

Auto-graphos

Más allá del silencio de Ión

Álvaro Cortina Urdampilleta

A José Luis Urdampilleta

1 PREÁMBULO (HACIA UNA TRANSFERENCIA DE LA CITA Y DEL MITO). Comienzo con un diálogo primerizo (según algún especialista el primero) de Platón llamado *Ión*. Quiero empezar por el final de mi discurso, por el necesario fracaso al que está expuesto quien pretenda hablar con inmediatez sobre los proyectos de belleza o de fealdad. Como solo tengo una obra publicada, *Deshielo y ascensión*, podré concretar más adelante lo que ésta supone: lo que ésta explicita de un supuesto “plan poético general” previo. Para comenzar sobre la dificultad de todo discurso sobre poética, habría que señalar que la dificultad insalvable aparecería en el mismo nacimiento de lo que decimos que es bello o feo, logrado o fallido, que es la misma concreción. Las cosas, así, serán bellas o feas siempre y cuando sean concretas. Cuando no sean meros proyectos. Si concedemos que la singularidad es de suyo inefable, ¿hasta qué punto podremos elaborar discursos sobre obras artísticas y no teorías artísticas?

Para ilustrar esto, podemos contar con uno de los desencuentros de Sócrates, en este caso, con el rapsodo especialista en Homero llamado Ión de Éfeso. Como suele ocurrir en los diálogos del filósofo de esta etapa, Sócrates demanda al especialista una visión integral de aquello que es su especialidad de acuerdo con lo que él sabe, su *tékne*, vocablo unas veces traducido como técnica, otras como arte. Es, digamos, el territorio de conocimiento del especialista. El pastor, por ejemplo, conoce qué es en sí mismo el pastoreo a través de su específica actividad de pastor. El requerimiento de Sócrates me parece en el caso del quehacer poético bastante singular. ¿Es el arte una técnica cualquiera? Por supuesto, el punto de vista sobre la cuestión poética de Platón se complica según evoluciona, pero aquí tenemos expuestas todas las dificultades del punto de partida de modo elocuente. Pues es elocuente el silencio de Ión, incapaz de responder a Sócrates. Si bien, Ión es incapaz por razones distintas a las de los otros incapaces técnicos. Los otros especialistas no pueden de dejar de contemplar *el todo de su técnica*, que siempre es

acorde a una utilidad. Ión se mueve en un ámbito donde la totalidad parece inexpresable y de naturaleza diversa, singular: insubordinable a una utilidad. Los técnicos lo tenían más o menos difícil. Para Ión de Éfeso la cuestión era poco menos que imposible. Retomando sus dificultades, me hago con el testigo.

Así que el filósofo ágrafo de Atenas pregunta a Ión (que está especializado solo y exclusivamente en Homero) cómo sabe que Homero es tan excelso si sólo conoce a Homero. Es decir, ¿cómo saber *cómo o cuánto de bueno* es Homero si no sabe qué lugar ocupa dentro del conjunto de los poetas?

Sócrates afirma que “la poética es un todo” (532c). Aparte de la alegre respuesta del paciente rapsodo en este diálogo más o menos distendido, irónico a veces, encontramos aquí un muy principal problema. ¿Qué clase de todo es la poesía? El procedimiento de Sócrates atiende a lo que las cosas designadas tienen de común. ¿Pero hasta qué punto diríamos que la belleza o fealdad de las obras artísticas encaja dentro de una comunidad? ¿No permanecen acaso concienzudamente singulares? ¿No se trata incluso de *bellezas opuestas*? ¿No hay obras maestras canónicas opuestas entre sí, de tal modo que si dijéramos que una es bella, diríamos que la otra es fea con toda coherencia? ¿Dónde está la armonía del conjunto “obras maestras de la Historia”? ¿No han compuesto, escrito, pintado e imaginado los artistas sus obras “en contra” de otros, y finalmente, ambos han llegado al neutral campo de los genios en la posteridad? Las hemos reunido por la actividad genérica (la actividad artística) que se requiere para llegar hasta ellas, nada más. Las conocemos por lo que tienen de proporcionado, no por lo sustancial, lo que tienen de desproporción con respecto a la actividad de la que proceden.

