

Detritus



Samuel
Beckett

Detritus

Samuel Beckett

Edición preparada por Jenaro Talens



Detritus: la escritura de la degradación

*Qué importa quién habla, alguien ha dicho
qué importa quién habla. Habrá un punto de
partida, yo estaré, no seré yo, yo estaré aquí,
me diré lejos, no seré yo, no diré nada, habrá
una historia, alguien va a intentar contar
una historia.*

Textes pour rien, n.º 3

«Al término de mi obra sólo queda polvo: lo nombrable.» Toda la trayectoria que cubre la escritura beckettiana desde sus iniciales escauceos aparentemente joyceanos del Whoroscope (1930) hasta el recentísimo Pour finir encore (1976) podría describirse como la historia de un lento e inexorable proceso de degradación, de pérdida, de desposeimiento. Si la función del pensamiento occidental ha sido siempre (ya Heidegger lo hizo notar) la de «dar ser», no es menos cierto que ese, «ser» adquiriría su mismo estatuto de existencia a través de un «poseer», de un «tener». Yo soy en la medida en que yo tengo. Lo escribía William James al final del siglo pasado: «El yo envuelve todo lo que el hombre puede llamar suyo». Y más recientemente Agustín García Calvo radicaliza la postura: «Ya no me llamo Yo, ni es Yo mi nombre, sino Mío».

La escritura beckettiana es una escritura donde, a partir de este planteamiento, el proceso queda invertido. No se posee, se desposee. Si aceptamos que el lenguaje es una forma de entender cuanto nos rodea y, en consecuencia, de poseerlo, los textos beckettianos pretenden mostrar lo endeble de esa proposición, y, aún más, su imposibilidad, negándose a «representar la farsa de dar y recibir» a que alude en sus «Conversaciones con Georges Duthuit» el escritor irlandés. Para Beckett, las palabras intentan suplantar las cosas por su inteligibilidad, o, lo que es lo mismo, por su cadáver: el significado. Es evidente que, si los conceptos desapareciesen, los elementos de la realidad que llamamos objetos, cosas, sólo podrían estar, se limitarían a estar, pero no significarían nada, al no remitir a nada y menos aún a esa construcción verbal y ficticia de «lo inteligible». Por supuesto, negar la posibilidad de conocer en términos de apropiación no equivale a negar el hecho mismo de conocer. Cuando Beckett se niega a «representar la farsa de dar y recibir», lo que niega es la validación de un camino que no lleva a ninguna parte, no el acto de caminar, ni la posibilidad de que un camino (distinto, otro, pero camino al fin) conduzca a algún lugar. Niega que ese camino sea el lenguaje, pero no ignora el lenguaje (entre otras cosas porque incluso para ignorarlo habría que hacerlo mediante el lenguaje). Escribe Malewitsch: «El conocimiento, igual que el ser, no es más

que un nombre, y los hombres estiman que este nombre es una realidad de la vida, una realidad que, en el fondo, no es más que convención, suposición, opinión. (...) Para crear un mundo real, los hombres han dado nombres a lo desconocido. De este modo, lo desconocido se ha convertido en realidad para ellos. (...) Sin embargo, ¿podemos decir que un nombre sea verdadera realidad? Creo que no. El conocimiento jamás conocerá lo que cree poseer, de la misma forma que el hombre que tiene un nombre jamás sabrá si su nombre corresponde verdaderamente a su ser. Toda la existencia humana está basada en definiciones convencionales». Palabras que recuerdan aquellas otras, de tradición diferente, oriental, que leemos en el Dohakosha de Saraha: «¿Cuál es tu nombre?», preguntó el rey Milinda. El monje respondió: 'Se asegura que me llamo Nagasena'. Pero, aunque los padres den a sus hijos nombres como Nagasena, Surasena, Virasena o Sihasena, no son éstas más que designaciones, denominaciones, términos conceptuales de las apelaciones corrientes —simples nombres—. No hay detrás de ellos una persona real». La escritura beckettiana no sólo acepta las afirmaciones anteriores acerca de la convencionalidad del lenguaje, sino que hace de ella su fundamento y punto de partida. Todo ello supone, en principio, y pese a parecer lo contrario, una actitud de afirmación. Aunque esa afirmación consista en negar, socavar, destruir. De lo con-

trario la existencia misma de una escritura llamada Beckett sería un absurdo. A partir de Watt donde, por primera vez, se evidencia la necesidad de salirse del lenguaje, el abandono en que nos encontramos, una vez derrumbado el simulacro del hablar, de ser al hablar, de poseer (o poseernos) por las palabras, una actitud negativa (y soy consciente, a mi vez, de la ambigüedad que envuelve la oposición positivo/negativo), hubiese implicado el mutismo, no el silencio. Para que el silencio exista es preciso que las palabras lo digan. Y ese decirlo, no es ya un significado, sino un murmullo cada vez más apagado. Una especie de zumbido de insecto, como el que dice oír Molloy: «Sí, las palabras que oía (...) las oía por primera vez, e incluso a veces la segunda, y a menudo también la tercera, como puros sonidos, libres de toda significación, y probablemente era ésta una de las razones de que conversar me resultara indescribiblemente penoso. Y las palabras que yo pronunciaba y que casi siempre debían estar en relación con un esfuerzo de la inteligencia, me parecían a menudo el zumbido de un insecto». La escritura beckettiana no es tanto la constatación de una trampa como el intento de superarla. Por eso no es una escritura degradada, sino una escritura de la degradación, en donde los detritus no señalan tanto el final de un camino como el síntoma de que tal*

* Editorial Lumen, Barcelona, Colección «Palabra en el Tiempo».

vez pronto podemos empezar a caminar de verdad, sin el simulacro, del lenguaje. Nada es más real que la Nada afirma el narrador de Murphy, citando «al de Abdera» (Demócrito). Nada es más constructivo que la destrucción, podríamos, a nuestra vez, decir nosotros a propósito de Beckett. Ya que, al menos por el momento, no hay otra salida. El «pienso luego existo» cartesiano se transforma así en «ello habla, luego yo no existe». Es curioso observar cómo Moran, protagonista de la segunda parte de Mollo, es normal en la medida en que la primera persona que le asume conlleva pronombres personales de posesión. Mi despacho, mi hijo, mis colmenas, mis vecinos... etc., son términos corrientes en su discurso. Una vez que deja sus posesiones para salir en busca de Mollo y que su hijo, su última posesión (y al que lleva atado con una cuerda), le abandona, comienza su desmoronamiento hasta quedar convertido, a su vez, en Mollo, es decir, en Nadie. Porque cada uno es Nadie si nada posee. El ser mismo es sólo el producto de un tener. ¿Qué queda si todo ese montaje se viene abajo? Dar respuesta a esta pregunta; encontrar (si es posible) solución para ese dilema parece ser el motor que impulsa el trabajo literario de Samuel Beckett, y el que explica el sólo en apariencia contradictorio juego de palabras que expone en Tal Coat: «La expresión de que no hay nada que expresar, nada con que expresarlo, nada desde donde expresarlo, no

poder expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo». Ver a la luz de una vela cuando la llama está apagada. Esa es la noche carrolliana en que se mueven los textos de Beckett. Si conseguirlo mediante aquello que lo niega (el lenguaje) resulta poco menos que imposible (Beckett ha dicho que toda su obra posterior a El innombrable es un fracaso), no por ello deja de haber constancia de que éste y no otro es el camino. «Lo que digo no significa que, en el futuro, no haya forma artística alguna. Sólo significa que habrá una nueva forma de arte, y que esta forma será de tal género que permitirá el desorden, y que no intentará decir que el desorden es en el fondo algo distinto. (...) Encontrar una forma que contenga la confusión es, en la actualidad, la tarea del artista.» Cualquier intento que se pretenda realmente renovador habrá de partir de la experiencia Beckett. Al principio de estas líneas, y a propósito de Whoroscope (pero lo mismo podríamos decir de Echo's bones o More pricks than kicks, esto es, la prehistoria de Beckett), hablábamos de escarceos aparentemente joyceanos. Puesto que tanto se ha hablado de la influencia de Joyce en Beckett y ya que el texto beckettiano sobre Finnegan's wake (o sus inicios) puede leerse en este volumen, vale la pena que nos detengamos un momento sobre el particular.*

* Editorial Lumen, Barcelona. Colección «Palabra en el tiempo».

En una entrevista con Israel Shenker, publicada en el «New York Times» en 1956, Beckett hablaba del autor del Ulysses en los siguientes términos: «Joyce era un magnífico manipulador de material, tal vez el más grande. Hacía que las palabras rindiesen al máximo; no hay una sílaba de más. El tipo de trabajo que yo hago es un trabajo en el que no soy dueño de mi material. (...) Joyce tiende a la omnisciencia y la omnipotencia, en tanto artista. Yo trabajo con impotencia, con ignorancia». Efectivamente, nada más alejado de Joyce que Beckett. Entre uno y otro media el abismo que separa el intentar que las palabras lo digan TODO y el mostrar que las palabras no pueden decir NADA, a no ser —y recordemos el fragmento a propósito de Tal Coat— su imposibilidad de decirlo. El hume sweet hume del Work in progress (futuro Finnegan's wake), jugando con Home y David Hume, es un ejemplo de multiplicación de sentido sobre la base de una asociación fonética y gráfica. En Beckett, no ocurre así. Las palabras se asocian para mostrar su fundamental ambigüedad, cuando no carencia de sentido concreto, a base de significar dos cosas contradictorias a la vez. En Pochade radiophonique, para poner un ejemplo, uno de los personajes habla en un momento de baisser le store, que por una parte significa «echar la cortina», pero por otra «bajar los*

* Incluida en S. Beckett, *Pavesas*, de próxima publicación en esta misma colección.

párpados», es decir, «cerrar los ojos». Si de lo que se trata en el pasaje es de evitar que un reflejo de luz moleste en los ojos a otro de los personajes, es evidente que nos inclinamos en primera instancia por el primer sentido. Pero, de hecho, en un caso, la exterioridad (el reflejo de la luz) no accede a nosotros porque un objeto —cortina— lo impide, mientras que en otro seríamos nosotros los que nos negaríamos a acceder a esas exterioridad, al cerrar los ojos y negarnos a ver. Desde este punto de vista, se trata de posiciones no sólo diferentes, sino opuestas. Este desentramamiento («el centro está en todas partes», decía Pascal), en el que el lenguaje se sitúa, incapaz de distinguir, entre dos posiciones contrarias, no hace sino subrayar la dificultad no ya de multiplicar los sentidos (Joyce), sino de construir sentido alguno. El trabajo beckettiano es, desde este punto de vista, la labor de alguien que quiere dejar de ser un comerciante en significados, que trata de buscar la forma de representar prescindiendo de esa forma (falsa) de representación que es el lenguaje mismo.

Si, en un principio, se trata de una labor, en alguna medida, propia de las llamadas potencias superiores (inteligencia, etc.) en Residua (con posterioridad, pues, y como escalón siguiente, a El Innombrable), el trabajo, cercano al de los alquimistas que manipulan*

* Publicado en esta misma colección (n.º 1).

en laboratorio un material preexistente para conseguir un precipitado —los residua del título—, degrada en algún sentido el concepto de escritor como creador. Foirade, palabra que subtitula su más reciente colección y que significa tanto «algo que habiendo empezado bien se ha estropeado», como (en sentido popular) «diarrea», hace avanzar aún más el proceso de degradación, llevándolo a situar la escritura en términos de funcionamiento casi puramente fisiológico y excremental, a convertir cada texto no en un alquímico residuo, sino en una deposición, «para acabar aún bajo un cielo misma oscuridad sin nubes ella tierra y cielo de un final último si debiera nunca haber uno si fuese absolutamente necesario».

Jenaro Talens

Valencia, diciembre de 1976

Prosa

En el cilindro*

Visto desde el suelo en todo su contorno y toda su altura presenta una superficie ininterrumpida. Y sin embargo su mitad superior está acribillada de nichos. Esta paradoja se explica por la naturaleza de la iluminación cuya omnipresencia escamotea los huecos. Sin hablar de su debilidad. Buscar un nicho desde abajo con los ojos nunca se ha visto. Es raro que los ojos se alcen. Y cuando lo hacen es hacia el techo. Suelo y muro están vírgenes de toda señal que pudiera servir de punto de referencia. Unas escalas dirigidas siempre a los mismos lugares los pies no dejan huellas. Las cabezadas y los puñetazos contra el muro tampoco. Habría huellas que la iluminación impediría ver. El escalador que lleva su escala para dirigirla hacia otro sitio lo hace a ojo de buen cubero. Es raro que se equivoque más de unos centímetros. Contando con la disposición de los nichos el error máximo es de un metro aproximadamente. Bajo el efecto de la pasión su agilidad es tal que incluso la desviación no le impide alcanzar un nicho cualquiera sino el previamente elegido ni a partir de él aunque con más dificultad

* Texto de 1967, incorporado luego, con variantes, a «El despoblador» en *Sin, seguido de El despoblador*, n.º 29 de esta misma colección. (N. del E.)

recuperar la escala de un vencido o mejor aún de la vencida. Está sentada contra el muro con las piernas levantadas. Tiene la cabeza entre las rodillas y los brazos alrededor de las piernas. La mano izquierda sobre la tibia derecha y la derecha sobre el antebrazo izquierdo. Los cabellos rojizos empañados por la iluminación llegan hasta el suelo. Le ocultan el rostro y toda la parte delantera del cuerpo hasta la entrepierna. El pie izquierdo está cruzado sobre el derecho. Ella es el norte. Más ella que los demás vencidos por su mayor firmeza. A quien excepcionalmente quiere tomar la estrella ella puede servirle. Tal nicho para el escalador poco inclinado a las acrobacias evitables puede encontrarse a tantos pasos o metros al este o al oeste de la vencida sin que naturalmente él lo llame así o de otro modo incluso mentalmente. Ni que decir tiene que únicamente los vencidos ocultan su rostro. No todos lo hacen. De pie o sentados con la cabeza alta algunos se contentan con no abrir los ojos. Evidentemente está prohibido rehusar el rostro o cualquier otra parte del cuerpo al buscador que lo solicite y que puede sin temor a resistencias separar las manos de las carnes que ocultan y levantar las pupilas para examinar el ojo. Hay buscadores que se dirigen a los escaladores sin intención de escalar y con el único objetivo de inspeccionar de cerca a tal o tal otro vencido o sedentario. Así es cómo los cabellos de la vencida han sido muchas

veces levantados y separados y la cabeza levantada y el rostro puesto al desnudo y toda la parte delantera del cuerpo hasta la entrepierna. Una vez terminada la inspección es costumbre volver a dejar cuidadosamente todo como estaba tanto como sea posible. Una cierta moral compromete a no hacer a otro lo que viniendo de él os entristecería. Este precepto se sigue bastante en el cilindro en la medida en que la búsqueda no sufre por ello. Esta no sería más que una burla sin la posibilidad en caso de duda de controlar ciertos detalles. La intervención directa para ponerlos en evidencia no se hace apenas más que sobre las personas de los vencidos o sedentarios. Cara o espalda a la pared éstos en efecto no presentan normalmente más que un solo aspecto y en consecuencia se exponen a que les den la vuelta. Pero allí donde hay movimiento como en la arena y la posibilidad de dar la vuelta al objeto casi no son necesarias esas manipulaciones. Ocurre claro está que se obligue a un cuerpo a inmovilizar a otro y colocarlo de una cierta manera para examinar de cerca una región particular o para buscar una cicatriz por ejemplo o un padraastro. A destacar finalmente la inmunidad bajo este aspecto de los que hacen cola para la escala. Obligados por la penuria de espacio a pegarse unos contra otros durante largos períodos no ofrecen a la mirada sino parcelas de carne confundidas. Mal haya el temerario llevado de su pasión que ose le-

vantar la mano al menor de ellos. Como un solo cuerpo la cola se lanza sobre él. Esta escena sobrepasa en violencia todo lo que en ese género puede ofrecer el cilindro.

