. pp. 69-78).

El *excursus* intercalado entre los capítulos segundo y tercero está dedicado al concepto de cultura. Gruppi confronta el pensamiento de su autor con el evolucionismo, la biología y la paleoantropología para ensayar “una mirada sobre Blumenberg más allá de Blumenberg” (p. 27). La metaforología se presenta aquí provocativamente como un puente entre humanismo y poshumanismo en la medida en que su autor siempre fue consciente de “la transitoriedad de los lenguajes y de las categorías” (p. 171) para dar cuenta de la historia del ser humano.

El tercer capítulo, cuyo título es un guiño a una obra famosa de Austin, aborda los aspectos históricos y políticos meramente insinuados en la obra de Blumenberg. En efecto, lejos del decisionismo schmittiano, lo que importa en política es ese arte retórico de no hacer nada con palabras (*how to do nothing with words*). Por lo demás, los conceptos fundamentales de la antropología de Blumenberg, tales como los de institución, delegación, conservación, absolutismo y división de poderes, han sido tomados de la teoría política. En conclusión, se muestra aquí esa “dialéctica de la caverna” que da título al libro de Gruppi y que constituye el hilo conductor del mismo. Dicha dialéctica consiste en “la tensión entre constancia y variación, estatismo y dinamismo, sedentarismo y nomadismo del ser humano”, o lo que es lo mismo, “entre conservación y utopía” (p. 28).

El libro se cierra con una bibliografía donde la italiana recoge los escritos de y sobre Hans Blumenberg, así como otras fuentes citadas en esta notable investigación que viene a aportar un precioso grano de arena en la prometeica empresa de hacer legible el mundo blumenberguiano.

Luis Durán Guerra



MARÍA ANTONIA PEÑA GUERRERO y MARTA BONAUDO (Directoras), *Historia cultural de la corrupción política. Prácticas, escenarios y representaciones contemporáneas*, Prohistoria, Buenos Aires, 2019, 165 pp. ISBN: 9789874963338.

MARÍA ANTONIA PEÑA GUERRERO y DIEGO JOSÉ FERIA LORENZO (Directores), *Corrupción política y liberalismo en el largo siglo XIX*, Comares. Granada, 2020, 117 pp. ISBN: 978-84-9045-896-9.

Sin lugar a dudas, uno de los fenómenos más aprovechables de la actual coyuntura universitaria en España, caracterizada por el ansia de la producción y la hipertrofia burocrática, es el de la colaboración de estudiosos de diferentes disciplinas y países en torno a temas comunes, habitualmente en el marco de proyectos de investigación financiados con fondos públicos. Aunque no siempre, a menudo los frutos de tales colaboraciones permiten escapar del encorsetamiento estilístico y conceptual en el que se mueven las revistas «científicas» de todas las áreas del conocimiento, dejando volar aires nuevos y, sobre todo, favoreciendo una puesta en perspectiva de asuntos de gran interés.

Es el caso de los dos libros que reseño a continuación, ambos dirigidos por la profesora M^a. Antonia Peña Guerrero (actualmente rectora de la Universidad de Huelva y una reconocida investigadora en Historia Contemporánea): el primero de ellos, *Historia cultural de la corrupción política*, en colaboración con la profesora argentina Marta Bonaudo; y el segundo, *Corrupción política y liberalismo en el largo siglo XIX*, con el profesor Diego José Feria Lorenzo, también de la Universidad de Huelva. En total, ambas publicaciones reúnen diecisiete textos, de veintidós autores distintos, provenientes de universidades de varios países de Europa y América. A mi modo de ver, dos aspectos destacan en la lectura de estas obras: el hecho estudiado, la corrupción; y la forma en que se lo estudia, una historia cultural.

