

NOTA PREVIA

En la *Enciclopedia del crepúsculo* he reunido textos escritos a lo largo de veinticinco años, publicados fundamentalmente en periódicos (en *El País*, la mayoría) aunque también redactados con otros propósitos. La organización enciclopédica es puramente subjetiva y surge de una de esas supuestas coherencias que sólo advertimos con posterioridad, nunca cuando se escribe bajo la inmediatez de los hechos. Se trata por tanto de una *enciclopedia personal* que para los lectores puede ser una crónica peculiar de la época en que vivimos y para mí un reencuentro con los años transcurridos.

El *crepúsculo* no alude a una tentación decadente sino a algo más sencillo: escribí por la tarde gran parte de los textos que vienen a continuación—ahora me doy cuenta de que son muchas tardes—y nunca dejé de envidiar la luz que, afuera, anunciaba el crepúsculo. Creo que siempre deseé estar al otro lado de la ventana, viviendo y no escribiendo. Pero esta es, al fin y al cabo, la paradoja de la literatura de la cual, afortunadamente, no hace falta arrepentirse.

r.a.

ALEGRÍA

la alegría de vivir

El genial Frenhofer, el protagonista de *La obra maestra desconocida* de Balzac, es un artista tan obsesionado por la perfección que se encierra los últimos diez años de su vida con un solo cuadro que debe ser la prueba definitiva de su talento. Al final de la novela un asombrado Nicolas Poussin, un joven provinciano recién llegado a París en el argumento balzaquiano, asiste a un desenlace del empeño de Frenhofer en el que el fracaso global se combina con el éxito de atrapar lo perfecto en un único fragmento. Para Poussin la aventura del viejo pintor es una lección inolvidable.

También debió de serlo para algunos ilustres lectores del relato de Balzac: Giacometti, Rilke, Schönberg. Cézanne se sabía de memoria páginas enteras de *La obra maestra desconocida* y Picasso la ilustró profusamente con decenas de dibujos y aguafuertes. No es de extrañar puesto que la «lección de Frenhofer», además de entrañar una hermosa metáfora sobre la vieja tensión entre arte y naturaleza, constituía una sorprendente anticipación de algunos de los mayores conflictos de la pintura vanguardista, incluido el que enfrenta a figuración y abstracción.

Pero quizá el núcleo de esta lección magistralmente enunciada por Balzac sea el enfrentamiento del pintor a su propio proceso creativo. Frenhofer cree que, más allá de la superficie de la realidad, el artista debe ahondar en las capas profundas para liberarlas en la obra del arte. Una creencia que, por consiguiente, no está muy alejada de las distintas convicciones de la vanguardia pictórica que se desarrolla en Europa entre la madurez de Cézanne y la madurez de Picasso.

De hecho el Frenhofer de Balzac da un paso más hacia el futuro al apuntar que aquella liberación esencial acabaría comprometiendo tanto a la tradición del color, identificada con Venecia (Tiziano, Giorgione, Tintoretto), como a la de la forma, enraizada según él en la pintura septentrional (Durero, Holbein o Rembrandt). De modo misterioso, la «lección de Frenhofer» mediaba entre las aspiraciones de la vanguardia y las herencias indiscutibles.

Un buen capítulo de esta lección—o, más bien, de sus consecuencias—lo encontramos en el efímero *fauvismo* de principios del siglo xx, una estética escasamente homogénea pero que asume contundentemente una encrucijada que une y separa los caminos de la forma y el color.

En primera instancia los *fauves* se inclinan por la revolución a través del color, y esto se hace evidente en Derain, Dufy y, especialmente, en Vlaminck. El rechazo a la «impresión óptica» y la audacia en la utilización de colores fuertes contribuyen a fomentar un incendio pictórico situado, en efecto, a la distancia deseada del impresionismo.

Sin embargo, en el caso de Georges Braque los matices son tantos que es difícil encerrarlo en el grupo. Es cierto, por un lado, que también recurre a cierta pureza del color como instrumento de liberación, pero su talante artístico lo aproxima a Cézanne y, en consecuencia, a una mayor complejidad. En *Los años fauves* hay dos cuadros de 1906, titulados ambos *Paysage de L'Estaque*, en los que la intensidad romántica palidece ante la relevancia de la disección estructural de la forma. El cubismo se está poniendo ya de manifiesto, precisamente en el mismo año en el que Picasso ha realizado los estudios de *Las señoritas de Aviñón*, que tanto desconcertaría y seduciría a Braque.