(1967)

Para acabar aún

Para acabar aún cráneo solo en lo oscuro lugar cerrado frente colocada sobre una tabla para comenzar. Mucho tiempo así para empezar el tiempo que se borra lugar seguido de la tabla ya después. Cráneo pues para acabar solo en la oscuridad el vacío sin cuello ni rasgos sola la caja último lugar en lo oscuro el vacío. Lugar de los restos donde antaño en lo oscuro de tarde en tarde un resto relucía. Resto de los días del día nunca una luz como la suya tan pálida tan débil. Se vuelve a poner pues así a hacerse todavía para acabar aún el cráneo lugar último en lugar de apagarse. Allí se alza por último de repente o poco a poco y mágico un resplandor plomizo se sostiene. Siempre un poco menos oscuro hasta el gris final o repentinamente como en conmutador arena gris muy lejos bajo un cielo mismo gris y sin nubes. Cráneo lugar último oscuridad vacío dentro fuera hasta de pronto o poco a poco este día plomizo paralizado al fin apenas levantado. Cielo gris sin nubes arena gris muy lejos mucho tiempo desierto para comenzar. Arena fin como polvo ah pero polvo en efecto profundo para engullir los monumentos más altivos que fue por lo demás aquí o allá. Allí en fin mismo gris invisible a cualquier otro ojo el expulsado tieso de pie entre sus ruinas. Mismo gris todo

el pequeño cuerpo de la cabeza hasta los pies hundidos por encima de los maléolos solos los ojos claros supervivientes. Los brazos siguen haciendo cuerpo con el tronco y una con otra las piernas hechas para huir. Cielo gris sin nubes polvo océano sin pliegues falsas lejanías hasta el infinito aire de infierno ni un soplo. Mezclados con el polvo van hundiéndose los despojos del refugio de los que un buen número apenas ya si afloran. Todo primer cambio finalmente un fragmento se desprende y cae. Caída lenta para ese algo tan denso que se recibe como corcho en agua y se hunde apenas. Así para acabar haciéndose va aún el cráneo lugar último en lugar de apagarse. Cielo gris sin nubes lejanías sin fin aire gris sin tiempo de los ni para Dios ni para sus enemigos. Allí aún finalmente lejanías sin fin inesperados surgidos recortándose sobre el gris dos enanos blancos. Primero y por un tiempo blancura sin más captada desde lejos en el aire gris jadean paso a paso en el polvo gris unidos por unas parihuelas blancas vistas también desde arriba en el aire gris. Lentamente rozan el polvo hasta tal punto las espaldas están encorbadas y son largos los brazos por relación a las piernas y se hunden los pies. Blanqueados como uno solo mismas soledades se aparecen tanto que el ojo los confunde. Se encuentran frente a frente y a menudo se alternan tan bien que por turno abren la marcha andando hacia atrás. Al que la cierra corresponde saber el

cuidado de gobernar un poco como por pequeños toques el timonel el esquife. Si tuerce hacia el norte o cualquier otro punto cardinal el otro tanto en seguida hacia las antípodas. Si uno se detiene y el otro alrededor de ese pivote hace girar las parihuelas doscientos grados y ya están los papeles invertidos. Blancura de hueso del paño visto desde arriba y de las angarillas proa y popa y de los enanos hasta la cima del enorme cráneo. De tarde en tarde movidos al unísono sueltan las parihuelas para cogerlas de nuevo en seguida finalmente lo mismo sin tener que bajarse. Son las angarillas para basura de irrisoria memoria para las angarillas tres veces más largas que la cama. Arqueando el paño ora a proa ora a popa a merced de las permutaciones una almohada señala el lugar de la cabeza. En el extremo de los brazos las cuatro manos se abren como una sola y las parihuelas tan cercanas ya al polvo se posan en él sin ruido. Extremidades desmesuradas comprendiendo ahí los cráneos piernas y troncos menudos brazos desmesurados rostros menudos. Finalmente los pies como uno solo se separan el izquierdo delante el derecho detrás y el portante parte de nuevo. Polvo gris a lo lejos bajo un cielo gris sin nubes y de repente allí donde solo polvo posible esta blancura que descifrar. Queda por imaginar si puede verla el expulsado último entre sus ruinas si jamás podrá verla y si creer que sí. Entre él y ella a vista de pájaro el espacio no va dis-

minuyendo sino que acaba solamente de aparecer último desierto que atravesar. Pequeño cuerpo último estado rígido de pie como delante entre sus ruinas silencio y fijeza de mármol. Primerísimo cambio finalmente un fragmento se destaca de la ruina madre y con caída lenta hoy a el polvo apenas. Polvo que por haber tragado tanto ya no traga y tanto peor para lo poco que aún aflora. O solamente pesadez digestiva como antaño en las boas a cuyo término un último bocado dejará sitio limpio por fin. Enanos blancura lejana venida de ninguna parte inmóvil en el aire gris allí donde polvo sólo posible. Por te inmemorial y soledades como uno solo avanzan retroceden aquí y allá se detienen vuelven a ponerse en camino. El que cara a la marcha se detiene a veces y levanta como puede la cabeza como para escrutar el vacío y quién sabe corregir el rumbo. Luego nueva partida tan suave que el ojo no la ve hasta después partida a la buena de Dios cabeza baja párpados cerrados. Levantado mucho tiempo hacia los rostros horizontales el ojo no obtiene más que dos pequeños óvalos sin mirada aunque fije su atención y cada vez más cerca. Remate de la bóveda ciclópea surgida en vuelo del frente bomba blanca hacia el cielo gris la almohadilla de habitabilidad o amor de hogar último cambio ya finalmente espalda al cielo el expulsado cae y queda extendido entre sus ruinas. Pies centro cuerpo rayo cae de un montón como cae la estatua

cada vez más rápido el espacio de un cuadrante. Muy vivo el ojo capaz de descubrirlo en adelante mezclado con las ruinas mezcladas con el polvo bajo un cielo abandonado por sus buitres. Aunque inaudible siempre el aliento no le ha abandonado y hace estremecerse al exhalarse una nada de polvo. Hoyos lapislázuli de los ojos siempre que al contrario de la muñeca la caída no ha cerrado ni aún invadido el polvo. Ya no cuestión en adelante que nunca tenga que creerlos ante esta blancura a lo lejos donde polvo y cielo se confunden. Blancura ni en tierra ni en el cielo de los enanos como al límite de su pesar las parihuelas depositadas atravesando los blancos cuerpos de mármol. Ruinas silencio fijeza de mármol pequeño cuerpo postrado en posición de firmes órbitas abiertas con fondo azul limpio. Como desde el tiempo de la caída los brazos hacen cuerpo con el tronco y una con otra las piernas hechas para huir. Caído desde un montón con toda su pequeña estatura rostro al frente como empujado en la espalda por una mano amiga o por el viento pero el aire está inmóvil. O venido de un poso de vida al cabo de un largo trecho a pie cae cae sin temor ya no podrás volverte a levantar. Cráneo funerario todo va a quedar fijado ahí como para siempre parihuelas y enanos ruinas y pequeño cuerpo cielo gris sin nubes polvo no pudiendo ya más lejanías sin fin aire de infierno. Y sueño de un recorrido por un espacio sin aquí ni otra

parte donde nunca se acercarán a ni se alejarán de nada todos los pasos de la tierra. Que no pues para acabar aún poco a poco o como en el conmutador la oscuridad vuelve a hacerse en fin esa cierta oscuridad que sola puede cierta ceniza. Por ella que sabe un final aún bajo un cielo misma oscuridad sin nubes ella tierra y cielo de un final último si debiera nunca haber uno si fuese absolutamente necesario.

(1975)

Inmóvil

Claro al fin fin de un día sombrío el sol brilla al fin y desaparece. Sentado inmóvil cara a la ventana cara al valle aquí tiempo normal girar la cabeza y mirarlo fijamente al sudoeste el sol que declina. Incluso levantarse ciertas posiciones e ir a apostarse a la ventana oeste inmóvil a mirarlo fijamente, el sol que declina y luego las luces del atardecer. Siempre inmóvil cualquier razón después de cierto tiempo a esta hora cara a la ventana abierta cara al sur en un pequeño sillón recto de mimbre. Los ojos miran fijamente sin ver el exterior hasta que primerísimo movimiento desde cierto tiempo se cierran aunque siempre sin ver al día siempre. Completamente inmóvil pues calmo de nuevo perfecto en apariencia hasta que de nuevo se abren al día siempre aunque menos. Aquí tiempo normal girar la cabeza cien grados o casi y mirar fijamente el sol o desaparecido este último las luces que mueren. Incluso levantarse ciertas posiciones e ir a apostarse a la ventana oeste hasta noche cerrada incluso ciertas tardes razón cualquiera mucho después. Los ojos pues se abren de nuevo al día siempre y se cierran de nuevo con un solo movimiento o casi. Completamente inmóvil pues de nuevo cara al sur al valle en

este sillón de mimbre aunque en realidad visto de cerca no inmóvil en absoluto sino temblando por todas partes. Pero primera vista en este día que muere completamente inmóvil en apariencia incluso las manos evidencia completa todas temblorosas ellas y el pecho jadeando apenas. Las piernas una al lado de la otra fofas ángulo recto en la rodilla a la manera de esa antigua estatua viejo dios cualquiera que resonaba al alba y al atardecer. El tronco ídem rígido a plomo hasta la cima del cráneo visto de espaldas incluida la nuca por encima del respaldo. Los brazos ídem derrengados ángulo recto en el codo los antebrazos a lo largo de los largos brazos del sillón justo lo suficiente de miembros y brazos de sillón para que en el extremo de éstos se apoyen los puños ligeramente apretados. Completamente inmóvil pues de nuevo tranquilidad perfecta en apariencia ojos cerrados los cuales vueltos a abrir una vez para anticipar a menos de tardar demasiado en tal caso noche cerrada o bien claro de luna o estrellas o ambos. Tiempo normal mirar fijamente la noche que cae el tiempo que emplee en esto desde este sillón estrecho o de pie junto a la ventana oeste inmóvil ambos casos. Inmóvil saber mirando fijamente un objeto único como árbol o arbusto un detalle único tan cercano el todo tan alejado el tiempo que tarde en desaparecer. Incluso en la ventana, este ciertas posiciones para mirar fijamente de costado un punto

cualquiera como la haya a cuya sombra antaño el tiempo que tarde en desaparecer. El sillón una razón cualquiera siempre mismo sitio cara a la ventana cara al sur como si trabado al suelo cuando en realidad nada más ligero más móvil imaginable. U otra parte no importa qué abertura mirar fijamente nada decible nada sino el día que muere hasta oscuridad total aunque en realidad seguro nunca nada de eso nada sino todavía menos luz donde menos parecía imposible. Completamente inmóvil pues durante todo este tiempo ojos abiertos primeramente luego cerrados luego abiertos de nuevo ningún otro movimiento ninguna clase de aunque en realidad seguro no inmóvil del todo cuando de repente en apariencia al menos el movimiento que hete aquí imposible de seguir más fuerte describir razón. El puño derecho abriéndose lentamente suelta el brazo del sillón arrastrando todo el antebrazo comprendido el codo y lentamente se eleva abriéndose siempre más y girando dextrórsim hasta que a medio camino de la cabeza titubea medio abierto temblando en suspenso en el aire. En suspenso como si inclinado a medias a regresar saber volver a caer muy lentamente cerrándose y girando en sentido contrario hasta donde y tal como partió ligeramente apretado al extremo del brazo del sillón. Visto aquí lo que viene ya no a medio camino sino casi devuelto antes de titubear temblando como si inclinado a medias etc. No a me-

dias sino casi ya cuando a su vez la cabeza parte hacia delante hacia abajo hasta entre los dedos expectantes donde tan pronto como recibida y sostenida cae por su peso hacia delante hasta que al contacto con el brazo del sillón el codo ponga fin al movimiento y todo inmóvil otra vez. Aquí un poco hacia atrás hasta el susodicho suspenso antes que la cabeza en auxilio como si la necesidad de los dedos más fuerte que la suya y hacia delante hacia abajo con un solo movimiento o casi hasta el choque codo-brazo del sillón. Todo inmóvil pues de nuevo cabeza en la mano saber el pulgar sobre el borde externo de la órbita derecha el índice ídem izquierda y el corazón sobre el pómulos izquierdo más a medida que las horas transcurren contactos menores más o menos cada uno más o menos ora más ora menos según los menudos movimientos de las diferentes partes a medida que la noche transcurre. Como si en la oscuridad pupila cerrada no suficiente y más que nunca necesario contra el nunca nada de eso la muralla de apoyo de la mano. Dejarlo ahí completamente inmóvil o en tal caso palpar lado sonidos la escucha de los sonidos completamente inmóvil la cabeza en la mano al acecho de un sonido.