Respecto de la corrupción como fenómeno social, hay que decir que aquí es considerada como una de las principales cuestiones de los últimos siglos. Tanto es así que Jens Ivo Engels llega a afirmar que «la Modernidad se crea cognitivamente a través de los debates de corrupción» (*Historia cultural*, p. 20). En esta y otras de las ideas matrices de este autor alemán sobre la corrupción parece descansar en no pequeña medida el peso conceptual de ambos libros (aunque no falten las referencias a otros autores, como el omnipresente Foucault), siendo sus orientaciones muy relevantes en los estudios de los diferentes ámbitos geográficos, sociales y temporales que realizan los demás investigadores participantes. Tomando en serio esta importancia de la corrupción como germen de la Modernidad, ambos textos se atreven a superar la barrera que ha venido suponiendo para muchos estudiosos de la política el estereotipo que identifica ciertos entornos geográficos como espacios especialmente

proclives a la corrupción, afirmando, como hace Pol Dalmau, que esta «es un fenómeno presente en todo tipo de épocas y latitudes» (*Corrupción política*, p. 55).

En cuanto al segundo aspecto, el metodológico, los autores apuestan por una mirada «cultural» sobre la corrupción (*Historia cultural*, p. 12), lo que se traduce en ambas obras en una ampliación del ángulo de visión de la historiografía, que se desborda hacia manifestaciones de la vida social como el cine, la literatura y otras realidades por el estilo, complementando el positivismo archivístico (otrora método hegemónico para una mayoría de los historiadores) con una mayor atención a aspectos colaterales a los estudiados habitualmente. El lector podrá conectar esta ampliación de la mirada con exitosos intentos anteriores, como los de Max Weber y Karl Marx, de incorporar al campo de estudio de la historia aspectos relevantes para la misma, procedentes de la filosofía, la economía o la teología, equivocadamente soslayados. Así, esta historia cultural podría verse, de algún modo, como una especie de historia de los para-textos culturales (*Corrupción política*, p. 23, n.9), como una historia “para-textual”. Entre dichos para-textos subrayaría la dedicación prestada por los autores a los temas monetarios (veáanse, entre otros, los textos de Frédéric Monier y Manuel José de Lara), lo que les pone también en la estela de Jacques Necker, ministro de Hacienda de Luis XVI, y personaje de la máxima importancia para la historia de la corrupción por ser el pionero en la elaboración y publicación de unos Presupuestos Generales del Estado, permitiendo de esta forma, como nunca antes, el control de las finanzas públicas.

A este cambio de preferencia sobre las fuentes documentales de la investigación se añade la apertura a un análisis menos rígido de las mismas, integrando una perspectiva hermenéutica que implica estar atentos a las formas en que las sociedades estudiadas comprenden y vivencian esos fenómenos de corrupción, es decir, a la «interpretación de los hechos que nace de cada imaginario social o colectivo» (*Corrupción política*, p. IX). No se oculta a nadie que esta orientación metodológica no permite fácilmente llegar a asertos apodícticos, a lo Burckhardt, sobre las cuestiones en liza, aunque ciertamente amplíe el conjunto de elementos disponibles para alcanzar una visión de conjunto sobre el tema.

Finalmente, añadiré que en algunas de las afirmaciones más generales y programáticas de ambos textos se percibe algo de aquella intención de Marx de no quedarse en la mera explicación sin progresar hacia la transformación de la realidad estudiada, lo que aparece en estrecho maridaje con cierto inconfesado platonismo que pone en la educación la última esperanza de cambio para la sociedad. De este modo, ambas publicaciones parecen suponer el intento de ser algo más que meros acúmulos de datos eruditos, queriendo establecer un punto de partida que permita después avanzar en la consecución de la transformación buscada. «Cabe cuestionarse, además, si más allá del peso de la ley que la justicia debe hacer caer sobre los corruptos, la lucha contra la corrupción no debe sostenerse sobre profundos cambios educativos y culturales nacidos de una redefinición ética de las sociedades actuales» (*Historia cultural*, p. 13)

Veremos si el tiempo sanciona o refuta el acierto de tales intenciones.