En cuanto al más determinante de los *fauves*, Henri Matisse, su *fauvismo* fue tan peculiar que puede diluirse en un estilo que siempre tiende a la contención. A este respecto las reflexiones escritas por Matisse se hallan siempre alejadas de la violencia de otros *fauves*: «Sólo el que puede ordenar sus emociones sistemáticamente es un artista.» Nada más alejado del emocionalismo de Vlaminck o Derain.

Matisse era, en cierto sentido, un clasicista que tenía también a Cézanne como la autoridad clásica más inmediata. Su influencia era enorme en los años previos a la Primera Guerra Mundial, pero, en alguna medida, Matisse permanecía al margen de sus discípulos explícitos o tácitos. Encabezando a los *fauves* franceses, su lenguaje tiene poco en común con ellos. Más paradójica es la resonancia de su pintura entre los expresionistas alemanes, cuya impronta trágica y apocalíptica choca con el elegante hedonismo de Matisse, el cual en sus *Notas de un pintor* (1908) declara: «En lo que sueño es un arte equilibrado, puro y sereno, libre de los temas enfadosos o depresivos.»

Si comparamos los cuadros de los expresionistas del grupo El Puente influido por Matisse con las grandes obras de éste, *La alegría de vivir* (1906) por ejemplo, comprobaremos hasta qué punto la «lección de Frenhofer» tomaba la dirección contraria en el período que desembocaría en la Gran Guerra. Matisse fue quizá el más importante liberador del color en esos años decisivos para el rumbo de la pintura europea. Su gusto por el equilibrio y el movimiento le llevarán con posterioridad a la poética casi austera pero tremendamente dinámica que culmina en la capilla de Vence en los últimos años de su vida.

A través de su personaje, Balzac intuyó mucho de los rasgos de la pintura moderna. Y aunque el maestro Frenhofer vivió en el siglo xvii, y el destinatario de su hechizo era Poussin, en su taller ya estaban convocados Cézanne, Matisse, Braque o Picasso.

Noviembre de 2000

vivíamos como reyes

Si más allá de la de los hechos pudiéramos elaborar una historia de los rumores nos acercáramos algo más al corazón desnudo del hombre. Cuando miramos atrás nos parece que el camino está trazado por tramos incommovibles y que todo lo acaecido en el pasado, tanto en nuestra vida personal como en la colectiva, ocurrió de un modo inapelable. Pero lo cierto es que,

antes de que la memoria solidifique los hechos, la realidad que nos envuelve es maleable e incierta: más posibilidad que acción consumada, más rumor que certeza.

Una realidad líquida, y a menudo gaseosa. Es probable que éste sea el territorio propio de la literatura, y así lo percibió temporalmente Aristóteles al defender que la misión del poeta, a diferencia de la del historiador, no es contar hechos que han sucedido sino aquello que puede suceder. La literatura crece en el ilimitado campo de la imaginación, pero sus raíces están ancladas en el profundo subsuelo de los rumores, mensajes invisibles—ricos, fantásticos, malévolos, según el caso—que atraviesan con la misma facilidad las paredes de las ciudades que las de las conciencias.

En ocasiones el rumor no es sólo la piedra angular de la obra literaria que encubre al escritor. Con frecuencia el secreto antecede al rumor y el rumor construye la leyenda. Frente al escritor *transparente* que, ayudado por la masividad de los medios de comunicación, se derrama hacia el público sin respetar los límites escritos de sus propias obras, el escritor *oculto* se esconde tras murallas cuya sinceridad es siempre discutible hasta que la perspectiva del tiempo facilita a los que dudan un juicio más definitivo.