(1975)

De posiciones

1

Está cabeza cubierta, pies descalzos, y vestido con un jersey y un pantalón ceñido demasiado corto, sus manos se lo han dicho, y redicho, y sus pies, tocándose uno a otro y frotándose contra las piernas, a lo largo de la pantorrilla y de la tibia. Con este aspecto vagamente penitenciario ninguno de sus recuerdos responde aún, pero todos poseen pesadez, en este terreno, amplitud y espesor. La gran cabeza donde sufre no es más que una risa, se va, volverá. Un día se verá, toda la parte delantera, del pecho a los pies, y los brazos, y finalmente las manos, detenidamente, revés y palma, primero rígidas en extremo de brazo, luego completamente cerca, temblorosas, bajo los ojos. Se detiene, por vez primera desde que se sabe en marcha, un pie delante del otro, el más alto todo a lo largo, el más bajo sobre la punta, y espera que eso se decida. Luego reanuda la marcha. No va a tuestas, a pesar de la oscuridad, no extiende los brazos, no abre desmesuradamente las manos, no retiene los pies antes de posarlos. Aunque se estrelle a menudo, es decir, en cada curva, contra las paredes que circundan el camino, contra la de la derecha cuando gira a la izquierda, contra la

de la izquierda cuando gira a la derecha, ora con el pie, ora con la parte de arriba de la cabeza, pues se mantiene inclinado, a causa de la rampa, y además porque siempre se mantiene inclinado, con la espalda encorvada, la cabeza hacia delante y los ojos bajados. Pierde sangre, pero en pequeña cantidad, las pequeñas llagas tienen tiempo de cerrarse, antes de que vuelvan a abrirse, camina tan despacio. En lugares las paredes se tocan casi, son entonces los hombres los que se dan. Pero en vez de detenerse e incluso de dar media vuelta, diciéndose, Aquí se acaba el paseo, ahora hay que llegar al otro extremo y volver a empezar, en vez de eso hace entrar en acción su flanco en el estrechamiento y así poco a poco llega a franquearlo, con gran daño en pecho y espalda. Sus ojos, a fuerza de ofrecerse a la oscuridad, ¿comienzan a penetrarla? No, y ésa es una de las razones por las que los cierra cada vez más, cada vez más a menudo, cada vez durante más tiempo. Es que va creciendo en él el deseo de ahorrarse toda fatiga inútil, como por ejemplo la de mirar ante sí, e incluso a su alrededor, hora tras hora, sin nunca ver nada. No es momento para hablar de sus errores, pero quizá se equivocó al no persistir, en sus esfuerzos para penetrar la oscuridad. Pues habría terminado por conseguirlo, en cierta medida, y todo habría sido más alegre, un rayo de luz, eso pone en seguida más alegre. Y todo podrá iluminarse de un

momento a otro, primero insensiblemente y luego, cómo decirlo, luego cada vez más, hasta que todo esté inundado de claridad, el camino, el suelo, las paredes, la bóveda, él mismo, todo eso inundado de luz sin que él lo sepa. La luna podrá encuadrarse al fondo de la perspectiva, un palmo de cielo estrellado o soleado más o menos, sin que él pueda gozarse con ello y apresurar el paso, o al contrario dar media vuelta, mientras aún hay tiempo, y desandar camino. En fin que por el momento todo marcha, y eso es lo esencial. Las piernas sobre todo, parece tenerlas en buen estado, eso es importante, Murphy tenía excelentes piernas. La cabeza está aún un poco débil, tarda en recuperarse, esa parte. Débil, puede seguir así, puede incluso debilitarse más, sin que eso tenga mayores consecuencias. Ni rastro de locura en todo caso, por el momento, eso es importante. Bagaje reducido, pero bien equilibrado. ¿El corazón? Bien. Se pone en marcha de nuevo. ¿El resto? Bien. Ya ajustará cuentas. Pero he ahí que habiendo girado a la derecha, por ejemplo, en vez de girar a la izquierda un poco más lejos, gira de nuevo a la derecha. Y he ahí todavía que un poco más lejos, en vez de girar finalmente a la izquierda, gira una vez más a la derecha. Y así sucesivamente hasta el momento en que, en vez de girar una vez más a la derecha como sería de esperar, gira a la izquierda. Y durante algún tiempo sus zigzags recobran su curso nor-

mal, desviándole alternativamente a derecha y a izquierda, es decir, llevándole recto hacia delante, o poco falta, pero según un eje que ya no es el de partida, el del momento más bien en que tuvo de pronto conciencia de que había partido, y que quizá lo sigue siendo después de todo. Pues si hay largos períodos en que la derecha le desvía hacia la izquierda, hay otros en los que la izquierda le desvía hacia la derecha. Poco importa en todo caso, desde el momento en que sube siempre. Pero he ahí que un poco más lejos se pone a bajar una pendiente tan abrupta que tiene que echarse hacia atrás para no caer. ¿Dónde pues le espera ella, la vida, con relación a su punto de partida, al punto más bien en que tuvo de pronto conciencia de haber partido, arriba o abajo? ¿O acabarán por anularse, las largas subidas suaves y los breves descensos en picado? Poco importa en todo caso, desde el momento en que está en el buen camino, lo está, pues no hay otros, a menos que los haya sobrepasado, uno tras otro, sin darse cuenta. Paredes y suelo, si no de piedra, tienen su duración, al tacto, y son húmedas. Aquéllas, algunos días, se detiene para lamerlas. La fauna, si la hay, es silenciosa. Los únicos ruidos, aparte los del cuerpo que avanza, son de caída. Es una gran gota que cae finalmente de muy alto y se aplasta, una masa dura que de repente abandona su lugar y se precipita hacia abajo, materias más ligeras que lentamente se derrumban. El eco

entonces se hace oír, tan fuerte al principio como el ruido que lo despierta y repitiéndose a veces hasta veinte veces, cada vez un poco más débil, no, algunas veces más fuerte que el anterior, antes de calmarse. Luego hay silencio de nuevo, roto solamente por el ruido, débil y complejo, del cuerpo que avanza. Pero esos ruidos de caída son poco frecuentes, lo más a menudo es el silencio el que reina, roto solamente por los ruidos del cuerpo que avanza, el de los pies desnudos sobre el suelo húmedo, el del aliento un poco ahogado, el de los choques contra las paredes, el del tránsito por los estrechamientos, el de los vestidos, el del jersey y el pantalón, prestándose a los movimientos del cuerpo y oponiéndose a ellos, despegándose de la piel sudorosa antes de volverse a pegar, desgarrándose y agitados en los lugares hechos ya jirones por bruscos alborotos pronto calmados, y finalmente el de las manos que por momentos pasan y vuelven a pasar por todas las partes del cuerpo que pueden alcanzar sin fatiga. El no ha caído aún. El aire es muy malo. A veces se detiene y se apoya contra una pared, con los pies acomodados contra la otra. Tiene ya un cierto número de recuerdos, desde el del día en que tuvo de pronto conciencia de estar allí, en ese mismo camino que le arrastra todavía, hasta el último de todos, el de haberse detenido para apoyarse contra la pared, tiene ya su pequeño pasado, casi unas costumbres. Pero todo eso es aún precario. Y a me-

nudo se sorprende, en marcha y cuando descansa, pero sobre todo en marcha, pues descansa poco, tan desprovisto de historia como el primer día, en ese mismo camino, que es su comienzo, los días de gran memoria. Pero ahora más a menudo, pasada la primera sorpresa, le vuelve la memoria, y le conduce, si él quiere, lejos hacia atrás hasta aquel instante más allá del cual nada, y en el que ya era viejo, es decir cerca de la muerte, y sabía, sin poder recordar haber vivido, lo que son la vejez y la muerte, entre otras cosas capitales. Pero todo eso es aún precario y a menudo debuta, viejo, en sus negros meandros, y da sus primeros pasos, antes de saberlos solamente los últimos, o más recientes. El aire es tan malo que sólo puede sobrevivir en él quien no haya nunca respirado el verdadero, el grande, o no lo haya respirado desde hace mucho. Y ese gran aire, si tuviera que suceder bruscamente al de este lugar, le sería sin duda fatal, al cabo de algunas bocanadas. Pero el paso de uno a otro se hará sin duda suavemente, en el momento deseado, y poco a poco, a medida que el hombre se acerque a la salida. Y ya tal vez el aire es menos malo que en el momento de la partida, que en el momento o sea en que tuvo de pronto conciencia de haber partido. Poco a poco en todo caso su historia se constituye, jalonada si no de días buenos y malos, sí al menos de ciertas señales establecidas, con razón o sin ella, en el dominio del aconteci-

miento, por ejemplo el estrechamiento más pequeño, la caída más resonante, el derrumbamiento más largo, el eco más largo, el choque más fuerte, el descenso más abrupto, el mayor número de curvas sucesivas en el mismo sentido, la fatiga mayor, el más largo descanso, la amnesia más larga y el silencio, abstracción hecha del ruido que hace al avanzar, el más largo. Ah, sí, y el tránsito más fecundo de todos por todas las partes del cuerpo a su alcance por una parte de las manos, por otra de los pies, fríos y húmedos. Y la mejor lamida de pared. Resumiendo todas las cimas. Y luego otras cimas, apenas más elevadas, como un choque tan fuerte que le había faltado poco para ser el más fuerte de todos. Y luego todavía otras cimas, apenas más bajas, una lamida de pared tan buena que valía tanto como la que estuvo a punto de ser la mejor. Después poco, o nada, hasta los mínimos, también ellos inolvidables, los días de gran memoria, un ruido de caída tan debilitado, por el alejamiento, o por el poco peso, o por la poca distancia recorrida, entre la salida y la llegada, que él tal vez había imaginado, o aún, otro ejemplo, dos curvas solamente sucediéndose, sea a la izquierda, sea a la derecha, pero ése es un mal ejemplo. Y otras señales le eran proporcionadas aún por las primeras veces, e incluso por las segundas. El primer estrechamiento, por ejemplo, sin duda porque no lo esperaba, no le había impresionado menos fuertemente que

el estrechamiento más pequeño, lo mismo que el segundo derrumbamiento, sin duda porque se lo esperaba, le había dejado un recuerdo tan tenaz como el que había durado menos. Sea cual sea su historia va constituyéndose así, e incluso modificándose, en la medida en que nuevos altos y nuevos bajos vienen a empujar hacia la sombra a los temporalmente en puestos de honor y en que otros elementos y motivos, como estos huesos de los que pronto se tratará, y a fondo, por la importancia que tienen, vienen a enriquecerlo.

2

Renuncié antes de nacer, no es posible de otro modo, era preciso sin embargo, que eso naciese, fue él, yo estaba dentro, así es cómo yo lo veo, él fue quien gritó, él fue quien salió a la luz, yo no grité, yo no salí a la luz, es imposible que yo tenga voz, es imposible que yo tenga pensamientos, no es posible de otro modo, es él quien ha vivido, yo no he vivido, ha malvivido, por culpa mía, va a matarse, por culpa mía, voy a contarle, voy a contar su muerte, el final de su vida y su muerte, poco a poco, en presente, su sola muerte no sería bastante, no me bastaría, si tiene estertores, es él quien tendrá estertores, yo no tendré estertores, es él quien morirá, yo no moriré, tal vez le entierren,

si le encuentran, yo estaré dentro, se pudrirá, yo no me pudriré, no quedarán de él más que los huesos, yo estaré dentro, no será más que polvo, yo estaré dentro, no es posible de otro modo, así es cómo yo lo veo, el final de su vida y su muerte, cómo va a arreglárselas para terminar, es imposible que yo lo sepa, lo sabré, poco a poco, es imposible que yo lo diga, lo diré, en presente, ya no se tratará de mí, solamente de él, del final de su vida y de su muerte, del entierro si le encuentran, la cosa terminará ahí, no voy a hablar de gusanos, de huesos y de polvo, eso no le interesa a nadie, a menos que me aburra en su polvo, eso me extrañaría, tanto como en su piel, ahí un silencio prolongado, se ahogará quizá, quería ahogarse, no quería que le encontraran, ya no puede querer nada, pero antaño quería ahogarse, no quería que le encontraran, un agua profunda y una rueda al cuello, impulso apagado como los demás, pero por qué un día a izquierda, por qué, antes que en otra dirección, aquí un silencio prolongado, ya no habrá yo, él no dirá nunca más yo, no le hablará a nadie, nadie le hablará, no hablará solo, no pensará, irá, yo estaré dentro, se dejará caer para dormir, no importa donde, dormiré mal, por culpa mía, se levantará para ir más lejos, irá mal, por culpa mía, no podrá quedarse quieto, por culpa mía, ya no hay nada en su cabeza, pondré en ella lo necesario.

Horn venía por la noche. Yo lo recibía en la oscuridad. Había aprendido a soportarlo todo salvo ser visto. Le despedía, en los primeros tiempos, al cabo de cinco o seis minutos. Más tarde era él mismo quien se iba, pasado ese plazo. Consultaba sus notas a la luz de una tea eléctrica. Luego apagaba y hablaba en la oscuridad. Luz silencio, oscuridad habla. Hacía cinco o seis años que nadie me había visto, yo el primero. Hablo del rostro, que tanto he palpado, antaño y no hace mucho. Trato ahora de reanudar esta inspección, para que me sirva de lección. Vuelvo a sacar mis cristales y espejos. Terminaré por dejarme ver. Gritaré, si llaman. ¡Adelante! Pero hablo de hace cinco o seis años. Estas indicaciones de duración, y las que han de venir, para que nos sintamos dentro del tiempo. El cuerpo me daba más problemas. Yo me lo ocultaba a mí mismo lo mejor que podía, pero cuando me levantaba forzosamente se hacía ver. Pues empezaba a levantarme. Luego se perjudica uno. Era en todo caso menos grave. Pero el rostro, nada que hacer. Horn pues por la noche. Cuando olvidaba su tea utilizaba cerillas. Le dije, por ejemplo. ¿Y su ropa aquel día?, él encendía, hojeaba, encontraba la información, apagaba y respondía, por ejemplo, La amarilla. No le gustaba que le interrumpiesen y debo decir que raramente tenía yo ocasión de hacer-

lo. Una noche al interrumpirle le rogué que se iluminara el rostro. Lo hizo, rápidamente, apagó y prosiguió. Al interrumpirle de nuevo le rogué que se callara un instante. La cosa no fue a más. Pero al día siguiente, o quizá solamente dos días después, le rogué de entrada que se iluminara el rostro y que lo mantuviese iluminado hasta nueva orden. Bastante vida en un principio, la luz fue debilitándose hasta no ser más que un resplandor amarillo. Este, para sorpresa mía, persistió durante un momento prolongado. Luego bruscamente se hizo la oscuridad. Horn se fue, transcurridos ya sin duda los cinco o seis minutos. Pero en este punto una de las dos cosas, o bien la extinción había coincidido realmente, por un curioso efecto del azar, con el término de la sesión, o bien fue Horn, sabiendo que era hora de marcharse, quien había cortado los últimos restos de corriente. Me ocurre aún que vuelvo a ver el rostro palideciendo donde me aparecía cada vez más claramente, a medida que la sombra le alcanzaba, aquél cuyo recuerdo yo había conservado. Al final, mientras que inexplicablemente tardaba en disiparse por completo, me había dicho a mí mismo. Sin duda alguna, es él. Es en el espacio exterior, que no hay que confundir con el otro, donde estas imágenes se organizan. Me bastó interponer mi mano, o cerrar los ojos, para no verlas más, o más aún, quitarme las gafas, para que se enturbiasen. Es una ventaja. Pero no es una ver-

dadera protección, como vamos a ver. Por eso es por lo que me mantengo preferentemente, cuando me levanto, delante de una superficie unida, parecida a la que domino desde mi cama, hablo del techo. Pues empiezo a levantarme otra vez. Creía haber hecho mi último viaje, aquél en el que aún debo intentar una vez más ver claro, para que me sirva de lección, y al que habría hecho mejor no regresando. Pero tengo cada vez más la impresión de que voy a verme obligado a emprender otro. Empiezo pues a levantarme otra vez y dar algunos pasos en mi habitación, sosteniéndome en los barrotes de la cama. En el fondo es el atletismo lo que me perdió. De tanto haber saltado y corrido, boxeado y luchado, en mi juventud, y hasta más tarde por lo que atañe a otras especialidades, he gastado la máquina antes de tiempo. Había sobrepasado los cuarenta y todavía saltaba con pértiga.