La participación, la subsunción de lo más concreto a lo más general, *el hecho de que hubiera algo, cualquier cosa, externo a ellas mismas, supondría que podemos explicar las obras de arte*. Podríamos aducir causas, como diría Sócrates. Cuando se explican las obras artísticas, por ejemplo, por el

contexto vital del artista, las reducimos a un entorno (como algo general a lo que la obra *pertenece*), a una sociología del arte (será la perspectiva del último de los narradores de mi única novela). Pero tendemos a pensar que las propias obras generan en sí mismas su propio concepto, su especie. En cierto sentido, son herméticas. Aspiran a serlo, al menos. Especialmente, las *logradas*; aunque las que no lo son, las que son fallidas, mediocres, es decir, copias, gravitan en torno a un canon, son imitaciones, en todo caso, de obras maestras que sí han creado su belleza, su *propia* belleza.

Se le pide a Ión que *explique* (que *dé cuenta* de la *calidad*: que explique la calidad) a su poeta Homero por parámetros universales. Del mismo modo que si hubiera escrito en *Deshielo y ascensión* una teoría, esta hubiera querido subsumir todos los casos concretos, incansablemente. Si hubiera escrito una teoría de las revistas culturales, *La Torre del Virrey* y todas las revistas de este mundo deberían caber dentro de mi libro teórico. Podría explicar mi libro según el “todo de las revistas”. Pero no es el caso. De hecho, mi camino ha sido opuesto, por ser estético. Tengo un solo ejemplo (*Deshielo y ascensión*, de nombre propio) y no una teoría. ¿No sería falsear el contenido poético decir que es una teoría encarnada del mismo modo que diríamos que un himno militar encarna la gloria de un país? Pero si decimos que un himno militar es, además de militar (útil) estético (inútil), estaremos hablando de la propia gloria del himno, y no del país (pues en tanto estética, la composición no estaría subordinada). *Deshielo y ascensión* subordina algunas teorías a su todo, pero no encarna de un modo primordial reglas externas (de modo secundario, toda obra encarna reglas externas: de lo contrario no podríamos entender lo que dice, el lugar común que el mismo idioma constituye.)

Sócrates juzga que los poetas, y por extensión los rapsodos, no conocen lo que conocen por técnica, sino por *theía dè dýnamis* (533 d) o por una *theía moíra* (534 c) es decir, por una fuerza divina, o por una predisposición o carácter divino. Su arte es absolutamente pasivo, inconsciente. Además Sócrates intenta, de nuevo, que Ión ponga *en diálogo a Homero con el mundo* a través de los conceptos, de los nombres comunes. En aquella comunidad, hay que decir (pues nos resulta extraño), Homero también era algo así como un inventario de técnicas y saberes.

Pregunta Sócrates, en su segundo *round* con el afable Ión: ¿quién puede juzgar mejor determinado pasaje de los cantos homéricos sobre la pesca, o tal otro sobre la adivinación, o sobre la conducción de carros, los técnicos (es decir, el pescador, el adivino o el auriga), o, por el contrario, el rapsodo y el poeta? Nótese que incluye al propio poeta, al propio Homero, en la misma categoría que sus rapsodos: poetas y cantores. Sócrates comienza cuestionando a Ión y termina incluyendo en su crítica al mismísimo autor de *La Iliada* y *La Odisea*.