Recuerdo, hace unos años, la fascinación que despertaba Carlos Castaneda. El autor de *Las enseñanzas de Don Juan* había obtenido un inmenso éxito internacional con sus libros supuestamente iniciáticos. Pero este éxito iba íntimamente vinculado a la leyenda sobre su identidad y a los rumores sobre sus viajes. Se le hizo nacer en varios países y se le mató varias veces, antes de su reciente y, al parecer, auténtica muerte. Nunca llegaremos a saber hasta qué punto sus contactos con Don Juan y sus accesos a los conocimientos mágicos fueron «verdaderos». Nos es suficiente, no obstante, que sean «literarios».

Quizá el escritor *oculto* más puro sea, sin embargo, B. Traven, nacido hipotéticamente en 1890 y muerto, cuando los libros de Castaneda hacían furor, en 1969. Traven es el *misterio* literario del siglo xx. No se tiene todavía hoy plena seguridad sobre la lengua que utilizaba para escribir ni sobre su nacionalidad. Se dijo que era un alemán emigrado a México o un norteamericano que escribía en un inglés inexistente o, sencillamente, un impostor que se ponía diversas máscaras.

Como quiera que sea, Traven consiguió que su enigma fuera su obra de arte por excelencia, aunque, pasado el tiempo y debilitado el deslumbramiento de su misterio, seguramente podrá apreciarse el fuste excepcional de este escritor, cuyas ideas libertarias se remontan a Max Stirner y cuya narrativa enlaza con la de Melville. Para los que descubrimos a B. Traven a través de la película *El tesoro de la Sierra Madre* de John Huston, el auténtico hallazgo fue leer la novela de mismo título en la que aquélla se inspiraba.

Por un extraño sendero, alumbrado por la libertad y la aventura, en mi recuerdo el nombre de Traven siempre se asociaba al de un escritor polaco, Sergiusz Piasecki, autor de una novela que, tras ser muy famosa, cayó más tarde en cierto olvido. Luego me enteré de que la asociación no era en modo alguno arbitraria, puesto que también Piasecki, como el gran Traven, fue un escritor sumergido, al final de su vida, en el ocultamiento y la leyenda.

De hecho, Piasecki nació y murió en las mismas décadas que Traven—en 1899 y en 1964, siempre aproximadamente—. Escribió su novela en la cárcel. Antes luchó contra las tropas rusas, hizo de bandolero y de contrabandista y fue condenado a muerte. Después, cuando los alemanes ocuparon Polonia, fue evacuado de la prisión en la que se encontraba y participó en la resistencia polaca. En 1946 se trasladó a Inglaterra y se perdió todo rastro de su figura. ¿O se había perdido ya antes, y no es cierto que se marchara a Inglaterra, participara en la resistencia y fuera bandolero?

En vida se rodeó de rumores y tras la muerte fue rodeado por la leyenda. Cuando vi la nueva edición de su novela *El enamorado de la Osa Mayor* se abrió ante mí, de repente, aquel horizonte de sensaciones que había experimentado en la primera lectura y que, en algún sentido, se repitió ante el texto de *El tesoro de la Sierra Madre*. Como el autor, la novela era también para mí legendaria. Me consta que lo es asimismo para otros que accedieron entonces al libro y lo han preservado secretamente contra el olvido.

Pero se hace difícil expresar el significado de esta leyenda. *El enamorado de la Osa Mayor* tiene, por así decirlo, *ángel*. No es, por supuesto, la mejor novela que uno puede leer pero tal vez sí sea la novela *más libre*. He hablado con otros admiradores del libro y coinciden en esto. Cada uno de ellos tiene la sensación de que la obra de Piasecki se cruzó con sus vidas en el momento oportuno y que, además, les dio alas.

A esto podría llamársele *ángel*: a esta capacidad para hacer crecer las alas a los lectores más jóvenes y para reencontrar el vuelo a los más maduros. Desde la primera línea del libro se construye esta atmósfera de libertad que, página tras página, impregna todo el desarrollo de la novela. Se ha dicho que es un texto de acción pura. Pero esta afirmación no le hace justicia. Hay muchas obras de pura acción. *El enamorado de la Osa Mayor* es un texto de aire puro.