4

Vieja tierra, ya está bien de mentir, la he visto, era yo, con mis ojos altivos de algún otro, es demasiado tarde. Va a estar sobre mí, será yo, será ella, será nosotros, nunca ha sido nosotros. Quizá no sea para mañana, pero demasiado tarde. Es para pronto, como la miro, y qué rechazo, como ella me rechaza a mí, la tan rechazada. Es un año de abejorros, el

año que viene no habrá, ni el año siguiente, míralos bien. Regreso de noche, ellos se echan a volar, sueltan mi pequeña encina y se van, atiborrados, en las sombras. Tristi fummo ne l'aere dolce. Regreso, levanto los brazos, agarro la rama, me pongo de pie y entro en casa. Tres años en la tierra, los que escapan de los topos, luego devoran, devoran, diez días durante, quince días, y cada noche el vuelo. Hasta el río, quizá, parten hacia el río. Enciendo, apago, avergonzado, permanezco de pie ante la ventana, voy de una ventana a otra, apoyándome en los muebles. Un instante veo el cielo, los diferentes cielos, luego se hacen rostros, agonías, los diferentes amores, felicidades también, también las ha habido, desgraciadamente. Momentos de una vida, de la mía, entre otras, claro que sí, al fin. Felicidades, qué felicidades, pero qué muertes, qué amores, al momento lo supe, era demasiado tarde. Ah, amar, muriendo, y ver morir, los seres rápidamente queridos, y ser felices, por qué, ah, no vale la pena. No pero, ahora, sólo permanecer ahí, de pie ante la ventana, con una mano sobre la pared, la otra cogida a la camisa, y ver el cielo, un poco detenidamente, pero no, hipos y espasmos, mar de una infancia, de otros cielos, otro cuerpo.

(Años 50)

A lo lejos un pájaro

Tierra cubierta de ruinas, ha caminado toda la noche, yo renuncié, rozando los setos, entre calzada y cuneta, sobre la hierba seca, pasitos lentos, toda la noche sin ruido, deteniéndose a menudo, más o menos cada diez pasos, pasitos desconfiados, volviendo a tomar aliento, escuchando luego, tierra cubierta de ruinas, yo renuncié antes de nacer, no es posible de otro modo, pero era preciso que eso naciese, fue él, yo estaba dentro, se ha detenido, es la centésima vez esta noche, más o menos, eso indica el espacio recorrido, es la última, se ha encorbado sobre su bastón, yo estoy dentro, es él quien ha gritado, él quien ha salido a la luz, yo no he gritado, yo no he salido a la luz, las dos manos, una sobre otra, descargan su peso en el bastón, la frente en las manos, ha vuelto a tomar aliento, puede escuchar, tronco horizontal, piernas separadas, dobladas las rodillas, mismo abrigo viejo, los faldones envarados se levantan por atrás, despunta el día, no tendría más que levantar los ojos, que abrirlos, que levantarlos, se confunde con el seto, a lo lejos un pájaro, lo justo para sorprender y se larga, es él quien ha vivido, yo no he vivido, malvivido, por mi culpa, es imposible que yo posea una conciencia y tengo una, otro me com-

prende, nos comprende, está ahí, ha terminado por llegar hasta ahí, le imagino, ahí comprendiéndonos, las dos manos y la cabeza hacen un montoncito, las horas pasan, él no se mueve, me busca una voz, es imposible que yo tenga voz y no la tengo, va a encontrarme una. me irá mal a él, le ajustaré las cuentas, sus cuentas, pero nada más, esta imagen, el montoncito de las manos con la cabeza, el tronco horizontal, los codos por ambas partes, los ojos cerrados y el rostro paralizado a la escucha, los ojos que no se ven y todo el rostro que no se ve, el tiempo no cambia nada, esta imagen y nada más, tierra cubierta de ruinas, la noche se retira, se ha largado, yo estoy dentro, va a matarse, por mi culpa, voy a vivir eso, voy a vivir su muerte, el final de su vida y después su muerte, poco a poco, en presente, cómo va a arreglárselas, es imposible que yo lo sepa, no lo sabré, poco a poco, él es quien morirá, yo no moriré, no quedará de él más que los huesos, yo estaré dentro, no quedará de él más que arena, yo estaré dentro, no es posible de otro modo, tierra cubierta de ruinas, ha atravesado el seto, ya no se detiene, nunca dirá yo, por mi culpa, no hablará con nadie, nadie le hablará, no hablará solo, no queda nada en su cabeza, yo pondré en ella lo que se necesita, para acabar, para no decir más yo, para no abrir ya la boca, confundidos recuerdos y pesares, confusión de seres queridos y juventud imposible, inclinado hacia delante y soste-

niendo el bastón por el medio avanza tropezando a campo traviesa, una vida mía, lo intenté, ha sido un fracaso, nunca más que suya, mala, por mi culpa, él decía que no había sólo una, pero sí, sólo hay una todavía, la misma, pondré rostros en su cabeza, nombres, lugares, lo tramaré todo, con qué terminar, sombras para huir, últimas sombras, para huir y para perseguir, confundirá a su madre con unas grullas, a su padre con un peón caminero llamado Balfe, le pegaré un viejo chucho enfermo para que ame todavía, se pierda todavía, tierra cubierta de ruinas, pequeños pasos enloquecidos.

(Años 50)

Verse

Lugar cerrado. Todo lo que hay que saber para decir sabido. No hay más que lo dicho. Aparte de lo dicho no hay nada. Lo que ocurre en la arena no está dicho. Si fuese preciso saberlo se sabría. No interesa. No imaginarlo. Tiempo valiéndose de la tierra obrar a disgusto. Lugar hecho de una arena y un foso. Entre los dos costeados éste una pista. Lugar cerrado. Más allá del foso no hay nada. Se sabe porque hay que decirlo. Arena negra extendida. Allí pueden haber millones. Errantes e inmóviles. Sin verse ni oírse jamás. Sin tocarse jamás. Es todo lo que se sabe. Profundidad del foso. Ver desde el borde todos los cuerpos colocados al fondo. Los millones que aún permanecen allí. Parecen seis veces más pequeños de lo normal. Fondo dividido en zonas. Zonas negras y zonas claras. Ocupan toda su anchura. Las zonas que permanecen claras son cuadradas. Un cuerpo mediano apenas cabe allí. Extendido en diagonal. Más grande tiene que acurrucarse. Se sabe así la anchura del foso. Se sabría sin eso. Hacer la suma de las zonas negras. De las zonas claras. Las primeras ganan con mucho. El lugar ya es viejo. El foso es viejo. Al principio no había más que claridad. Más que zonas claras. Tocándose casi.

Ribeteadas de sombra apenas. El foso parece en línea recta. Luego reaparece un cuerpo ya visto. Se trata pues de una curva cerrada. Claridad muy brillante de las zonas claras. No penetra en las negras. Estas son de un negro no mermable. Tan denso en los bordes como en el centro. En compensación esta claridad sube todo seguido. A una altura por encima del nivel de la arena. Tan alta por arriba como es profundo el foso. Se levantan en el aire torres de pálida luz. Tantas zonas claras como torres. Como cuerpos visibles en el fondo. La pista sigue al foso en toda su longitud. En todo su contorno. Está sobrealzada con relación a la arena. Lo equivalente a un pedáneo. Está hecha de hojas muertas. Evocación de la hermosa naturaleza. Están secas. El aire seco y el calor. Muertas pero no podridas. Darían más bien en polvo. Pista justo bastante ancha para un solo cuerpo. Nunca dos se cruzan en ella.

(Años 50)

Poesía

Doce poemas franceses

1

vienen

iguales y distintas

con cada una es igual y distinto

con cada una la ausencia de amor es diferente

con cada una la ausencia de amor es semejante

2

para ella el acto tranquilo
los poros sabios el sexo buena chica
la espera no muy lenta las lamentaciones no demasiado largas la ausencia
al servicio de la presencia
los pocos jirones de azul en la cabeza las punzadas del corazón muertas al fin
toda la gracia tardía de una lluvia que cesa
con la caída de una noche
de agosto

para ella vacíale
puro
de amor

estar ahí sin dientes ni mandíbulas
adonde se va el gozo de perder
con el apenas inferior
de ganar
y Roscelin y esperamos
adverbio oh regalito
vacío vacío salvo unos jirones de canción
padre me dio un marido
o al arreglar las flores
que moje cuanto quiera
hasta la elegía
de los zuecos herrados aún lejos de Les Halles
o el agua de los crios echando pestes por las tuberías
o que moje sin más
porque es así
que perfeccione lo superfluo

y venga
con la boca idiota y la mano hormigueante
con el ánimo hundido y ojos que escuchan a lo lejos
tijeretazos argentinos

ASCENSIÓN

a través del estrecho tabique
ese día en que un hijo
pródigo a su manera
volvió con su familia
oigo la voz
conmovida comenta
la copa del mundo de fútbol
siempre demasiado joven
al mismo tiempo por la ventana abierta
por los aires a secas
sordamente

la marejada de los fieles
su sangre salpicó en abundancia
sobre las sábanas los guisantes de olor y sobre su
gachó
con dedos asquerosos cerró él las pupilas
sobre sus grandes ojos verdes sorprendidos

ella rueda ligera
sobre mi tumba de aire

5

LA MOSCA

entre la escena y yo
el cristal
vacío salvo ella
vientre a tierra
c.eñida por sus negras tripas
antenas enloquecidas alas atadas
patas ganchudas boca sorbiendo en el vacío
sableando el azul aplastándose contra lo invisible
impotente bajo mi pulgar hace que zozobren
el mar y el cielo sereno

6

música de la indiferencia
corazón tiempo aire fuego arena
del silencio desmoronamiento de amores
cubre sus voces y
que no me escuche más
callarme

7

bosque solo
bufo quema fornica revienta solo como antes
los ausentes ya muertos los presentes
saca tus ojos vuévelos sobre las cañas
¿quizá se inquietan? o los perezosos
no importa existe el viento
y el estado de vela

de ese modo a pesar
por el buen tiempo y por el malo
encerrado en su casa y en la casa de ellos
como si fuese ayer recordar el mamut
el dinoterio los primeros abrazos
los períodos glaciares que nada nuevo aportan
el gran calor del decimotercero de su era
sobre Lisboa humeante Kant fríamente colgado
soñar en generaciones de robles y olvidar a su padre
sus ojos si llevaba bigote
si era bueno de qué murió
no por ello se comió sin apetito
por el mal tiempo y el peor
encerrado en su casa y en la casa de ellos

9

DIEPPE

todavía la última marea
el guijarro ya muerto
la media vuelta luego el ir andando
hacia las viejas luces

10

RUE DE VAUGIRARD

a media altura desconecto
y boquiabierto de candor

expongo la placa a luz y sombra
luego vuelvo a arrancar fortificado
por un negativo irrecusable

De allí donde estamos sentados más alto que las gradas os veo entrar por el lado de la Rue des Arènes, dudar, mirar al aire, luego pesadamente venir hacia nosotros a través de la arena sombría, cada vez más feos, tanto como los otros, pero mudos. Un pequeño perro verde entra corriendo por el lado de la Rue Monge, ella se detiene, lo sigue con los ojos, el perro atraviesa la arena y desaparece tras el pedestal del Sabio Gabriel de Mortillet. Ella se vuelve, yo ya me he ido, trepo a solas los escalones rústicos, toco con mi mano izquierda la rampa rústica, es de hormigón. Ella duda, inicia el paso hacia la salida de la Rue Monge, luego me sigue.

Me estremezco, soy yo quien conmigo se reúne,
son otros los ojos con los que ahora miro
la arena, los charcos de agua bajo la llovizna,
una joven que arrastra tras ella un aro,
una pareja, quién sabe si unos enamorados, cogidos de la mano,
las gradas vacías, las casas altas, el cielo
que demasiado tarde nos alumbró.
Me vuelvo, me sorprende
encontrarme allí su triste rostro.

13

incluso en la caverna cielo y suelo
y una a una las viejas voces
de ultratumba
y lentamente la misma luz
que sobre las llanuras de Enna en largas violaciones
maceraba antaño los capilares
y las mismas leyes
que antaño
y lentamente en la lejanía que se extingue
Proserpina y Atropos
adorable de dudoso vacío
aún la boca de sombra

71

Respeto la numeración con que aparecieron en «Les Temps modernes», 2º año, número 14, noviembre de 1946, donde falta el número 11 y los poemas once y doce van numerados respectivamente 12 y 13. En cuanto al texto sigo el que definitivamente fijó el autor en S. Beckett, Poèmes, tirada limitada, París, Editions de Minuit, 1968. Doy a continuación las variantes con la versión original, así como alguna otra con relación a la versión inglesa del autor.

1

Escrito originalmente en inglés y publicado por Peggy Guggenheim en sus memorias, Out of this Century, Nueva York, 1946, pág. 250 n. El verso final sustituye el original inglés life (vida) por amour (amor) en la edición francesa. Escrito hacia 1937.

8

El verso once decía, en la versión original, s'il était gentil en lugar de s'il était bon. Escrito entre 1937 y 1939.

9

Escrito en 1937 a partir del cuarteto Der Spaziergang de Hölderlin. Apareció originalmente sin título. En la versión inglesa del autor (Poems in English, 1961), el verso final dice «hacia la ciudad iluminada».

10

Escrito entre 1937 y 1939. El verso dos (primero, en mi versión) dice, en la versión original, «me desconecto».

12

Escrito entre 1937 y 1939. El verso 11 dice en el original publicado en 1946 «que demasiado tarde os alumbra».

Los poemas numerados 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 13 fueron escritos entre 1937 y 1939.