Ión concede a Sócrates todo lo que va concluyendo. Pero aun concediendo a Sócrates que, efectivamente, como dice, el peor de los poetas pueda escribir el mejor de los peanes o cantos a Apolo, insospechadamente, imprevisiblemente, inspiradamente, y volver a ser el peor de los poetas de nuevo (lo que prueba que no opera según técnica sino según genio)... también es cierto que *si tomáramos como cierto el punto*

de vista de Sócrates, las obras maestras serían sólo meras ilustraciones, ejemplos, paradigmas de ideas de belleza o continentes de inventarios. Por otro lado, serían explicadas por una actividad técnica. Todo quedaría fuera. Sócrates propugna puntos de vista parciales o extrínsecos. El todo de la poesía más bien habría de transformarse por el todo de los poetas, el todo de cada poeta.

Por eso, el silencio de Ión, especialista en la belleza, en la mismidad de su poeta Homero, pesa sobre todo discurso estético. El modo mejor de explicar una teoría es mostrar su aplicabilidad: de lo genérico a lo concreto. *Pero Homero no es aplicable.* Si bien, es cierto que podemos inventar argucias para intentar alcanzar ciertos aspectos de las obras artísticas con rodeos. No podría yo, al cabo, intentar dar un discurso y renunciar a las palabras. Henri Bergson escribe en su ensayo *El alma y el cuerpo* unas palabras que salen en favor del rapsodo Ión: “El arte del escritor procura sobre todo que nos olvidemos de que se vale de palabras”. Este olvido implica, acaso, un recuerdo más sustancial.

Si el arte del escritor pretende el olvido de las palabras, y las palabras operan técnicamente, ¿con qué técnica hablaré en adelante? Una expresión puramente general y discursiva de mi cometido artístico comportaría falsear, en buena medida, el contenido de una obra que aspire a ser poética. Acabaría subsumiendo ésta con respecto a un término o a una serie de términos a los que la obra concreta y solitaria se debería subordinar. De este modo, *Deshielo y ascensión* sería simplemente un ejemplo. La *methexis* operaría exactamente igual que en el caso de la teoría sobre las revistas y *La Torre del Virrey*. *Deshielo y ascensión* sería la expresión de toda serie de ideas. Y puede serlo perfectamente, pero no en la medida en que es estrictamente estética. En tanto que estética, sería sólo singular. Y lo singular es inefable (porque toda palabra común es general; el nombre propio, en cambio, precisamente es refractario del diálogo con el mundo y de él nos servimos para explicar lo innombrable). El espíritu que lo guía sólo responde a la concreción.

Los técnicos del arte más solventes que Ión manejan unos *tecnicismos* para hablar de las obras artísticas. En el fondo, el vocabulario técnico *sólo reproduce con rigor lo dado por medio de los sentidos*. Lo analiza, lo divide, pero sólo con respecto a un determinado canon previamente establecido, del cual se deriva una técnica. *La técnica sólo describe, sólo repite, en último extremo*: su asentimiento posterior a la descripción depende exclusivamente del canon al que se adhiera. La técnica explica con detalle inusitado, con claridad específica, pero no crea paradigma: la técnica en definitiva sólo evoca con mayor nitidez que lo no técnico, pero no zanja ningún problema estético. La historia estética es una continuación de diversas técnicas, pero a pesar de creer tanto en sí mismas, éstas son meramente contextuales. La técnica tiene el valor de describir con riqueza en el particular, pero no nos lleva al todo concreto de la poesía.

Aparte del discurso general y de la técnica, está la cita. Aquí se opera una *transferencia de sentido a partir de la experiencia simple e inefable que otra obra*. Nótese que supera la cuestión técnica, para abordar la espiritual: entre una pieza musical de Francisco Guerrero, que yo cito en mi libro, y un pasaje en palabras en una situación precisa de una

novela precisa hay un salto técnico insoslayable, ¿a qué esa hermandad?