No es raro que transcurra en la frontera, pues es en las fronteras donde se rozan libertad y riesgo. Un mundo donde la realidad no es compacta e inamovible sino que fluye en todas direcciones. Los contrabandistas que protagonizan la narración parecen vivir una vida nueva cada día, ajenos a la rutina y a la reiteración, tan volcados a la exploración y al goce como celosos de su férrea complicidad. Acaso eso explique parte de su alquimia para los lectores del pasado y para los que ahora pueda encontrar: jovialidad más lealtad.

Una ética imprescindible para esta existencia en la frontera, sometida al cambio y el rumor. Sin embargo, hay asimismo en *El enamorado de la Osa Mayor* una suerte de mística alegre y laica por la que el hombre libre se deja guiar por la belleza inmutable de las estrellas. No hay pesadez alguna en esta percepción, sino algo cercano a aquella levedad del espíritu que tanto gustaba a Italo Calvino.

Un *ángel*, una jovialidad, un aire puro: quizá sea todo eso lo que me ha hecho disfrutar, otra vez, con la lectura de esta novela extraordinaria. O quizá sea sencillamente el placer de tener entre las manos un libro que se atreve a empezar así: «Vivíamos como reyes. Bebíamos vodka a chorro. Nos amaban muchachas hermosas. No reparábamos en gastos. Pagábamos con oro, plata y dólares. Lo pagábamos todo: el vodka y la música. El amor lo pagábamos con amor, y el odio con odio.»

Abril de 2001

la edad de oro

Aquella noticia perteneció desde el principio a la Edad de Oro. ¿O fue, quizá, el inicio de ésta? No puedo jurarlo, pero aseguraría que fue el primer *acontecimiento* del que tengo memoria. Con respecto a los recuerdos, cuando tiramos la piedra es difícil saber la profundidad del pozo. Supongo que en las capas más hondas conviven enjambres de pequeños hechos cotidianos que estuvieron marcados por la intimidad familiar y la corta distancia. Pero aquél fue probablemente el primer *acontecimiento* que rompía las coordenadas del minúsculo escenario para insinuarme el mundo.

Hace cincuenta años que Edmund Hillary y el sherpa Tensing coronaron por primera vez el Everest. Todos los periódicos han informado de este aniversario. Es difícil adivinar, sin

embargo, cómo se dio esa información entonces y, todavía más, cómo llegó a mí. La llegada de la noticia a Europa debió de ser lenta, sin comparación posible con la instantaneidad actual. Con toda probabilidad la difundió en primer lugar la radio, para convertirse después en un buen titular de periódico. Al fin y al cabo la lentitud de los medios de entonces quedaba compensada por la excitación que en esos días acompañaba a este tipo de hazañas.

Mucho más conflictivo me resulta reconstruir cómo la aventura de Hillary y Tensing llegó a ocupar una región tan importante de mi primera memoria. No puedo ni siquiera saber cuándo tuve conocimiento de la prodigiosa ascensión al Everest y cuándo me hice una idea más o menos aproximada de lo que esto significaba. El preludeo debió de estar constituido por murmullos y rumores. La infancia está llena de ellos: palabras entrecortadas, voces huidizas, ecos que reverberan en la boca de los adultos. No es imposible que la vejez sea, simétricamente, la recuperación de aquel universo de rumores y de murmullos.

Tras el preludeo—algunos meses, algunos años quizá—las palabras ordenaron un significado nítido y la escalada de Edmund Hillary—en adelante, siempre, Sir Edmund Hillary—vino a ocupar su trono entre los primeros acontecimientos. Revivida ahora marca la frontera entre una época sin pasado y otra en la que ya el tiempo empezaba a proclamar su poder. Aunque no me atrevería a decir que también sucede con mi historia íntima, sí puedo asegurar que la *historia del mundo* empezó, para mí, con la ascensión de Hillary y Tensing. Los acontecimientos del mundo se habían introducido, con ella, en mi vida, o así lo decreta la memoria que quiere recuperar aquellos años.

En la mayoría de las tradiciones el mito de la Edad de Oro describe un tiempo sin tiempo: los días pasan sin la conciencia del paso de los días. Luego, perdida la edad áurea, vienen la muerte, el calendario y la Historia. En los trabajos y azares de la memoria mi mito dorado llega a su plenitud cuando Hillary y Tensing—el «fiel sherpa» en el lenguaje de entonces—alcanzan el pico del Everest. Mientras ellos están allí, la Edad de Oro parece continuar, generosamente perdida en fuentes inmemoriales.