Otros poemas

bien bien es un país
donde el olvido donde pesa el olvido
dulcemente sobre mundos sin nombre
allí callamos la cabeza la cabeza es muda
y se sabe no nada se sabe
muere el canto de las bocas muertas
sobre la arena de la playa hizo el viaje
no hay nada que llorar

mi soledad la conozco vamos la conozco mal
tengo tiempo eso es lo que me digo tengo tiempo
pero qué tiempo hueso hambriento el tiempo de un perro
de un cielo que palidece sin cesar mi grano de cielo

de un rayo que trepa ocelado temblando
mieras de años tinieblas

queréis que vaya de A a B yo no puedo
yo no puedo salir estoy en un país sin huellas
sí sí es algo hermoso lo que tenéis ahí es algo hermoso
qué es no me hagáis más preguntas
espiral polvo de instantes qué es lo mismo
tranquilidad amor odio calma tranquilidad

MUERTE DE A. D.

y allí estar allí aún allí
apretado contra mi vieja tabla picada de negro como de viruela
de los días y noches molidos ciegamente
a estar allí a no huir y huir y estar allí
inclinado hacia la confesión de un tiempo que agoniza
de haber sido lo que fue hecho lo que hizo
de mí de mi amigo muerto en el día de ayer resplandeciente el ojo
los dientes largos jadeando en su barba
devorando la vida de los santos una vida por día de vida?
reviviendo de noche sus negros pecados
muerto ayer mientras yo vivía
y estar allí bebiendo por encima de la tormenta
culpa del tiempo irremisible
agarrado a la vieja madera testigo de partidas
testigo de regresos

viva muerta mi única estación
lirios blancos crisantemos
nidos blancos abandonados
lodo de hojas de abril
días felices gris de escarcha

soy un río de arena deslizante
entre la duna y los guijarros
la lluvia del verano llueve sobre mi vida
sobre mi vida mía que me persigue y huye
y tendrá fin el día del comienzo

caro instante te veo
en el retroceder de este telón de bruma
donde ya no deberé pisar estos largos umbrales movedizos
y viviré lo mismo que una puerta
que se cierra y se abre

qué haría yo sin este mundo sin rostro sin preguntas
en el que estar no dura sino instantes en el que cada instante
se vierte en el vacío olvidando haber sido
sin esta onda en la que al fin
cuerpo y sombra se sumergen juntos
qué haría sin el silencio fosa de los murmullos
jadeando furioso hacia el socorro y el amor
sin este cielo que se eleva
sobre polvo de grava

qué haría yo yo haría como ayer como hoy
mirando por mi tragaluz si no estoy solo
errando y dando vueltas lejos de toda vida
en un títere espacio
sin voz entre las voces
encerradas conmigo

querría que mi amor muriese
y que lloviera sobre el cementerio
y las callejas por las que camino
llorando a aquélla que creyó amarme

fuera cráneo solo
alguna parte dentro
a veces como algo

cráneo refugio último
agarrado por fuera
como Bocea en el hielo

ojo alarmado intimo tranquilo
se abre se resella
al no haber nada más

de esa manera a veces
como algo de la vida
no necesariamente

Los tres primeros poemas se escribieron entre 1947 y 1949 y se publicaron por primera vez en «Cahiers des Saisons», n° 2, octubre de 1955.

bien, bien es un país apareció con el título de Accul (lugar sin salida) y el verso 18 utilizaba la mayúscula Qué es, única variante respecto al texto que aquí se presenta. Muerte de A. D. alude a un compañero de Beckett en el hospital de la Cruz Roja irlandesa en Saint-Lô (cf. el poema que con ese título, Saint-Lô, publicó en 1961, recogido en mi edición de los Poemas de S. B. Barcelona, Barral editores, 1969, pp. 90-91). El verso 14, dice en la versión de «Cahiers» «vieja madera picada testigo de partidas».

Los poemas 4, 5 y 6, escritos en 1948, se publicaron en «Transition Forty-Eight», número 2, junio de 1948, más tarde en Poems in english (John Calder, 1961) con versión inglesa enfrentada y finalmente en la edición de tirada limitada Poèmes que ya se citó al hablar de los Doce poemas franceses.

Soy un río de arena deslizante reproduce el texto original. Las variantes en la versión inglesa antes citada son las siguientes:

v. 1. mi camino está en la arena deslizante

v. 5. hacia su principio y su final

*vv. 6-7. (fundidos en uno solo): mi paz
está allí en la niebla alejándose*

qué haría yo sin este mundo *decía en la
versión original:*

v. 1. sin rostros

v.10. como ayer como anteayer

*En cuanto a las variantes de la versión in-
glesa:*

v. 6. donde mueren los murmullos

*v.11. buscando a otro errando como
yo, etc.*

v.13. en un convulso espacio

v.15. que ahogan mi reclusión

querría que mi amor muriese. *Las varian-
tes de la edición original son las siguientes:*

v. 3. y en las calles...

v. 4. llorando a la única que me amó

Las referentes a la versión inglesa son:

v. 2. y la lluvia cayendo sobre...

v. 3. y sobre mí que recorro...

*v. 4. llorando a la primera y a la úl-
tima que me amó*

*Tanto los Doce poemas franceses como los
seis poemas iniciales de este segundo bloque
Otros poemas integraron la edición citada de
Poèmes de 1968. El texto se ha reproducido,
con la adición del último de los poemas aquí
incluidos (fuera cráneo solo), en Editions de
Minuit, n.º 21, noviembre 1976.*

Ensayo

Tres conversaciones con Georges Duthuit

1. *Tal Coat*

B. — Objeto total, completo con partes que faltan, en vez de objeto parcial. Cuestión de grado.

D. — Más. La tiranía de lo discreto destruida. El mundo un flujo de movimientos participando de un tiempo vivo, el del esfuerzo, creación, liberación, la pintura, el pintor. El efímero instante de sensación devuelta, divulgada, se nutrió con contexto del continuum.

B. — En cualquier caso un empuje hacia una más adecuada expresión de la experiencia natural, como revelado a la atenta coenaesthesia. Tanto si conseguido a través de sumisión, como si a través de maestría, el resultado es ganancia en naturalidad.

D. — Pero lo que este pintor descubre, ordena, trasmite no está en la naturaleza, ¿Qué relación entre una de estas pinturas y un paisaje visto a una cierta edad, una cierta estación del año, una

cierta hora? ¿No estamos en un plano bastante distinto?

B. — Por naturaleza entiendo aquí, como el realista más ingenuo, un compuesto de percibidor y percibido, no un dato, una experiencia. Todo lo que deseo sugerir es que la tendencia y el logro de esta pintura son fundamentalmente los de una pintura previa, esforzándose en ampliar el estado de un compromiso.

D. — Olvida Vd. la inmensa diferencia entre el significado de la percepción para Tal Coat y su significado para la gran mayoría de sus predecesores que, como artistas, aprehendían como el mismo utilitario servilismo que en un embotellamiento de tráfico y embellecían el resultado con una pincelada de geometría euclidiana. La percepción global de Tal Coat es desinteresada, no comprometida ni con la verdad ni con la belleza, tiranías gemelas por naturaleza. Puedo ver el compromiso de la pintura del pasado pero no el que deplora en el Matisse de un cierto período y en el Tal Coat de hoy.

B. — Yo no lo deploro. Estoy de acuerdo en que el Matisse en cuestión, al igual que las orgías franciscanas de Tal Coat, tenga un valor prodigioso, pero un valor

afín a los ya acumulados. Lo que tenemos que considerar en el caso de los pintores italianos no es el que midiesen el mundo con ojos de contratista de obras, un lindero significa lo mismo que otro, sino que nunca se movieron del campo de lo posible, por mucho que puedan haberlo ampliado. Lo único alterado por los revolucionarios Matisse y Tal Coat es un cierto orden en el plano de lo factible.

D. — ¿Qué otro plano puede haber para el artífice?

B. — Lógicamente ninguno. Aun así hablo de un arte que se aparta de eso hastiado, aburrido de hazañas insignificantes, cansado de intentar poder, de haber podido, de hacer un poco mejor la misma vieja cosa, de avanzar un poco más aún por un camino monótono.

D. — ¿Y qué prefiere?

B. — La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde donde expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo.

D. — Pero ése es un violentamente extremo y personal punto de vista, y no nos ayuda en lo que atañe a Tal Coat.

B. — _____

D. — Tal vez por hoy sea suficiente.

2. *Masson*

B. — Tanto en busca de dificultad como bajo sus garras. El desasosiego de alguien al que le falta un adversario.

D. — Tal vez sea eso por lo que él habla tan a menudo hoy en día de un pintar el vacío, «aterrado y temblando». Su interés estuvo en un tiempo en crear una mitología; luego en el hombre, no simplemente en el universo, sino en sociedad; y ahora... «vacío interior, la condición primera, de acuerdo con la estética china, del acto de pintar». Parecería, en efecto, que Masson sufriera más agudamente que cualquier otro pintor vivo desde la necesidad de alcanzar un apoyo, p. e. establecer los datos del problema a resolver, el Problema al fin.

B. — Aunque poco al corriente de los problemas que se puso a sí mismo en el pasado y que, por el mero hecho de su solubilidad o por cualquier otra razón, han perdido su legitimidad para él, noto su presencia no lejos tras esos lienzos velados de consternación, y las cicatri-

ces de una competencia que debe haber sido más angustiosa para él. Dos viejas enfermedades que no dudaría en considerar separadamente: la enfermedad de querer saber qué hacer y la enfermedad de querer poder hacerlo.

D. — Pero el propósito declarado de Masson es ahora reducir esas enfermedades, como Vd. las llama, a nada. Aspira a liberarse de la servidumbre del espacio, que su ojo pueda «retozar entre los campos sin distancia focal, tumultuoso, con creación incesante». Al mismo tiempo reclama la rehabilitación de lo «etéreo». Esto puede parecer extraño en alguien más acorde por temperamento con el entusiasmo que con el desaliento. Vd., naturalmente, replicará que eso es lo mismo de antes, el mismo moverse hacia un refugio desde su carencia. Opaco o transparente, el objeto sigue siendo soberano. Pero, ¿cómo puede esperar Masson pintar el vacío?

B. — No lo espera. ¿Qué hay de bueno en pasar de una posición insostenible a otra, en buscar justificación siempre en el mismo plano? He aquí un artista que parece literalmente clavado en el feroz dilema de la expresión. Aun así continúa culebreando. El vacío de que habla es quizá simplemente la oblite-

ración de una presencia tan insoportable de buscar como de perturbar. Si esta angustia de desamparo nunca se manifiesta como tal, por sus propios méritos y por causa propia, aunque quizá muy ocasionalmente admitida como condimento para la «hazaña» que pone en peligro, la razón es sin duda, entre otras, que parece contener en sí misma la imposibilidad de manifestarse. De nuevo una actitud exquisitamente lógica. En cualquier caso, difícilmente puede ser confundida con el vacío.

D. — Masson habla mucho de transparencia —«aberturas, circulaciones, comunicaciones, penetraciones desconocidas»— donde pueda retozar a su aire, en libertad. Sin renunciar a los objetos, aborrecibles o deliciosos, que son nuestro diario pan y vino y pescado, busca abrirse paso entre sus lindes hacia esa continuidad del ser que está ausente de la experiencia diaria de vivir. En esto se acerca a Matisse (en su primer período, por supuesto) y a Tal Coat, pero con esta diferencia notable, que Masson tiene que luchar contra sus propias dotes técnicas, que tienen la riqueza, la precisión, la densidad y balance de las maneras más clásicas. O quizá yo diría mejor su espíritu, puesto que se ha mostrado a sí mismo capaz, cuando la oca-

sión lo requería, de gran variedad técnica.

B. — Lo que Vd. dice ciertamente arroja luz sobre el dramático predicamento de este artista. Permítame apuntar lo que tiene en común con las dulzuras del desahogo y la libertad. *Las estrellas son indudablemente soberbias*, como subrayó Freud leyendo la cosmológica prueba kantiana de la existencia de Dios. Con tales preocupaciones me parece imposible que pueda hacer nunca algo diferente de lo que los mejores, incluyéndole a él mismo, han hecho ya. Tal vez sea una impertinencia sugerir que lo desea. Sus inteligentes observaciones sobre el espacio exhalan el mismo espíritu posesivo que las notas de Leonardo, quien, al hablar de *disfazione*, sabe muy bien que no perderá ni un solo fragmento. Así que perdóneme si, al igual que cuando hablábamos del tan distinto Tal Coat, vuelvo a evocar mi sueño de un arte sin resentimiento ante su invencible pobreza, demasiado orgulloso para representar la farsa de dar y recibir.

D. — El mismo Masson, que ha hecho notar cómo esta perspectiva occidental no es más que una serie de trampas para capturar objetos, declara que su posesión

no le interesa. Se alegra de que Bonnard, en sus últimas obras, haya «ido más allá del espacio posesivo en cada forma y figura, lejos de límites y demarcaciones, hasta el punto en que toda posesión se disuelve». Estoy de acuerdo en que hay una larga distancia entre Bonnard y esta pintura depauperada, «auténticamente sin fruto, incapaz de cualquier imagen sea la que sea», a la que Vd. aspira, y hacia la que también, quién sabe, inconscientemente quizá, tiende Masson. Pero, ¿podemos realmente deplorar la pintura que admite «las cosas y las criaturas de la primavera, resplandecientes de deseo y de afirmación, efímeras sin duda, pero inmortalmente repetidas», no para beneficiarlas, ni para disfrutar de ellas, sino para que lo que es tolerable y radiante en el mundo pueda continuar? ¿Tenemos que deplorar realmente la pintura que es una especie de fortalecimiento, entre las cosas del tiempo que pasan y se nos marchan a toda prisa, hacia un tiempo que perdura y ofrece desarrollo?

B. — (sale llorando).

3. *Bram van Velde*

B. — Francés, antes de nada lumbre.

D. — Hablando de Tal Coat y Masson Vd. invocaba un arte de un orden diferente, no solamente a partir de ellos, sino a partir de cualquier otro realizado hasta la fecha. ¿Estoy en lo cierto al pensar que tenía Vd. a van Velde in mente al hacer esa liquidadora distinción?

B. — Sí. Creo que él es el primero en aceptar cierta situación y en asentir a cierta forma de actuar.

D. — ¿Sería demasiado pedirle a Vd. que expusiese de nuevo, lo más sencillamente posible, la situación y el modo de actuar que Vd. concibe como propios suyos?

B. — La situación es la de alguien desamparado que no puede actuar, en este caso que no puede pintar, a partir del momento en que, está obligado a pintar. Su forma de actuar es la de quien, desamparado, incapaz de actuar, actúa, en

este caso pinta, a partir del momento en que está obligado a pintar.