Juan D. González-Sanz

COIDESO (Centro de Investigación en
Pensamiento Contemporáneo e Innovación para el Desarrollo Social)
Universidad de Huelva
orcid.org/0000-0002-4344-8353



J. J. ARREOLA, *Narrativa completa*, Debolsillo, Ciudad de México, 2018, 465 pp. ISBN: 9786073140096

En todas sus fábulas maravillosamente intuitivas y en todos sus cuentos fantásticos a menudo extravagantes e inverosímiles en su inalcanzable aspiración oculta a ser esenciales, Arreola resulta ser acreedor al título eminente de discípulo de Borges, en especial el cuento que Borges consideraría el mejor del escritor mexicano, *El guardagujas*, cuyo precursor directo y fuente de inspiración era *El guardavía* de Dickens de manera directa. De Borges, como sabe el lector avezado, ni entonces ni ahora han quedado discípulos reconocidos, mientras que los discípulos de Dickens son legión. Es verdad que la obra literaria de Borges, la cual puede definirse como un ejemplo insólito de escritura pura -sea lo que eso sea- al menos en su aspiración sincera en la misma lengua que Cervantes, es enormemente carismática, pero Borges, quien había leído a los grandes escritores ingleses desde la infancia, nunca fue capaz de escribir en inglés, y lo que Borges hubiera legado al lector en todas partes es el fruto imposible de la imaginación.

Ambos autodidactas, Arreola era más intelectual en sus relatos indistinguibles de la forma del ensayo que Borges, como en *Cantos del mal dolor* y *Confabulario*, aunque Borges, un gran erudito de la literatura con un conocimiento basto de las antiguas lenguas europeas, era infinitamente más estudioso y disciplinado, y Kafka es, si bien sombrío, más intuitivo y original que ambos. En otras palabras, Borges está más cerca de Kafka de lo que Arreola estará de Borges jamás, aunque en ambos la influencia de Kafka es asombrosamente mágica. La enorme deuda de Arreola contraída abiertamente con el maestro Borges, quien parecía escribir para la eternidad, y no para nadie o para algún precursor, no es irónica o superficial, sino que radica fundamentalmente en la figura hiperbólica del descaro, que también significa atrevimiento o, en el peor caso, desvergüenza. Es sabido que Borges no pensaba, al escribir, en el lector, sino que anhelaba pacientemente el propio divertimento. En las páginas de Arreola, quien no resiste la comparación con Borges en modo alguno y bajo ningún concepto, el lector es capaz de intuir la parodia que depende de la animadversión. Ambos escritores latinoamericanos comparten el gusto clásico y la variación infinita como elementos puramente representativos de la imaginación literaria. Sin embargo, Arreola ha intentado de una manera solapada la escritura de cierta épica, al menos en el estilo, a partir de fragmentos imposibles en los que la visión del futuro no tiene consideración con el mundo, lo que implica el rechazo del presente. Cada enigma literario parece revelar un “cansancio infinito”.

Plenamente consciente de sus limitaciones, Arreola sabía que solo tenía, en sus propias palabras, “lectores probables”. El lector de Borges, sin embargo, es todo el mundo, claro está, en la medida en que uno es capaz de encontrarse a sí mismo entre todo el mundo que sin duda puede leer a Borges porque Borges ha escrito, capciosamente, para la eternidad. Los lectores probables de Arreola, los lectores comunes, tienen en común la “memoria” y el “olvido”, por decirlo así, la enantiadromía de la existencia: la necesidad de elegir entre lo bueno y lo malo, esto es lo decisivo, aun