El descenso del Everest se conforma, no obstante, como la pérdida de aquel remolino feliz en el que todo, sin acontecimientos, aparecía confusamente mezclado, desnudo de contornos. Claro está que implica también una ganancia, puesto que, desvanecido el remolino, empieza el auténtico diálogo en el que se exige interlocutores, límites y luchas. La Edad de Oro va convirtiéndose en materia prima de la nostalgia cuando se apodera de nosotros la fascinación por la vida.

Curiosamente también Edmund Hillary fue un protagonista principal de los años que iban desprendiéndose del color dorado. El *monstruo* es, creo, la criatura favorita de esos momentos de transición en que el hombre que despierta al mundo no se sacia, sólo, con los alimentos de la realidad y busca capturar un sinfín de sensaciones que no son perceptibles inmediatamente. El monstruo es oscuro y luminoso, maligno y benévolo al unísono, encarnando, en sus diversas manifestaciones, la *work in progress* de la imaginación.

Pálida ya la Edad de Oro, el larguirucho neozelandés, Edmund Hillary, me (nos) ofreció, tras la conquista del Everest, al gran monstruo del momento, el *Yeti*, aquella criatura de la que todos, llenándonos la boca, podíamos decir que era el «abominable hombre de las nieves». El *Yeti*—hombre, bestia, titán—reunía las mejores cualidades de los monstruos de todos los tiempos, y naturalmente el tenaz Hillary y su «fiel sherpa», los héroes indiscutibles de la aventura, fracasaron en su empresa de capturarlo. El *monstruo* es irreductible porque pertenece a ese momento crucial de nosotros mismos en que la Edad de Oro se pierde en la lejanía pero aún no poseemos la experiencia de la Edad de Hierro que nos aguarda. Aquel célebre *Yeti*, como el

calamar gigante que todavía ocupa a algunos de tanto en tanto o Nessie, el imbatible habitante del lago Ness en Escocia, vagan en un aire que no ha de ser vulnerado.

No debemos ser injustos con la Edad de Hierro. Gracias a ella todos podemos evocar esa Edad de Oro que nunca existió.

Junio de 2003

ALMA

una definición de alma

Apenas encontraríamos una palabra cuya frecuencia de uso, a menudo apasionado y no pocas veces en el curso de tenso debates, sea tan inversamente proporcional al acuerdo sobre su significado como la palabra *alma*. Estamos acostumbrados a la utilización de otros muchos términos grandiosos, solemnes, huecos—según el rango del interlocutor, o según lo que queramos decir u oír en un determinado momento—, pero pocos como *alma* han reunido a su alrededor en tan alto grado el prestigio y la desfachatez, dando lugar a palacios espirituales contruidos sobre arenas movedizas, a declaraciones memorables, a dogmas sangrientos.

Por eso me alegró dar, hace unos días, con una breve definición de *alma* suficientemente modesta como para evitar el bochorno de expresarla, pero al mismo tiempo suficientemente clara para poder ser entendida y, quizá, compartida. Fue durante un encuentro, convocado en el Museo de la Ciencia de Barcelona, en el que se habló de la posible creación de un *hombre artificial*, así como de las consecuencias de un desafío semejante. Junto a las informaciones científicas sobre los últimos descubrimientos pronto surgieron, como no podía ser de otro modo, las evocaciones de los grandes mitos recogidos en la historia de la literatura. A este respecto hay pocos paralelismos tan fascinantes como el que podemos establecer entre los mitos antiguos y las modernas propuestas de la ciencia: la teoría del Big Bang, por poner un ejemplo central, aparece misteriosamente enroscada entre los versos de la *Teogonía* de Hesíodo que explican la formación del cosmos desde el caos. A menudo la ciencia, si bien con un lenguaje radicalmente distinto, parece proporcionar nuevas máscaras a los rostros ya entrevistados por el mito.