Esta posibilidad de la cita nos permite conocer por libre analogía la sustancia anímica y el estilo personal de dos artistas, es decir, dos productores de cosas inútiles insubordinables. Todos los productos del hombre se definen esencialmente por su utilidad, que es algo general, y que alimenta el diálogo socrático. De este modo, podríamos definir que un coche es “algo cuyo sonido me recuerda a una barca motora” o “un ente que fulge bajo el sol de agosto”. Pero son definiciones excéntricas: un coche es un automóvil que nos sirve para movernos. Podemos agrupar fácilmente a los coches por su utilidad. La cuestión es que, estéticamente hablando, las obras artísticas se agrupan, afines o contrarias, por algo que no es útil.

Ya he mostrado otros casos más arriba: la cuestión de que no sea subordinable trae aparejado que es algo que no se adecua. Las obras artísticas, empero, quieren crear su propia idea de adecuación (su propia idea de nombre propio), y aspiran a ser herméticas, si bien eso es algo, claro, nunca se realiza más que imperfectamente. Ahí la tensión de su unidad. En el apartado ‘La técnica del poeta’ de *La imaginación del poeta. Materiales para una poética*, Wilhelm Dilthey refiere una técnica en un sentido diferente al antes expuesto como técnico (relación de las expresiones artísticas entre sí) y más bien próximo, de hecho, con lo que señalamos ahora: la relación del símbolo musical o lingüístico con su fundamento. Lo típico expresado y la simplicísima vivencia: la relación primordial. “El contenido de una poesía”, dice Dilthey, en una traducción de Elsa Tabering (Losada, 2007), “surge de la transformación en un mundo poético de los elementos de la vida pobres en sentimientos y sus rígidas relaciones mecánicas de espacio, tiempo y causalidad. Este mundo está compuesto en lo posible de puros elementos sentimentales”.

Pero aspiran a un sentimiento, en parte, no compartido, en cierto sentido, privado. El modo en que esta aspiración se plasma es la que determina su forma. Un cierto tipo de intimidad. Desde mi punto de vista, Conrad, Stevenson, Faulkner, Machen, Jünger tienen una afinidad, una familiaridad: la encuentro en mi propio gusto. Mi gusto, al menos, me los ha descubierto afines. *Deshielo y ascensión* nace de algo de lo que estos hombres han visto en el paisaje, nace de una inquietud y de una música de las frases (que son la más básica unidad de la obra espiritualmente entendida; talmente lo es la letra desde una visión técnica sin guía espiritual).

En cierto sentido, *Deshielo y ascensión* puede gravitar junto a, en torno a, alrededor de estos autores. Inevitablemente, creo, la estética es un terreno gravitacional: la subsunción es relativa. No hay una idea presupuesta de Belleza omnicomprendida (como podría decir Sócrates) y así se van adecuando. La historia de la estética es afín antes, creo, a una aproximación según la idea de satélites desiguales, de grandes masas: los diferentes cánones son grandes masas, y las obras medianas están atraídas, pero aún tienen su propio camino. Las obras que consideramos malas (en contra, tantas veces, con otras épocas del canon), nunca son simplemente malas: siempre son malas copias. Son imitaciones groseras. Cuando nace un canon nuevo, ni los más detallistas técnicos saben aún si esa obra es o no Bella. Hasta cierto punto, es

antes monstruosa que bella. Desproporcionada, monstruosa, grotesca, pero no imitadora. Es una cuestión de propiedad: el canon ha tomado de fuentes extrañas con tanta intensidad que las ha expropiado, las ha hecho suyas. Tal es la fuerza de su imitación, que ni imita.

En este mapa astral no sabría, naturalmente, localizar mi único título (un título, por cierto, astral). Nótese que este preámbulo trata de buscar el mismo estadio intermedio que busca Hölderlin con su *Hiperión, o el eremita en Grecia*, según afirma en su prefacio: territorio anfibio, pues, de generalidad (concepto, materia de discurso) y de drama (concreción anímica, irreversibilidad).

Por eso, me valdré del mito (la tipicidad por excelencia) para hablar de *Deshielo y ascensión*. El mito cumple su función entre dos ámbitos. Funciona como discurso, pero también como cita: las citas transfieren esa espiritualidad de lo concreto. La cita es la herramienta del nombre propio. Nos refiere, de una obra a otra, a cualidades, a propiedades en el sentido estricto de la palabra. A afinidades espirituales.