a sabiendas del triunfo cotidiano de lo malo, incluyendo la mala literatura predominante. Se diría que, para Arreola, la literatura es memoria y olvido, es decir, el poder de seleccionar cada objeto de cada palabra de cada línea con la intención de asumir y justificar el tiempo que hace posible y borra todo. El cuento, el género literario más valorado y utilizado por Arreola hasta el punto de no ser tal, se desarrolla en el plano de la existencia en el que se da a conocer el misterio. El cuento, el misterio, siempre está a punto de ser. Arreola llegaría de este modo a escribir la fábula de la literatura, siendo calificado por Borges, bajo las consecuencias inmediatas de la dotación de la inocencia y de la ingenuidad, como “un prodigio de la imaginación infantil”. Nadie puede negar que, del mismo modo que Borges es un escritor puro, Arreola es un alma pura enfrascada en el misterio de su propia existencia, de su literatura.

Antonio Fernández Díez



SAUL BELLOW, *Ravelstein*, Debolsillo, Madrid, 2018, 256 pp. ISBN: 9786073163293.

El comienzo grandilocuente de *Ravelstein* con un propósito irrisorio es, sin duda, una de las características principales de la escritura de Bellow, atravesada formidablemente por la especulación filosófica y la meditación espiritual o la antroposofía, y puede ser extrapolado literalmente, línea tras línea, a la actualidad de América y del mundo:

Raro es que los benefactores de la humanidad sean personajes divertidos. Ese, por lo menos, es el caso de América. Si alguien quiere gobernar el país tiene que entretenerlo. En tiempos de la guerra civil la gente se lamentaba de los chistes de Lincoln. Quizá él considerase que la seriedad estricta era mucho más peligrosa que cualquier cuchufleta. Los críticos, con todo, decían de él que era frívolo y hasta su mismo ministro de Defensa lo calificó de simio.

Lo cómico del comentario lleva la ironía a otro nivel cuando Chick afirma más tarde de manera desgarradora que “es un hecho que la muerte agudiza la comicidad” (pp. 24-25). Pensar que la muerte puede ser un entretenimiento en la conversación entre dos individuos no deja de ser una forma de proclamar abiertamente lo absurdo de vivir, y es que la vida, a diferencia de la literatura, es un enigma. De hecho, Bellow ha descrito abiertamente y sin prejuicio alguno la clave de su escritura: “Creo —dice— que el corazón de las cosas está en la superficie de las mismas cosas” (p. 173), pero la superficie, a menudo engañosa y resbaladiza, oculta la profundidad. Por paradójico que pueda parecer, el tema de *Ravelstein* no es, sin embargo, el propio Ravelstein, sino la muerte hasta tal punto preconcebida de Ravelstein que se convierte en su legado para el mundo entero, tal como había sucedido antes en *El legado de Humboldt*. Cuando, cinco años antes de morir, Bellow publicó *Ravelstein* en 2000, tenía ya ochenta y cinco años y el legado de Ravelstein, por decirlo así, suponía la clave de lectura que confirmaba el motivo de un sentido homenaje a la amistad, la promesa cumplida de una vida en deuda con el milagro de la existencia. Por ello, que la muerte fuera el legado de Ravelstein resulta una metáfora abrumadora de la vida que debe poner en guardia al lector respecto al hecho de que alguien sea juzgado por la forma en que muere. El argumento es capcioso, aunque Chick, el propio Bellow, especifica poco después que el significado del legado de Ravelstein era que “él [Ravelstein] moriría antes que yo” (p. 25). Pero la idea de anticiparse a la muerte no es una idea natural, sino que representa una concepción de la verdad que es parte, desde la antigüedad, de una tradición de pensamiento menos conocida o esotérica que, remontándose a Platón, el propio Ravelstein se ocupa de enseñar bajo el influjo directo de Felix Davarr. Si la muerte, como insiste Chick en defender, consiste en el cese de las imágenes, entonces la imagen de la muerte no constituye la muerte de la imagen, sino que “nadie, en el fondo de su mente y en el fondo de su corazón, cree que vayan a cesar de veras las imágenes” (p. 245). Las ideas platónicas que son eternas conformarían, y confirmarían, la imagen de las imágenes que sobrevive al