No es, pues, de extrañar que la discusión médica y científica sobre la eventualidad de un *hombre artificial* conduzca a una rememoración literaria que, en nuestro siglo, es también cinematográfica: desde los replicantes de *Blade Runner*, se retrocede fácilmente a la isla del Doctor Moreau, el monstruo del Doctor Frankenstein o a la criatura cabalística, el Golem, tan magníficamente revivida en la novela de Gustav Meyrink. Al fondo del escenario siempre asoma la silueta de Fausto, y más al fondo, facilitando toda la representación, la de Prometeo, tan gigantesca que se proyecta sobre toda nuestra cultura.

El problema filosófico, y también ético, que sobrevuela la ciencia contemporánea se halla planteado desde hace mucho tiempo, remitiéndose, medularmente, a la interrogación sobre los límites del conocimiento. Tras los enciclopedistas, que subvirtieron la lectura del mundo, sustituyendo la jerarquía vertical por un orden horizontal en el que *dios* aparecía después de *azar*, muchos tratarán de dar respuesta a esta interrogación.

A finales del siglo xviii y principios del xix, la principal metáfora que resumía el problema era el *velo de Isis*, que protegía el acceso a los conocimientos últimos. Algunos, como Schiller, eran partidarios de no rasgarlo, impidiendo así que el hombre se precipitara en lo que prometía ser un pozo sin fondo. Muchos, sin embargo, excitados por el ambiente propicio del *Sturm und Drang*, eran partidarios de emprender la carrera con todas sus consecuencias. Sólo con este decorado se entiende el tono exaltado del joven Goethe, que exige en su poema *Prometheus* la

emancipación del hombre con respecto a Dios y, con posterioridad, el magnetismo que ejerció este poema sobre la imaginación de aquella Mary Shelley que se disponía a escribir su *Frankenstein*.

Pero probablemente, en un sentido más amplio, debamos retroceder mucho más y situarnos en el interior mismo del mito de Prometeo. Si éste hubiera robado tan sólo el fuego de la transformación técnica, el alcance del mito se reduciría, asimismo, a nuestra capacidad de progresión civilizatoria. No obstante, Prometeo robó *otro fuego* que incitaba a los hombres a igualarse con los dioses. A partir de este impulso los hombres se lanzan a emular aquello que es específico y propio de los dioses: la *inmortalidad*.

Nuestra seducción por los avances científicos en el terreno de la genética, de la biología, de la medicina, no es sólo la consecuencia de nuestra aversión a la enfermedad y nuestra lucha contra la muerte, sino también un episodio más del impulso prometeico de inmortalidad, otro capítulo de la gran representación surcada de criaturas alquímicas, de *golems*, de *frankensteins*, de replicantes.

Cuando hablamos de estos temas, con entusiasmo o con miedo, cuando discutimos acerca del hombre «puramente químico», del hombre «artificial», de las ensoñaciones contemporáneas sobre la ingeniería genética, antes o después, con angustia o con sorna, acabamos hablando del *alma*, la vieja palabra solemne que parece guardada en el polvoriento desván de las metafísicas.

Naturalmente podemos prescindir de ella. Pero quizá podamos todavía llenarla de un significado que explique las sombras de la angustia que han rodeado, y siguen rodeando, nuestros sueños de inmortalidad. Para ello debemos acudir de nuevo a la historia de Prometeo y advertir la *otra* diferencia de los hombres con los dioses: éstos no *preguntan*—no se preguntan—porque desde su plenitud no necesitan preguntar.

Nosotros sí, y esto es lo que define, más que cualquier otra cosa, la condición humana, su grandeza y su tragedia. En consecuencia, más allá de la transformación técnica, la pervivencia de lo *humano* estriba en la necesidad, capacidad y placer de preguntar. Si llegamos a concebir a un hombre que sea tan perfecto, tan feliz—o tan indiferente, tan apático—que no interrogue, estaremos concibiendo *algo* que ya no es un hombre.

Mientras lo sea, natural o artificial, el hombre manifestará sus dudas, sospechas y deseos en la interrogación, como lo hacen la criatura del Doctor Frankenstein o Roy, el replicante de *Blade Runner*, colocados finalmente en la misma sala de espejos en la que estaremos nosotros. El *alma*, si se puede hablar de ella, son las preguntas.