D. — ¿Por qué está obligado a pintar?

B. — No lo sé.

D. — ¿Por qué está desamparado para pintar?

B. — Porque no hay nada que pintar y nada con qué pintar.

D. — ¿Y el resultado, dice Vd. es un arte diferente?

B. — Entre aquellos a los que llamamos grandes artistas, no puedo pensar en ninguno cuyo interés no radique predominantemente en sus posibilidades expresivas, las de su vehículo, las de la humanidad. El supuesto que fundamenta toda pintura es que el territorio del artífice es el territorio de lo factible. Lo mucho que expresar, lo poco que expresar, la habilidad de expresar mucho, la habilidad de expresar poco, se confunden en la común ansiedad de expresar todo lo posible, o lo más verdaderamente posible, o lo más sutilmente posible, con la mejor habilidad de cada cual. Lo que...

- D. — Un momento, ¿está sugiriendo Vd. que la pintura de van Velde es inexpresiva?
- B. — (Dos semanas después). Sí.
- D. — ¿Se da Vd. cuenta del absurdo de lo que propone?
- B. — Creo que sí.
- D. — Lo que Vd. dice equivale a esto: la forma de expresión conocida como pintura, a partir del momento en que por oscuras razones estamos obligados a hablar de pintura, ha tenido que esperar a van Velde para verse libre del erróneo concepto bajo el cual ha trabajado tanto tiempo y tan perfectamente, es decir, que su función era expresar, por medio de pintura.
- B. — Otros han sentido que el arte no era necesariamente expresión. Pero los numerosos intentos realizados para hacer la pintura independiente de su circunstancia solamente han tenido éxito en cuanto a ampliar su repertorio. Sugiero que van Velde es el primero cuya pintura está desposeída, libre si lo prefiere Vd., de circunstancia en cada forma y figura, tanto ideal como material, y el primero cuyas manos no han sido encadenadas por la certidumbre de que la expresión es un acto imposible.

D. — Pero, ¿pudo no ser sugerido, incluso por alguien tolerante con esta fantástica teoría, que la circunstancia de su pintura es su predicamento, y que es expresivo de la imposibilidad de expresar?

B. — No podía discurrirse método más ingenioso para devolverlo, sano y salvo, al seno de San Lucas. Pero, por una vez, seamos lo bastante locos como para no dar la espalda. Todos han vuelto prudentemente la espalda, ante la penuria final, han vuelto la espalda a la simple miseria en la que virtuosas madres desvalidas pueden robar pan para sus hambrientos mocosos. Hay más que diferencia de grado entre estar falto, falto del mundo, falto de sí mismo, y estar sin esas apreciadas comodidades. Lo primero es un predicamento, lo otro no.

D. — Pero Vd. ha hablado ya del predicamento de van Velde.

B. — Seguro que no lo he hecho.

D. — Vd. prefiere la opinión más pura de que aquí finalmente hay un pintor que no pinta, que no pretende pintar. Vamos, vamos, mi querido amigo, haga algún tipo de exposición coherente y luego se marcha.

B. — ¿No sería suficiente si simplemente me fuese?

D. — No. Ha empezado Vd. Acabe. Empiece otra vez y continúe hasta que haya terminado. Luego váyase. Intente tener presente que el tema que discutimos no es Vd. ni el sufí Al-Haqq, sino un holandés muy concreto llamado van Velde, erróneamente conocido hasta ahora como *artista pintor*.

B. — ¿Qué tal sería si primeramente dijese lo que me gusta imaginar que, imaginar qué hace, y luego qué es más que probable que sea y actúe bastante diferentemente? ¿No sería una excelente salida para todos nuestros quebrantos? El feliz, Vd. feliz, yo feliz, los tres rebosantes de felicidad.

D. — Haga lo que quiera, pero termine.

B. — Hay muchas formas en las que poder intentar en vano que se diga lo que en vano estoy intentando decir. Lo he experimentado, como Vd. sabe, en público y en privado, bajo coacción, a través de la debilidad del corazón, a través de la fragilidad de la mente, con dos o trescientos. La patética antítesis posesión-pobreza no es quizá la más tediosa. Pero empezamos a cansarnos de eso,

¿verdad? La constatación de que el arte ha sido siempre burgués, aunque pueda mitigar nuestro dolor ante los hechos de lo socialmente progresivo, tiene finalmente un interés escaso. El análisis de la relación entre el artista y su circunstancia, una relación considerada siempre como indispensable, no parece haber sido en todo caso muy productivo, siendo la razón quizá que se ha errado el camino con disquisiciones acerca de la naturaleza de la circunstancia. Es obvio que para el artista obsesionado con su vocación expresiva, nada y todo están condenados a convertirse en circunstancia, incluyendo, como hasta cierto punto es aparentemente el caso de Masson, la búsqueda de una circunstancia, y el cada hombre prueba a su propia esposa, del espiritual Kandinsky. Ninguna pintura está tan llena como la de Mondrian. Pero si la circunstancia aparece como un inestable término de la relación, el artista que es el otro término, apenas lo es menos, gracias a su conejar de modos y actitudes. Las objeciones a este dualista punto de vista del proceso creativo no son convincentes. Dos cosas hay establecidas, aunque sea precariamente: el alimento, desde frutos en bandeja hasta matemáticas elementales y autoconmiseración, y...

Todo lo que nos concierne es la aguda y creciente ansiedad de la relación misma, como si cada vez más se viera oscurecida por un sentido de invalidez, de inadecuación, de existencia a expensas de todo lo que excluye, de todo lo que cierra el paso. La historia de la pintura, y aquí recojo el hilo otra vez, es la historia de sus intentos por escapar de este sentido de fracaso, por medio de más auténticas, más amplias, menos exclusivas relaciones entre representador y representado, en una especie de tropismo hacia una luz acerca de la cual las mejores opiniones continúan variando, y con una especie de terror pitagórico, como si la irracionalidad de pi fuese un agravio a la divinidad, no la mención de su criatura. Mi argumentación, desde que estoy en el banquillo, es que van Velde es el primero en desistir de este estetizado automatismo, el primero en resignarse profundamente ante la incoercible ausencia de relación, en ausencia de términos o, si lo prefiere, en presencia de términos inutilizables, el primero en admitir que ser un artista es fracasar, como nadie más se atreve a fracasar, ese fracaso es su mundo, y su merma deserción, arte y oficio, buen quehacer, vida. No, no, déjeme terminar. Sé que todo lo que se requiere ahora, incluso para

llevar este horrible asunto a una conclusión aceptable, es hacer de esta sumisión, de esta admisión, esta fidelidad al fracaso, una nueva circunstancia, un nuevo término de relación, y del acto que, incapaz de actuar, obligado a actuar, realiza, un acto expresivo, aunque lo sea incluso sólo de sí mismo, de su imposibilidad, de su obligación. Sé que mi inhabilidad para actuar así me coloca, y quizá a un inocente, en lo que creo que aún se llama una nada envidiable situación, familiar a los psiquiatras. Por eso existe este plano coloreado, que no estaba ahí antes. No sé qué es, al no haber visto nada parecido con anterioridad. Parece no tener nada que ver con el arte, en cualquier caso, si la memoria no me falla. (Se prepara para irse.)

D. — ¿No olvida Vd. algo?

B. — Supongo que ya es suficiente, ¿no?

D. — Entendí que su número debía tener dos partes. La primera consistía en que usted decía lo que... ee... pensaba. Eso es lo que estoy dispuesto a creer que ha hecho. La segunda...

B. — (Recordando cordialmente). Sí, sí, estoy en un error, estoy en un error.

Dante... Bruno. Vico... Joyce

El peligro reside en la nitidez de las identificaciones. La concepción de la Filosofía y de la Filología como una pareja de negros trovadores fuera del Teatro dei Piccoli es tranquilizadora, como lo es la contemplación de un bocadillo de jamón cuidadosamente envuelto. El mismo Giambattista Vico no pudo resistir el atractivo de cada coincidencia de gesto. Insistía en la completa identificación entre la abstracción filosófica y la ilustración empírica, anulando de ese modo el absolutismo de cada concepción —elevando lo real injustificablemente alejado de sus límites dimensionales, temporalizando lo que es extra-temporal. Y ahora heme aquí, con mi puñado de abstracciones, entre las cuales destacan: una montaña, la coincidencia de los contrarios, la inevitabilidad de la evolución cíclica, un sistema de Poética, y la perspectiva de extensión propia en el mundo de la *Obra en curso** de Joyce. Existe la tentación de tratar cada concepto como «*a bass dropt neck fust in till a bung crate*», y hacer con él un trabajo realmente bueno. Desgraciadamente

* *Work in progress*, título con el que James Joyce fue dando a conocer, fragmentariamente, lo que sería su más ambiciosa obra, *El despertar de Finnegan* (Finnegan's wake), finalmente publicada en 1939. (N. del T.)

cada exactitud en la aplicación implicaría una tergiversación en una o dos direcciones. ¿Tenemos que torcerle el pescuezo a cierto sistema para meterlo dentro de un palomar contemporáneo, o modificar las dimensiones del palomar para satisfacción de los traficantes de analogías? La crítica literaria no es una teneduría de libros.

.

Giambattista Vico fue un napolitano puritano en la práctica. A Croce le gustaba considerarlo un místico, esencialmente especulativo, *disdegnoso dell'empirismo*. Es una interpretación sorprendente, considerando que más de las tres quintas partes de su *Scienza Nuova* se relacionan con investigación empírica. Croce le opone a la reformista escuela materialista de Ugo Grozio, y le absuelve a partir de las utilitarias preocupaciones de Hobbes, Spinoza, Locke, Bayle y Maquiavelo. Todos estos no pueden ser tragados sin protesta. Vico define la Providencia como: «*Una mente spesso diversa ed alle volte tutta contraria e sempre superiore ad essi fini particolari che essi uomini si avevano proposti; dei quali fini ristretti fatti mezzi per servire a fini più ampi, gli ha sempre adoperati per conservare l'umana generazione in questa terra*». ¿Qué podía ser más definitivamente utilitarismo? Su tratamiento del origen y función de la poesía, el lenguaje y el mito, como

aparecerá más tarde, está tan alejado de la mística como nos es posible imaginar. Para nuestro propósito inmediato, no obstante, poco importa si lo consideramos un místico o un investigador científico; pero no hay dos vías para considerarlo un *innovador*. Su teoría del desarrollo de la sociedad humana en tres etapas: Teocrática, Heroica, Humana (civilizada), con su correspondiente clasificación del lenguaje: Jeroglífico (sagrado), Metafórico (poético), Filosófico (capaz de abstracción y generalización), no fue de ningún modo nueva, aunque debe haber aparecido como tal para sus contemporáneos. Ésta conveniente clasificación derivaba de los egipcios, vía Herodoto. Al mismo tiempo es imposible negar la originalidad con que aplicó y desarrolló sus implicaciones. Su exposición de la ineluctable progresión circular de la sociedad era completamente nueva, aunque su germen estuviese contenido en el tratamiento de la identificación de contrarios de Giordano Bruno. Pero es en el Libro 2, descrito por él mismo como «*tutto il corpo... la chiave maestra... dell' opera*», donde aparece la absoluta originalidad de su pensamiento; en él desarrolla una teoría de los orígenes de la poesía y el lenguaje, la significación del mito, y la naturaleza de la civilización bárbara que debió parecer nada menos que un impertinente ultraje contra la tradición. Estos dos aspectos de Vico tienen sus reverberaciones, sus reaplicaciones —sin recibir, no obstante,

la más leve y explícita ilustración— en la *Obra en curso*.

En primer lugar es necesario condensar las tesis de Vico, el historiador científico. En el principio fue el trueno: el trueno asentó la libre religión, en su más objetiva y afilosófica forma —el animismo idólatra: la religión produjo la sociedad, y los primeros hombres sociales fueron los cavernícolas, refugiándose de una naturaleza apasionada: esta primitiva vida familiar recibe su primer impulso hacia el desarrollo con la llegada de aterrizados vagabundos: admitidos, ellos fueron los primeros esclavos: creciendo fuertemente, exigieron concesiones agrarias, y el despotismo evolucionó hacia un feudalismo primitivo: la caverna se convirtió en ciudad, y el sistema feudal en democracia: luego una anarquía: esto se corrige con una vuelta a la monarquía: el último estadio es la tendencia a la interdestrucción: las naciones son dispersadas, y el fénix de la sociedad renace de sus cenizas. A esta progresión social en seis períodos corresponde una progresión de motivos humanos en seis períodos: necesidad, utilidad, conveniencia, placer, lujuria, abuso de lujuria: y sus manifestaciones encarnadas: Polifemo, Aquiles, César y Alejandro, Tiberio, Calígula y Nerón. En este punto Vico aplica a Bruno —aunque se cuidó mucho de no decirlo— y prosigue desde datos bastante arbitrarios hasta la abstracción filosófica. No hay diferencia, dice Bruno, entre la cuer-

da más pequeña posible y el arco más pequeño posible, ni entre el círculo infinito y la línea recta. Los máximos y los mínimos de contrarios particulares son unos e indiferentes. El mínimo calor equivale al mínimo frío. Consecuentemente la transmutación es circular. El principio (mínimo) de un contrario inicia su movimiento en el principio (máximo) de otro. Por lo tanto esto hace que no sólo los mínimos coinciden con los mínimos, los máximos con los máximos, sino los mínimos con los máximos en la sucesión de transmutaciones. La máxima velocidad es el estado de reposo. El máximo de corrupción y el mínimo de generación son idénticos: en principio, corrupción es generación. Y todas las cosas están finalmente identificadas con Dios, la mónada universal, la Mónada de las mónadas. Desde estas consideraciones Vico desarrolla una Ciencia y una Filosofía de la Historia. Debe ser un ejercicio divertido coger una figura histórica, como Escipión, y clasificarla como número 3; en última instancia no tiene importancia. Lo que finalmente sí la tiene es el reconocimiento de que el paso de Escipión a César es tan inevitable como el paso de César a Tiberio, ya que las flores de corrupción en Escipión y César son las semillas de la vitalidad en César y Tiberio. De ese modo tenemos el espectáculo de una progresión humana que depende para su movimiento de los individuos, y que es al mismo tiempo independiente de los individuos en

virtud de lo cual parece ser un ciclo previamente ordenado. Se sigue que la Historia ni puede ser considerada como una estructura sin forma, debido exclusivamente a las actuaciones de agentes individuales, ni como si poseyera una realidad aparte e independiente de ellos, realizada a su pesar y a sus espaldas, obra de alguna fuerza superior, conocida diferentemente como Hado, Suerte, Fortuna, Dios. Ambas perspectivas, la materialista y la trascendental, son rechazadas por Vico a favor de la racional. La individualidad es la concreción de la universalidad, y cada acción individual es al mismo tiempo supraindividual. Lo individual y lo universal no pueden ser considerados como distintos uno de otro. La Historia, pues, no puede ser considerada como resultado del Hado o de la Suerte —en ambos casos lo individual estaría separado de su producto—, sino como resultado de la Necesidad que no es Hado, de la Libertad que no es Suerte (compárese al «yugo de la libertad» de Dante). A esta fuerza él la llamó Divina Providencia, irónicamente, a lo que parece. Y es en esta Providencia donde debemos buscar las tres instituciones comunes a toda sociedad: Iglesia, Matrimonio, Sepelio. Esta no es la Providencia de Bossuet, trascendental y milagrosa, sino inmanente y parte fundamental ella misma de la vida humana, actuando por medios naturales. La Humanidad es su obra en sí misma. Dios actúa sobre ella, pero por medio de ella. La Humanidad