materialismo ateo de Ravelstein barnizado de platonismo y, en última instancia, de una versión tardía del judaísmo. Académica y erudita, la filosofía de Ravelstein resulta ser la antítesis de la obra literaria del propio Bellow, en menor medida también académica y erudita a su modo, extraordinariamente contaminada por la filosofía. Así, la escritura exotérica de *Ravelstein* es precisamente el modo de saldar la deuda con la filosofía por parte de Bellow y no solo con el propio Ravelstein. *Ravelstein* mostraría, en efecto, la aspiración sincera del autor a la comprensión más allá de la observación del mundo.

Es un hecho conocido que la verdad es implacable respecto al progreso del conocimiento. En otras palabras, cuando la grandeza del pensamiento se aleja de la inmensidad de la vida, la profundidad es reducida a los mundanos placeres inmediatos y, con ello, el desorden está justificado como modelo de comportamiento. Aunque miembro por derecho propio del canon occidental según Harold Bloom, Bellow no ha inventado nada.

Las novelas de Bellow son a menudo prácticamente indistinguibles de la biografía —desde su primer libro *El hombre en suspenso* que preconiza el resto hasta al menos *Ravelstein* pasando por *Herzog* y *El legado de Humboldt*, sin duda sus mayores logros—, si bien la novela es posiblemente el género más flexible a la hora de seleccionar y diseccionar un acontecimiento cualquiera. La novela moderna entendida como biografía tiene su precursor en *David Copperfield* de Dickens, pero la biografía no puede soslayar la clásica fuente original de *Las confesiones* de Agustín que elevarían el conocimiento socrático de sí mismo a la categoría de la creencia individual. Como si hubiera llegado a un equilibrio necesario al eludir el pasado, Emerson escribió en su diario que los logros y los talentos no pueden siquiera compensar la falta de creencia. Es posible que la escritura de Bellow, así como la mayoría de las vidas de todas las personas, adolezca en el fondo de la falta de reconocimiento de una verdad última. A diferencia del contrapunto de un sufrido Herzog, Ravelstein, alter ego de Allan Bloom, amigo íntimo de Bellow, autodenominado Chick en la novela, y discípulo directo de Felix Davarr, alter ego del filósofo político alemán Leo Strauss, es una especie de héroe intelectual, milagrosamente autoemancipado y libre, como la mayoría de las figuras heroicas de Bellow, a menudo nada consistentes y proclives a salvaguardar las apariencias en un mundo de por sí terriblemente ilusorio, que trabaja como profesor de filosofía en la universidad de Chicago, la ciudad de ominosos contrastes que representa el feroz capitalismo americano donde transcurre la mayor parte de los libros de Bellow, y se hace famoso y millonario, siguiendo el consejo de Chick, tras la publicación de un ensayo filosófico sobre la mentalidad americana. Se trata de alguien carismático y extrovertido, de apariencia un tanto desconcertante y sexualidad ambigua, con grandes contactos en el que él mismo llama el mundo de la Gran Política, que vive absorto en el lujo y las fiestas, siendo el centro de atención para sus alumnos, en detrimento de su propia salud. Como todo gran conversador, la omnisciencia de Ravelstein lo convierte en una fuente de sabiduría para el resto, lo que resulta ser la clave de su disciplina interior y valor. Todos los héroes fatídicos de Bellow tienen en común el carácter discontinuo que acompaña al desdoblamiento de la personalidad, un rasgo de inmadurez propio de una falta de desarrollo emocional e intelectual que deja entrever, por decirlo así, el hecho de que la conciencia es tardía por naturaleza. Sabiamente, el poeta John Keats dijo que imaginamos después. Igual que el resto de los personajes de Bellow de tinte filosófico, Ravelstein alcanza una lucidez inesperada, sorprendentemente en medio del diálogo, en los momentos de gran tensión.