Noviembre de 1998

ver el alma de las cosas

Decimos: naturaleza inanimada. Como sucede con tantas otras cosas, lo decimos sin sospechar las consecuencias de una calificación de este tipo; pero al hacerlo nos volvemos más ciegos y más sordos. Si la naturaleza no tiene ánimo (movimiento propio, vida) apenas merece la pena mirarla o escucharla en profundidad. Sin entrañas y sin voz la tierra es, entonces, pura epidermis, superficie sobre la que se deslizan torpemente nuestros sentidos. En una relación de estas características, aunque creamos estar inmersos en un vértigo de actividad, nos vemos despojados de nuestra capacidad de contemplación y, por consiguiente, simétricamente, también nosotros «perdemos el alma».

Podría entenderse la entera historia de la pintura de paisaje desde esta perspectiva: el descubrimiento, la conquista y la pérdida de la capacidad humana de contemplación, así como las sucesivas reconquistas de la misma. Los paisajes pintados son, en cierto sentido, dobles proyectados por el hombre para traducir plásticamente sus convicciones, miedos o sensibilidades. Un hombre es lo que se atreve a contemplar; y algo similar ocurre con las culturas.

La pintura china ha contemplado con delectación el vacío. En Occidente el *horror vacui* ha sido casi constante, y la necesidad de llenar los horizontes observados explica la ordenación arquitectónica del paisajismo europeo tras el Renacimiento. Pero la pintura moderna ha querido contemplar también el vacío. Desde Turner, que a lo largo de cincuenta años experimentó todas las metamorfosis del paisaje, hasta Malevich o Rothko. Sea cual sea su escepticismo, ni el pintor ni el espectador (que quieran serlo) pueden creer inanimada a la naturaleza. El paisaje sólo existe realmente si existe la contemplación, y contemplar es ver el alma de las cosas. Incluso si se trata del vacío.

Noviembre de 1999

el alma en la bolsa

Tengo el convencimiento de que la maravillosa capacidad de Shakespeare para crear metáforas en su teatro y en su poesía se apoyaba en la creencia de que una gran cadena—«Gran Cadena del Ser» ha sido llamada—unía todos los planos de la vida, desde las esferas macrocósmicas hasta las intimidades microcósmicas. El hombre era el eslabón central de esta cadena, pero su conducta dependía de las influencias externas al tiempo que sus acciones y pasiones repercutían en todos los mundos no humanos. Los grandes héroes de Shakespeare, Hamlet, el rey Lear, Julio César—los demás también—no se comprenden sin esta intrincada telaraña en la que transcurren sus pasos.

No era, desde luego, una idea nueva. Traspasaba todo el Renacimiento y se anclaba en la Antigüedad, tanto griega como romana. El más prodigioso poema filosófico de la época antigua, *La naturaleza de las cosas* de Lucrecio, fue una acabada muestra de las sutiles relaciones que según el autor enlazaban todas las cosas, y aún hoy el lector puede leer, entre sorprendido y admirado, una obra que quería abrazar todos los rincones del universo, incluido, claro está, el hombre.

Sin embargo, tras la de Shakespeare, la época moderna rompió cada vez más claramente con esta idea. Ahora podemos continuar emocionándonos con las imágenes shakespearianas del alma humana sometida a las «pasiones» de las estrellas y de los átomos, pero no aceptaríamos fácilmente, y con razón, que un poeta actual utilizara conexiones anacrónicas. Aunque, al mismo tiempo, nuestra consideración de que lo que rodea al hombre es—como decimos incluso en el lenguaje coloquial—*naturaleza inanimada* nos ha conducido con frecuencia a excesos cada vez más insoportables.

El abuso de la «centralidad del hombre» ha excitado la indiferencia respecto a los otros mundos, el desprecio absoluto por el sufrimiento de los animales y lo que en la actualidad denominamos desastres ecológicos. El humanismo—o más bien: un pésimo humanismo—llevado al extremo ha presupuesto un monopolio del hombre sobre la vida. En todos los mitos modernos la emancipación era el reinado absoluto del hombre: el hombre nuevo, el hombre

libre, el hombre rey. Él poseía todo el ánimo, él gozaba y sufría con exclusividad. Lo demás era, con radicalidad etimológica, *inanimado*.