es divina, pero ningún hombre es divino. Esta clasificación histórica y social es claramente adaptada por Joyce como una conveniencia —o inconveniencia estructural. Su posición no es en ningún modo filosófica. Es la desapasionada actitud de Stephen Dedalus en *Retrato del artista adolescente* que describe a Epicteto a su tutor como «un viejo *gentleman* que dijo que el alma es muy parecida a un cubo lleno de agua». El farol es más importante que el farolero. Por estructural entiendo no solamente una clara división externa, un desnudo esqueleto para albergar el material. Entiendo las infinitas variaciones sustanciales sobre estas tres esferas de acción, y el entrelazamiento interior de estos tres temas en la decoración de arabescos —decoración y más que decoración. Primera parte: una masa de sombras pasadas, que corresponden por consiguiente a la primera institución humana de Vico, la Religión, o a su era Teocrática, o simplemente a una abstracción —el Nacimiento. Segunda parte: el juego amoroso de los niños, que corresponde a la segunda institución, el Matrimonio, o a la era Heroica, o a una abstracción —la Madurez. Tercera parte: ocurre durante el sueño, lo que corresponde a la tercera institución, el Sepelio, a la era Humana, o a una abstracción —la Corrupción. Cuarta parte: el día renace de nuevo, lo cual corresponde a la Providencia de Vico, o a la transición de lo Humano a lo Teocrático, o a una abstracción —la Ge-

neración. El Sr. Joyce no da por supuesto el Nacimiento, como Vico parece haber hecho. Eso en cuanto a los huesos secos. La conciencia de que hay una gran porción del niño aún no nacido en lo inanimado del octogenario, y una gran porción de ambos en el hombre en el apogeo de su curva vital, remueve toda la rígida interexclusividad que es a menudo el peligro de una construcción esmerada. La Corrupción no está excluida de la primera parte ni la Madurez de la parte tercera. Los cuatro *lovedroyd curdinals* están presentes en el mismo plano — «*his element cardinal numen and his enement curdinal marrying and his epulent curdinal weisswasch and his eminent curdinal Kay o' Kay*». Hay numerosas referencias a las cuatro instituciones humanas de Vico —¡contando la Providencia como una! «*A good clap, a fore wedding, a bad wake, tell hell's well: their weatherings and their marryings and their buryings and their natural selections: the lightning look, the bir-ding cry, awe from the grave, everflowing on our times: by four hands of forethought the first babe of reconcilment is laid in its last cradle of hume sweet hume.*» Aparte de este énfasis en las conveniencias tangibles comunes a la Humanidad, encontramos frecuentes expresiones de la insistencia de Vico acerca del carácter inevitable de cada progresión —o retroceso: «*The Vico road goes round and round to meet where terms begin. Still onappealed to by the cycles and onappalled by*

*the recourers, we feel all serene, never you fret, as regards our dutiful cask... before there was a man at all in Ireland there was a lord at Lucan. We only wish everyone was as sure of anything in this watery world as we are of everything in the newlywet fellow that's bound to follow»... «The efferfreshpainted livy in beautific repose upon the silence of the dead from Pharoph the next first down to ramescheckles the last bust thing». «In fact, under the close eyes of the inspectors the traits featuring the chiaroscuro coalesce, their contrarities eliminated, in one stable somebody similiary as by the providential warring of heartshaker with housebreaker and of dramdrinker against freethinker our social something bowls along bumpily, experiencing a jolting series of prearranged disappointments, down the long lane (it's as semper as oxhoushumper) generations, more generations and still more generations» —este último el caso del extraño subjetivismo de Joyce. En una palabra, aquí está toda la humanidad girando con fatal monotonía en torno al soporte de la Providencia— el *convoy wheeling encircling abound the gigantig's lifetree*. Se ha dicho bastante, o al menos se ha sugerido lo suficiente para mostrar cómo Vico está sustancialmente presente en la *Obra en curso*. Pasando de Vico a la Poética esperamos establecer una relación, si menos directa, sí más manifiesta.*

Vico rechaza las tres populares interpreta-

clones del espíritu poético, que consideraba la poesía o bien como una ingeniosa expresión popular de conceptos filosóficos, o bien un divertido entretenimiento social, o una ciencia exacta al alcance de cualquiera que poseyese la receta. La poesía, dice él, nació de la curiosidad, hija de la ignorancia. Los primeros hombres tuvieron que crear materia con la fuerza de su imaginación, y «poeta» significa «creador». La poesía fue la primera operación de la mente humana, y sin ella el pensamiento no existiría. Los bárbaros, incapaces de análisis y abstracción, debieron utilizar su fantasía para explicar lo que su razón no podía comprender. Antes de la articulación viene la canción; antes de los términos abstractos, las metáforas. El carácter figurativo de la poesía más antigua debe ser contemplado, no como una sofisticada repostería, sino como la evidencia de un vocabulario comido por la pobreza y de inhabilidad para conseguir la abstracción. La Poesía es esencialmente la antítesis de la Metafísica: la Metafísica purifica la mente de los sentidos y cultiva la descorporeización de lo espiritual; la Poesía es todo pasión y sentimiento y anima lo inanimado; la Metafísica es más perfecta cuanto más concierne a los universales; la Poesía cuanto más concierne a los particulares. Los poetas son el sentido, los filósofos la inteligencia de la humanidad. Considerando el axioma de los escolásticos: *«Niente è nell' intelletto che prima non sia nel senso»*,

sigue diciendo que la poesía es la primera condición de la filosofía y de la civilización. El primitivo movimiento animista fue una manifestación de la «*forma poetica dello spirito*».

Su tratamiento del origen del lenguaje avanza en líneas similares. Aquí rechaza de nuevo los puntos de vista materialista y trascendental: el uno declaraba que el lenguaje no era más que un simbolismo culto y convencional; el otro, desesperadamente, lo describía como un regalo de los dioses. Como antes, Vico es el racionalista, sabedor del natural e inevitable desarrollo del lenguaje. En su primera forma muda, el lenguaje fue gesto. Si un hombre quería decir «mar» apuntaba hacia el mar. Con el desarrollo del animismo, este gesto fue reemplazado por la palabra: «Neptuno». Dirige nuestra atención hacia el hecho de que cada necesidad de la vida, natural, moral y económica, tiene su expresión verbal en una u otra de las 30.000 divinidades griegas. Este es el «lenguaje de los dioses» de Hornero. Su evolución a través de la poesía hasta ser un vehículo altamente civilizado, rico en términos abstractos y técnicos, fue tan poco fortuita como la evolución de la sociedad misma. Las palabras progresan tanto como las fases sociales. «Bosque-cabaña-aldea-ciudad-academia» es una progresión brusca. Otra: «montaña-llanura-orilla». Y cada palabra se expande con psicológica inevitabilidad. Tomemos la palabra latina: *Lex*.

1. *Lex* = cosecha de bellotas
2. *Ilex* = árbol que produce bellotas
3. *Legere* = recolectar, cosechar, recoger
4. *Aquilex* = el que recoge las aguas
5. *Lex* = el que las personas se reúnan, asamblea pública
6. *Lex* = ley
7. *Legere* = reunir letras en una palabra, leer.

La raíz de cada palabra, cualquiera que sea, puede ser remitida a algún símbolo prelingüístico. Esta inicial inhabilidad para abstraer lo general de lo particular produjo los nombres-tipo. Terminamos otra vez en la mente del niño. El niño hace extensivos los nombres de los primeros objetos familiares a otros objetos extraños en los que es consciente de que hay alguna analogía. Los primeros hombres, incapaces de concebir la idea abstracta de «poeta» o «héroe», denominaron a cada héroe que siguió al primer héroe, a cada poeta que siguió al primer poeta. Reconociendo esta costumbre de designar a un número de individuos por los nombres de sus prototipos, podemos explicar variados misterios clásicos y mitológicos. Hermes es el prototipo de inventor egipcio; y otro tanto ocurre con Rómulo, el gran legislador, y Hércules, el héroe griego: y con Hornero. Así Vico afirma la espontaneidad del lenguaje y

niega el dualismo poesía y lenguaje. Del mismo modo la poesía es el fundamento de la escritura. Cuando el lenguaje consistía en gestos, lo hablado y lo escrito eran idéntica cosa. Los jeroglíficos, o lenguaje sagrado, como él lo llama, no fueron una invención de los filósofos para la expresión misteriosa del pensamiento profundo, sino una necesidad común de los pueblos primitivos. La conveniencia solamente empieza a afirmarse en una etapa mucho más avanzada de la civilización, en forma de alfabetismo. Aquí Vico, implícitamente al menos, distingue entre escritura y expresión directa. En cada expresión directa, forma y contenido son inseparables. Ejemplo son las medallas medievales, que no llevaban ninguna inscripción y fueron un testimonio mudo de la debilidad del alfabeto escrito convencional: y los estandartes de hoy en día. Y lo mismo que con la Poesía y el Lenguaje ocurre con el Mito. El Mito, según Vico, no es ni expresión alegórica de axiomas filosóficas generales (Conti, Bacon), ni un derivado de pueblos particulares, como por citar un caso los hebreos o los egipcios, ni tampoco la obra de poetas aislados, sino una manifestación histórica de hecho, de fenómenos actuales contemporáneos, actuales en el sentido de que fueron creados sin ser necesarios por mentes primitivas, y firmemente creídos. La alegoría implica una triple operación intelectual: la construcción de un mensaje de significado universal, la preparación de una for-

ma fabulosa, y un ejercicio de considerable dificultad técnica para unir ambas cosas, una operación totalmente fuera del alcance de una mente primitiva. Por otra parte, si consideramos como esencialmente alegórico, no estamos obligados a aceptar la forma en que está vaciado como una manifestación de hecho. Pero sabemos que los creadores actuales de esos mitos creían absolutamente en su valor nominal. Júpiter no era un símbolo: era terriblemente real. Fue precisamente su superficial carácter metafórico lo que les hizo inteligibles para un pueblo incapaz de recibir algo más abstracto que el simple registro de objetividad.

Tal es la penosa exposición del dinámico tratamiento que Vico hace del Lenguaje, la Poesía y el Mito. Puede incluso parecer un místico a alguno: si es así, un místico que rechaza lo trascendental en cada forma y figura como un factor del desarrollo humano, y cuya Providencia no es lo bastante divina como para actuar sin la cooperación de la Humanidad.

Volviendo a la *Obra en curso*, encontramos que el espejo no es lo bastante convexo. Aquí se trata de expresión directa —páginas y páginas de ella. Y si Vds. no las entienden, señoras y señores, es porque son demasiado decadentes para recibirlas. No están satisfechos a menos de que la forma esté tan estrictamente divorciada del contenido que puedan comprender éste sin molestarse casi en

leer aquélla. Esta rápida despumación y absorción de la reducida crema del sentido se hace posible por lo que puedo llamar un proceso continuo de copiosa insalivación intelectual. La forma, que es un fenómeno arbitrario e independiente, puede cumplir una función no mayor que la de estímulo para un terciario o cuaternario reflejo condicionado de babeante comprensión. Cuando Miss Rebecca West hace zafarrancho de combate para una lamentable deprecación del elemento narcisístico en Joyce por la adquisición de tres sombreros, uno piensa que muy bien podía llevar ella su babero a todos sus banquetes intelectuales, o alternativamente, mantener un control más evidente sobre sus glándulas salivares del que pueden mantener los infortunados perros del Sr. Paulov. El título de este libro es un buen ejemplo de una forma que acarrea una estricta determinación interior. Puede que esté hecho a prueba de las usuales descargas de risitas cerebrales: y puede sugerir a alguno una docena de incrédulos Joshuas merodeando por el Queen's Hall, forzando sus diapasones alegremente contra las uñas de unos dedos no refinados aún por la existencia. Joyce tiene algo que decirles sobre este punto: «*Yet to concentrate solely on the literal sense or even the psychological content of any document to the sore neglect of the enveloping facts themselves circumstantiating it is just as harmful; etc.*». Y más: «*Who in his hearts doubts either that the facts*

of feminine clothering are there all the time or that the feminine fiction, stranger than the facts, is there also at the same time, only a little to the rere? Or that one may be separated from the orther? Or that both may be contemplated simultaneously? Or that each may be taken up in turn and considered apart from the other?»

Aquí la forma es el contenido, el contenido es la forma. Vds. se lamentan de que esto no esté escrito en inglés. No está escrito en absoluto. No es para que se lea —o más bien no sólo para que se lea. Es para que se mire y se escuche. No es una escritura *acerca de* algo; *es ese algo*. (Un hecho que ha sido comprendido por un eminente novelista e historiador inglés cuya obra está en completa oposición a la de Joyce.) Cuando el sentido es dormir, las palabras se van a dormir. (Véase el final de *Anna Livia*.) Cuando el sentido es bailar, las palabras bailan. Tomemos el pasaje final de la pastoral de Shaun: «*To stir up love's young fizz I tilt with this bridle's cup champagne, dimming douce from her peepair of hideseeks tight squeezed on muy snowybreasted and while my pearlies in their sparkling wisdom are nipping her bubblets I swear (and let you swear) by the bumper round of my poor old snaggletooth's solid-bowel I ne'er will prove I'm untrue to (theatre!) you liking so long as my hole looks. Down*». El lenguaje está ebrio. Las mismas palabras están vaciadas y en efervescencia.