Ravelstein y Chick representan respectivamente el conflicto entre Atenas y Jerusalén de acuerdo con la nomenclatura de Leo Strauss, excepto cuando al final de

la novela la música acaba predominando sobre Atenas como un sentimiento abstracto subliminal que refleja la condición de Jerusalén, el antinomismo de las “grandes pasiones” y la evitación del mal (p. 65). Bellow califica a Ravelstein de lo que ha delimitado como “personalidad”, por contraposición a “espíritu”, sugiriendo una carga más fuerte a la hora de mantener el vínculo de uno con el mundo. A Ravelstein se le llama una “fuerza vital”, una personalidad que, característicamente, “se desbordaba sobre todas las épocas” (pp. 82-83), y configurada convenientemente a partir de una mezcla de arcaísmo y modernidad que había hecho de Ravelstein un objeto de curiosidad. La incompatibilidad clásica entre los hechos y las ideas que le lleva a Bellow a justificar la amistad contribuye de este modo a la comprensión y a la solución posible del conflicto entre Jerusalén y Atenas en los términos de la amistad, siempre y cuando la filosofía sea reconocida como “un trabajo duro” que consiste en que el filósofo, Ravelstein, “vive de acuerdo con sus ideas” y, por tanto, no está muerto en vida, mientras que, como un simulacro de la vida, el escritor, Chick (Bellow), “hace lo que puede con los hechos” teniendo en cuenta que “sin la enseñanza —y la enseñanza es la vocación de Ravelstein, no la filosofía— el judaísmo sería imposible” (p. 115). En conclusión, la enseñanza del judaísmo sería equiparable a la vida filosófica en la medida en que los hechos se correspondan con las ideas, entendiendo por ideas aquello que está más allá de la realidad aparente del mundo y de las cosas.

Arraigados en la especulación del monólogo interior y en el círculo vicioso del diálogo, los libros de Bellow pueden leerse como un vehículo de confesión por parte del escritor excepto porque en ellos hay demasiado de acusación, a falta de toda justicia poética y de progreso en el transcurso de los acontecimientos, siempre idénticos unos a otros. En consecuencia, el uso de lo que Bellow ha dado en llamar la *violencia metafórica*, en una suerte de autoconfesión de la comedia, permite la proximidad entre el sujeto y el objeto de interpretación, entre la percepción de la realidad y la realidad misma, de tal modo que ese conocimiento lo despoja a este último de sus atributos humanos y vuelve en realidad más humana la asociación (pp. 169-170). No parece, visto así, que la escritura de Bellow, paralelamente a lo que sucede con sus personajes, haya madurado con el paso del tiempo. Sus personajes sobreviven, aún en medio de una confusión mental permanente, en su interioridad, una riqueza interior que continúan atesorando a pesar de las peores circunstancias, y que los posee involuntariamente, sin llegar nunca a ser ejemplares para nada. Sumidos caóticamente en la búsqueda permanente del sentido de su existencia, perdidos entretanto en las antípodas de la realidad cotidiana, los hombres son minusvalorados en gran medida por las mujeres, incapaces de encontrar un poder transformador para su existencia que no sea susceptible de ser una vía de escape. Da la impresión, no obstante, de que el verdadero héroe de los libros de Bellow es el propio escritor que, a la luz de los acontecimientos, se ocupa de registrar, en la forma de la escritura de ensayo, la incertidumbre que acompaña a la verdad de la que solo él es dueño. Bellow querría señalar implícitamente con ello que la literatura supone una realidad viva, no fantástica como la de Wells, en un mundo inerte presumiblemente en vías de extinción.

Antonio Fernández Díez



PETER ACKROYD, *Charlie Chaplin*, traducción de T. Fernández, Edhasa, Barcelona, 2016, 384 pp. ISBN: 978-84-350-2732-8.