Quizá hasta hace relativamente poco jirones de una fe antigua hacían que también lo divino «sufriera o se alegrara» con y por nosotros. Así se oraba a Dios o a Cristo, a los santos y a las vírgenes. Se daba por sentado que eran interlocutores con obvios rasgos antropomórficos, pues se creía que nos entendían y compadecían. No obstante, fuera de la fe antigua, no se divisaban más almas que dialogaran y compitieran con la nuestra, a no ser que cada uno las inventara en su secreto individual. Ninguna ánima trashumana velaba por nosotros a excepción de los Estados-Centinelas de los trágicos experimentos totalitarios del siglo xx.

Pero en las últimas décadas esto ha cambiado, sobre todo desde que el modelo económico capitalista se ha impuesto de un modo tan abrumador como «único modelo posible» que ya nadie cita, diferenciadoramente, el término *capitalismo*. Hay varios índices para medir esta usurpación del horizonte humano, aunque ninguno tan evidente como la *antropomorfización* del mercado. Es nuestro único gran interlocutor y le hemos concedido el *ánima* que negamos al resto de nuestros entornos.

Sólo hace falta leer los periódicos o escuchar la televisión para comprobar que, de un tiempo a esta parte, el mercado nos salva y nos condena, se alegra y sufre con y por nosotros. Auscultamos nuestra salud mediante el termómetro de la inflación y los valores bursátiles, nos congratulamos si los beneficios anuales de los bancos son suficientemente cuantiosos y estamos intranquilos ante los miles de millones que las multinacionales pueden dejar de ganar en ejercicios menos pródigos que los de años precedentes. Padece según los padecimientos *humanoides* del mercado.

Eso explica que aquellos que hace poco hubieran sido calificados de especuladores sin escrúpulos, ahora sean casi dioses o, cuando menos, *héroes de nuestro tiempo*. Un caso muy llamativo de esta metamorfosis fue, en los años noventa, Georges Soros, una suerte de doctor Jekyll y mister Hyde que de día hacía obra filantrópica, confirmando la santidad del especulador, y de noche desestabilizaba con sus operaciones las monedas de países enteros. ¿Cuántos Soros, quizá algo menores, nos rodean como faros que iluminan nuestra salud pública?

Nunca, sin embargo, la *antropomorfización* del mercado, la creencia en su *ánima*, la devoción y emoción ante sus movimientos, ha llegado al paroxismo de estos días, a raíz de los macabros sucesos de Nueva York. Relean, si tienen ocasión, los titulares e informaciones alrededor de la reapertura de Wall Street tras el cierre obligado del 11 de septiembre y tendrán ante ustedes una perfecta *psicopatología del alma*: el «comportamiento de las bolsas», «los mercados afrontan con ansiedad», «la peor pesadilla de Wall Street», la «desazón del índice Dow Jones», la «angustia del parquet». También, paralelamente, de una *ética heroica* a través de la «resistencia de Wall Street» y del «patriotismo de la Bolsa».

Nos horroriza el paisaje de cadáveres, pero a los pocos días de nuestra zozobra la salvación llega a través del único interlocutor gigantesco al que hemos acabado dotando de alma. Por eso dedicamos portadas y contraportadas al sacerdote del templo, Richard Grasso, presidente de la Bolsa de Nueva York y *héroe de nuestro tiempo*, que habla igualmente en términos «espirituales». Y cuando, más modestamente, recabamos la opinión de nuestros pequeños sacerdotes de nuestros pequeños templos—síndicos, expertos bursátiles y demás—nos contestan con el mismo lenguaje: «angustia», «depresión», «grandeza de ánimo», «esperanza», «salvación».

Miramos los tabloncillos electrónicos de los valores como antaño se consultaban los oráculos o los signos de los dioses tras la plegaria. Si hubiéramos sido capaces de considerar otras

jerarquías quizá ahora seríamos libres para dudar, como Hamlet o Lear, ante los tiempos que se avecinan. Lo malo es que Bush no cabe ni en el peor verso de Shakespeare.

Septiembre de 2001