¿Cómo podemos calificar esta vigilancia estética general sin la que no podemos esperar atrapar el sentido que surge para siempre a la superficie de la forma y se convierte en la forma misma? San Agustín nos pone sobre la pista de una palabra con su *intendere*; Dante tiene: «*Donne ch'avete intelletto d'amore*», y «*Voi che, intendendo, il terzo ciel movete*»; pero su *intendere* sugiere una operación estrictamente intelectual. Cuando un italiano dice hoy día «*Ho inteso*», quiere decir algo entre «*Ho udito*» y «*Ho capito*», un voluptuoso y desordenado arte de intelección. Quizá «aprehensión» sea la palabra inglesa más apropiada. Stephen dice a Lynch: «*Temporal or spatial, the esthetic image is first luminously apprehended as selfbounded and self-contained upon the immeasurable background of space or time which is not it... You apprehend its wholness*». Hay que aclarar un punto: la Belleza de *Obra en curso* no es presentada solamente en el espacio, desde el momento en que su aprehensión adecuada depende tanto de su visibilidad como de su audibilidad. Es tanto una unidad especial como una unidad temporal lo que hay que aprehender. Sustituyamos «y» por «o» en la cita, y resultará obvio por qué sería tan inadecuado hablar de «leer» *Obra en curso* como extravagante sería hablar de «aprehender» la obra del último Nat Gould. Joyce ha desofisticado el lenguaje. Y vale la pena subrayar que ninguna lengua es tan sofisticada como

el inglés. Es abstracto hasta morir. Tomemos la palabra «duda» (*doubt*): apenas nos da una pobre sugerencia de titubeo, de necesidad de elegir, de estática irresolución. Mientras que el alemán *Zweifel* y, en menor grado, el italiano *dubitare* sirven, Joyce reconoce lo inadecuada que es «duda» (*doubt*) para expresar un estado de extrema incertidumbre, y lo sustituye por «*in twosome twiminds*». No es de todas formas el primero en reconocer la importancia de tratar las palabras como algo más que meros símbolos cultos. Shakespeare emplea palabras gruesas, pringosas para expresar la corrupción: «*Duller shouldst thou be than the fat weed that rots itself in death on Lethe wharf*». Oimos chapotear el cieno a través de la descripción del Támesis en *Great Expectations* de Dickens. Esta escritura que encuentran Vds. tan oscura es la quintaesencia de lenguaje pintura y gesto, con toda la inevitable claridad de la vieja articulación. Aquí está la salvaje economía de los jeroglíficos. Aquí las palabras no son las cultas contorsiones de la tinta de los impresores del siglo XX. Están vivas. Se abren paso sobre la página, y brillan y arden y se apagan y desaparecen. «*Brawn is my name and broad is my nature and I've breit on my brow and all's right with every feature ana I'll brune this bird or Brown Bess's bung's gone bandy*». Es Brawn velando con una ráfaga luminosa a través de los árboles, o Brawn que pasa con el crepúsculo. Porque el viento en los

árboles significa tan poca cosa para Vds. como la vista de un atardecer desde el Piazzale Michelangiolo —aunque Vds. acepten ambas cosas porque su no-aceptación no tendría importancia, esta pequeña aventura de Brawn no significa nada para Vds.— y no lo aceptan, incluso aunque aquí tampoco su no-aceptación importe nada. H. C. Earwigger, además, no está contento de que se le mencione como un villano de folletín de tres al cuarto, y luego se le abandone hasta que las exigencias de la narración requieran que se le mencione de nuevo. Continúa recordándose durante un par de páginas, por medio de repetidas permutaciones en sus *normative letters*, como si dijera: «Todo esto es sobre mí, H. C. Earwigger: ¡no olviden que todo esto es sobre mí!». Esta elemental vitalidad interior y esta corrupción de las expresiones imponen una furiosa impaciencia a la forma, que está admirablemente ajustada al aspecto purgatorial de la obra. Hay una germinación, maduración, putrefacción verbal interminable, el dinamismo cíclico de lo intermedio. Esta reducción de varios medios expresivos a su primitiva claridad económica, y la fusión de estas esencias originarias en un medio asimilado para la exteriorización del pensamiento, es Vico puro, y Vico aplicado al problema del estilo. Pero Vico está reflejado más explícitamente que por una destilación de ingredientes poéticos dispares en un jarabe sintético. Observemos que no hay ninguna ten-

tativa, o es pequeña si la hay, de subjetivismo o abstracción, ninguna tentativa de generalización metafísica. Somos presentados con una manifestación de lo particular. Es el viejo mito: la joven en el camino, las dos lavanderas a orillas del río. Y hay un animismo considerable: la montaña *abhearing*, el río.

(Véase el maravilloso pasaje que comienza: «*First she let her hair fall and down it flussed*».) Tenemos nombres-tipo: Isolda —algunas joven maravillosas; Earwigger— la cervecera de Guinness, el monumento a Wellington, el parque Phoenix, algo que ocupa una posición extremadamente confortable entre los dos banquillos. La misma Anna Livia, madre de Dublín, pero no más la única madre que Zoroastro el único astrónomo oriental. «*Teems of times and happy returns. The same anew. Ordovico o viricordo. Anna was, Livia is, Plurabelle's to be. Northemen's thing made Southfolk's place, but howmultyplurators made eachone in person.*» ¡Basta!* Vico y Bruno están aquí, y más sustancialmente de lo que aparecería en un rápido examen de la cuestión. A beneficio de los que disfrutan de una sonrisa parentética, llamaríamos la atención sobre el hecho de que, cuando apareció el primer panfleto de Joyce *The Day of Rabblement*, los filósofos locales se vieron empujados a un estado de casi descon-

* En castellano (o italiano) en el original. (*N. del T.*)

cierto por la referencia, en la primera línea, a «The Nolan». Finalmente, tuvieron éxito al identificar a este misterioso individuo con uno de los oscuros antiguos reyes de Irlanda. En la presente obra aparece frecuentemente como «Browne & Nolan», nombre de un notable librero de Dublín.

Para justificar nuestro título, debemos ir al norte, «*Sovra'l bel fiume d'Arno alla gran villa*»... Entre «*colui per lo cui verso —il meonio cantor non è più solo*» y «*still to-day insufficiently malestimated notesnatcher, Shem the Penman*» existen, similitudes considerablemente circunstanciales. Ambos vieron lo gastado y manido que estaba el lenguaje convencional de los hábiles artífices literarios, ambos rechazan una aproximación a un lenguaje universal. Si el inglés no es todavía definitivamente tan necesario para la cultura como el latín lo fue en la Edad Media, al menos uno se justifica declarando que su posición respecto a las otras lenguas de Europa es para una gran extensión lo que el Latín era para los dialectos italianos. Dante no adopta la lengua vulgar por una especie de patriotería local ni por ninguna determinación de afirmar la superioridad del toscano sobre todos sus rivales como forma del italiano hablado. Leyendo su *De vulgari eloquentia* nos sorprende su completa libertad según la intolerancia cívica. Ataca a los Portadownians del mundo: «*Nam quicumque tam obscenae rationis delitosissimm credat esse sub sole,*

huic etiam prae cunctis propriam volgare licetur, idest maternam locutionem. Nos autem, cui mundus est patria... etc.». Cuando analiza los dialectos encuentra al toscano: *uturpissimum... fere omnes Tusci in suo turpiloquio obtusi... non restat in dubio quin aliud sit vulgare e quod quaerimus quam quod attingit populus Tuscanorum».* Su conclusión es que la corrupción común a todos los dialectos hace imposible seleccionar uno en lugar de otro como forma literaria adecuada y que quien escribiese en lengua vulgar debería recoger los más puros elementos de cada dialecto y construir un lenguaje sintético que al menos poseyera algo más que un simple y limitado interés local: que es precisamente lo que hizo. No escribió en florentino más que en napolitano. Lo hizo en una lengua vulgar que podría haber sido hablada por un italiano ideal que hubiese asimilado lo mejor de todos los dialectos de su país, pero que de hecho no era hablada ni lo había sido nunca. Lo cual dispone para la objeción principal que puede hacerse en contra de este atractivo paralelismo entre Dante y Joyce en cuestión de lenguaje, esto es, que, al menos, Dante escribió lo que se hablaba en las calles de su propia ciudad, por el contrario ninguna criatura del cielo o de la tierra habló nunca la lengua de *Obra en curso*. Es razonable admitir que un fenómeno internacional podría ser capaz de hablarla, al igual que en 1300 nadie, excepto un fenómeno inter-regional, podría ha-

ber hablado la lengua de la *Divina Commedia*. Tendemos a olvidar que el público literario de Dante era latino, que la forma de su poema había de ser juzgada por ojos y oídos latinos, por una estética latina reacia a las innovaciones, y que difícilmente pudo exasperarse con la sustitución de *Nel mezzo del camin di nostra vita* y su «bárbara» inmediatez, por la suave elegancia de *Ultima regna canam, fluido contermina mundi*, del mismo modo que ojos y oídos ingleses prefieren *Smoking his favourite pipe in the sacred presence of ladies* a *Rauking his flavourite turfco in the smukking precincts of lydias*. Boccaccio no se mofó de los *piedi sozzi* del pavo real con el que soñaba la señora Alighieri.

Encuentro dos cimas bien conseguidas en el *Convivio*, una aplicable a la cabeza colectiva de los arcádicos monodialectales cuya furia es precipitada por el fracaso de no descubrir *innocéfere* en el Diccionario Abreviado de Oxford y que califican como «desvaríos de un loco» las estructuras formales elaboradas por Joyce después de años de paciente e inspirada labor: «*Questi sono da chiamare pecore e non uomini; chè se una pecora si gittasse da una ripa di mille passi, tutte l'altre le andrebbero dietro; e se una pecora per alcuna cagione al passare d'una strada salta, tutte le altre saltano, eziando nulla veggendo da saltare. E io ne vidi già molte in un pozzo saltare, per una che dentro vi salto, forse credendo di saltare un muro*». Y la otra apli-

cable a Joyce, biólogo de palabras: «*Questo (innovación formal) sarà luce nuova, sole nuovo, il quale sorgerà ore l'usato tramonterà e darà luce a coloro che sono in tenebre e in oscurità per lo usato solé che a loro non luce*». Y para no arrojarlo sobre sus ojos y reírme tras la cresta, traduzco *in tenebre e in oscurità* por «hastiado hasta morir». (Dante comete una curiosa falta al hablar del origen del lenguaje cuando rechaza la autoridad del Génesis sobre que Eva fue la primera en hablar cuando se dirigió a la serpiente. Su incredulidad es divertida: «*inconvenienter putatur tam egregium humani generis actum, vel prius quam a viro, foemina profluisse*». Pero antes de que Eva naciera, los animales recibieron nombre por medio de Adán, el primer hombre que habló con sentimiento a un ganso. Por otra parte, está explícitamente afirmado que la elección de nombres fue dejada enteramente a Adán, así que no hay la más mínima autoridad bíblica en torno a la concepción del lenguaje como regalo directo de Dios, del mismo modo que no existe autoridad intelectual para concebir que estamos en deuda por el «Concert» con el hombre que acostumbraba a comprar los colores para el Giorgione.)

Sabemos muy poco acerca de la acogida inmediata acordada a la vindicación por Dante de la «lengua vulgar», pero podemos formarnos nuestras propias opiniones cuando, dos siglos más tarde, encontramos a Castiglio-

ne separando apenas unos pocos filamentos concernientes a las ventajas respectivas del Latín y el italiano, y a Polizziano escribiendo la más monótona de las monótonas elegías latinas para justificar su existencia como autor de *Orfeo* y *Stanze*. Podemos también comparar, si creemos que vale la pena, la tempestad de insultos eclesiásticos levantada por el trabajo de Joyce y el trato que la Divina Comedia debió recibir, sin duda, de la misma fuente. Su Santidad coetánea pudo haberse tragado la crucifixión de «*lo sommo Giove*», y todo lo representado, pero difícilmente pudo mirar con buenos ojos el espectáculo de sus tres predecesores inmediatos precipitados en la ruda piedra de Malebolge, ni menos aún la identificación del Papado en la mística procesión del Paraíso Terrenal con una «*puttana sciolta*». El libro *De Monarchia* fue quemado públicamente bajo el reinado del Papa Juan XXII según las investigaciones del cardenal Beltrán, y los huesos de su autor habrían sufrido el mismo fin de no ser por la interferencia de un influyente hombre de letras, Pino della Tosa.

Otro punto de comparación es la preocupación por el significado de los números. La muerte de Beatriz inspiró nada menos que un largo y complicado poema tratando de la importancia del número 3. En su vida Dante nunca dejó de estar obsesionado por este número. De este modo el poema está dividido en 3 Cánticos, cada uno compuesto por 33

Cantos, y escrito en terza rima (tercetos encadenados). ¿Porqué, parece decir Joyce, una mesa debe tener cuatro patas, cuatro patas un caballo, y haber cuatro estaciones y cuatro evangelios y cuatro provincias en Irlanda? ¿Por qué doce tablas de la ley, y doce apóstoles, y doce meses y doce mariscales napoleónicos y doce hombres en Florencia llamados Ottolenghi? ¿Por qué tiene que celebrarse el armisticio a las once del día once del undécimo mes? No puede decírselo a Vdes. porque no es Dios Omnipotente, pero dentro de 1.000 años se lo dirá, y mientras tanto debe estar contento de saber por qué los caballos no tienen cinco patas ni tres. El es consciente de que las cosas con una numeración característica común tienden hacia una interrelación muy significativa. Esta preocupación está libremente traducida en su trabajo actual: véase el capítulo «Pregunta y Respuesta» y los Cuatro hablando a través del cerebro del niño. Son tanto los cuatro vientos como las cuatro providencias, o los cuatro mares episcopales, o cualquier otra cosa.

Una última palabra acerca de los Purgatorios. El de Dante es cónico y consecuentemente implica culminación. El de Joyce es esférico y excluye la culminación. En uno hay un ascendente de vegetación real —Anti-Purgatorio, hacia una vegetación ideal —el Paraíso Terrenal: en el otro no hay ascendente ni tampoco vegetación ideal. En uno, progresión absoluta y consumación garantizada;

en el otro, flujo —progresión o regresión y consumación aparente. En uno el movimiento es unidireccional, y un paso adelante representa una neta ventaja; en el otro, el movimiento es no-direccional o multidireccional y un paso adelante es, por definición, un paso atrás. El Paraíso Terrenal de Dante es la puerta de entrada a un paraíso no terrenal. El Paraíso Terrenal de Joyce es la puerta de servicio a la orilla del mar. El pecado es un impedimento para el movimiento hacia la parte alta del cono, y una condición para el movimiento alrededor de la esfera. ¿En qué sentido, pues, es purgatorial la obra de Joyce? En el de la ausencia absoluta de lo Absoluto. El infierno es la muerte estática del Vicio siempre igual. El purgatorio una inundación de movimiento y vitalidad liberada por la conjunción de estos dos elementos. Hay un proceso purgatorial continuo en el trabajo, en el sentido en que el círculo vicioso de la humanidad está siendo conseguido, y esta consecución depende de la predominación recurrente de una de las dos principales cualidades. Sin resistencia, sin erupción, y sólo en el infierno y en el paraíso no hay erupciones, sólo ahí se puede no ser nadie, no necesitar ser nadie. En esta tierra que es purgatorio, vicio y virtud —que deben tomarse como significando una pareja de factores humanos contrapuestos— deben ser purificados, en cambio, bajo el espíritu de rebelión. Entonces la corteza dominante de lo vicioso o lo virtuoso

queda erigida, la resistencia, prevenida, la explosión toma puntualmente su lugar, y la máquina prosigue. Y nada más; ni premio ni castigo; simplemente una serie de estimulantes para capacitar al gatito para cogerse la cola. ¿Y el agente parcialmente purgatorial? El parcialmente purificado.