Como ha puesto de relieve Peter Ackroyd, la vida y la obra de Charlie Chaplin (1889-1977) se hayan solapadas, desde el primer momento, de una manera sintomática y extraordinariamente eficaz que no ha dejado lugar, sorprendentemente, en mi opinión, a la contradicción. Lo que resulta, sin embargo, en la paradoja imposible de que el intérprete es el personaje que interpreta todo el tiempo. Lo que explica que Chaplin fuera un lector incansable de los libros del filósofo alemán Arthur Schopenhauer (Ackroyd afirma, en efecto, que Chaplin no distinguía entre representación y vida, p. 131) o que estuviera obsesionado por *Oliver Twist* de Charles Dickens que siguió relejendo hasta sus últimos días o que nunca pudiera asumir la lectura (recomendada) de Aristófanes. El peligro de que Chaplin no dejara nunca de actuar, como coinciden en señalar quienes lo conocían realmente, tanto dentro como especialmente fuera de la pantalla, desvirtúa y confirma al mismo tiempo el éxito sin precedentes de su carrera.

No resulta casual que, en este espíritu, la fresca característica de la biografía de Ackroyd, de una larga serie ininterrumpida de biografías sobre grandes escritores o personalidades, habría de descubrir para al lector, más allá del recurso gratuito de la caricatura al que se presta especialmente en este caso la caracterización del propio personaje, el arte elevado de escribir o de interpretar. Hasta tal punto que el cine mudo, y el cine de Chaplin en particular, no solo podría considerarse, a mi juicio, como una anticipación de la palabra que brilla por su ausencia o por su inmovilidad, sino que el nacimiento del cine tendría lugar paralelamente con el periodo de la infancia londinense de Chaplin impreso de manera memorable en todas las partes de sus películas.

La vida tanto privada como pública de Charles Chaplin, de la que Charlot no sería en el fondo sino un reflejo exacto más o menos adulterado, se correspondería perfectamente con lo que Emerson llamaría una secreta melancolía o Thoreau una tranquila desesperación. Con todo, la gran contradicción del individuo moderno se resolvería característicamente en la figura del famoso hombrecillo, en una cierta nostalgia poderosamente selectiva por la infancia. En la intimidad Chaplin también se mostraría terriblemente selectivo al sucumbir psicológicamente a la necesidad urgente de eliminar tanto el recuerdo como la presencia de la madre que permanece literalmente en el pasado, bajo la sombra del viejo y costumbrista vodevil londinense victoriano, sumida en la más absoluta de las miserias y condenada desde muy temprano a la demencia y posiblemente también a la prostitución.

Revisando, sin embargo, las películas del pequeño vagabundo, da la impresión, una y otra vez, de que Charlot resulta siempre un superviviente debido a que no contempla la figura del pasado en sí. Lo que, por lo demás, significaría que su desesperación o melancolía depende en realidad de las condiciones legítimas del presente para vivir, un presente imparabable y trepidante que Chaplin nunca fue capaz de reconocer al haber hecho caso omiso deliberadamente del proceso del cambio y el

progreso que sirven para poner de manifiesto la adecuada continuidad de la vida, y del que para él se derivaría el cine como una consecuencia directa de la comedia del antiguo teatro. Hasta cierto punto, Charlot se muestra anacrónico respecto a sí mismo. Objetivamente, en las películas de Chaplin se trata de revivir la infancia, mientras que la melancolía de Charlot se debe al hecho incontestable de que la infancia es completamente irrecuperable.

El ensimismamiento de Chaplin —escribe Ackroyd— se reproduce igualmente en el Pequeño Vagabundo, que se abstrae del mundo pese a ser invulnerable. Charlot se tiene en tan alta consideración, manifiesta tanta autosuficiencia y fortaleza, que nada hay que alcance a intimidarlo (p. 235).

La apología por parte de Chaplin del “encanto del silencio” del cine mudo, como indica uno de los capítulos finales del libro, que también podría describirse sinceramente como el imperio del silencio de Chaplin, y de Charlot —*El gran dictador*, su primera película sonora y dialogada que para Ackroyd revela que Chaplin está pasado de moda (p. 290), sería el contrapunto ideal del silencio, aunque también la prueba irrefutable de la facultad mimética de Chaplin—, implicaría, en respuesta a la aparición inminente del cine sonoro, que la capacidad para la mimesis del intérprete, la cual corresponde a un modo de la interpretación, resulta incompatible, independientemente de que Chaplin inventara un nuevo método interpretativo en *Una mujer en París* consistente en ocultar los sentimientos en los momentos más dramáticos como sucede en la realidad, con el uso de la voz o, más bien, con la introducción de la perspectiva plural del diálogo en las películas que ayudaría a establecer el criterio democrático de juicio en el cine (podría decirse, tal vez, que el cine sonoro vuelve democrático el cine). La invulnerabilidad de Charlot —de un héroe en el fondo insustancial que no puede tolerar una descripción mejor que la de Ackroyd, para quien *Tiempos modernos* augura el final de Charlot (p. 280)— puede llegar a ser, y de hecho es, proverbial.

Para Chaplin, y para Charlot, tanto el movimiento como la voz eran facultades antitéticas, naturalmente opuestas. En el discurso de recibimiento del óscar honorífico a su carrera, Chaplin diría, abrumado por la emoción después de una larga ovación, en el que sin duda sería su último alegato público a favor del cine mudo, que “las palabras parecen tan inútiles, tan vanas” que solo sirven para confirmar, por decirlo así, la ansiedad de la influencia de la imagen que, supuestamente, lo dice todo. Para Ackroyd Chaplin ha logrado “convertir la personalidad en arte” (p. 32), entendiendo por personalidad el misterio que oculta la originalidad y por originalidad, lo que no deja tener cierto sentido, parafraseando a Ackroyd, el egocentrismo de Charlot (pp. 147-148). De tal modo que, si el cine había sido inventado para Chaplin, Chaplin había logrado la verdadera expresión pura que, no obstante, por paradójico que pudiera parecer, no se encuentra al comienzo de las cosas, en este caso del cine, sino en medio de las cosas mismas, tanto en el desarrollo del movimiento como en el perfeccionamiento de la acción. Precisamente por ello la biografía de Ackroyd puede leerse como una historia propedéutica del cine que contribuye a poner en valor al intérprete frente a la interpretación.

Charlot representa naturalmente la vitalidad encarnada, en definitiva, la vida en sus horas más bajas que, sin embargo, rezuma elocuentemente cierta vitalidad desbocada por todos los poros, como si Chaplin y Charlot se hubieran fundido, siendo en esencia indistinguibles, en un necesario abrazo. Aparentemente, Chaplin no prometía más que el afecto que se desprende del humor y, sin embargo, es potencialmente puro. Infatigable, en movimiento perpetuo, Charlot siempre sigue, a pesar de todo, adelante, ajeno a la corriente del mundo y de la vida, al rumor y a la última tendencia o palabra, aventajado respecto al resto. Ackroyd ha sabido reconocer

en ello un gesto de grata humanidad (p. 100) en la medida en que la “refinada crueldad” de Charlot termina asumiendo el papel de la empatía con tal de seducir sentimentalmente e involucrar éticamente al espectador (lo que, a mi juicio, podría dejar entrever que la humanización paulatina de Charlot se corresponde con el salto de Chaplin del teatro al cine transfigurado ahora en actor, director, productor y guionista). En otras palabras, como la risa no llama necesariamente a la reflexión, al menos de una manera directa, Charlot provoca necesariamente el llanto infundiendo en el espectador un sentido de la responsabilidad al ponerlo forzosamente de su parte. Al cabo, Chaplin tendría la primera palabra para la posteridad, por lo que Charlot haría posible de este modo la conversación.

Antonio Fernández Díez