Así, cito un drama que la mitología nos ha legado. Mito, dúplice naturaleza de nombre propio, activo, primordial, y nombre común, pasivo.

2. EL MOVIMIENTO Y LOS INMORTALES (EN TORNO A LAS PARTES Y A LA SIMETRÍA). Hablaré de mi única empresa literaria publicada, y de nuevo continuaré paralelamente mi discurso sobre poética general.

Mi novela *Deshielo y ascensión* se divide en dos partes, tal y como sugiere la cúpula del título.

Cada parte, tanto *Deshielo* como *Ascensión* está dividida a su vez en dos partes. Cada parte refiere el territorio (*nombres de suelos irreales*) donde ésta transcurre. Son Hommstadt y Furth/Isoko-Lithium-3000 en *Deshielo*; y Sitka/Abadía de Isenheim en *Ascensión*.

Así, contamos con cuatro partes en total. Cada una con una voz diferente, con un narrador diferente.

Hay una sucesión de voces, una serie de relevos (como ocurría, si recuerdan, en la bella *La dama de blanco* de W. Collins) y estas voces pretenden componer, desde su situación, un todo territorial inexistente y desolado llamado la Confederación del Norte.

Un movimiento atraviesa las cuatro partes, las cuatro subregiones de la gran región. Este movimiento no es psicológico. Hemos dicho que la Confederación del Norte es un territorio, pero no hay ninguna razón para pensar que no es también, o incluso antes, un movimiento.

Este movimiento no responde a la psicología de ninguno de sus personajes. Una exposición poética como ésta debe dar cuenta, en primer lugar, de este movimiento, de esta acción en sí y por sí. Este movimiento no se adecua más que a sí mismo. Es pura voluntad.

Partimos del deshielo, en la primera sección, del cazador Erikson-Vargas en *Hommstadt*. El deshielo es el territorio donde aparece la promesa de establecerse, de crear una cultura o de ser enterrado. La novela, que responde a un terror por lo fallido de esta promesa, arranca desde el inicio del deshielo que el Sol promete, y atraviesa las tres partes posteriores hasta la conclusión en el cielo, con las estrellas.

Tal y como prefiere la técnica, es una novela con simetrías. Las simetrías no explican el mentado movimiento, pero sí lo hacen más digerible (en parte porque su labor es crear esa *apariencia de explicación*, es suavidad en los contornos de lo artístico, tan brusco).

La primera sección de *Deshielo* y la última de *Ascensión* son dos relatos aventureros, diversos pero asociables. Hay una relación simétrica entre ambas partes. Están ambas presididas por el Sol, que es aquí la cara terrible de una *phýsis* enemiga del hombre. En la primera parte de *Deshielo* es el Sol quien parece que va a favorecer el deshielo, pero el resultado es muy diferente: el sol desfavorece, más bien. La carrera a partir de aquí será, desde el mundo del deshielo (el mundo de la alternancia del día y de la noche), hasta el mundo de las estrellas, que culmina en la cuarta parte, al más allá del día y de la noche.

Ahora matizaré las partes, pero diríamos que es un escape y una búsqueda para fijar un suelo apto, un suelo firme que los mismos títulos (títulos de suelos irreales) parecen buscar desesperadamente. La paradoja es que la huida hacia el “buen suelo” nos lleva más allá del suelo, al suelo sin suelo, una *uranotopía*.

He dicho que me valdré de un mito para hablar de *Deshielo y ascensión*. Para intentar hablar sobre escribir he de comenzar por escribir sobre leerme (me queda la inquietud de que ambas cosas no sean acaso vasos comunicantes). Así, ensayo aquí una lectura central, matricial, sobre aquello que no tiene uso. Mi lectura no deja de ser *una lectura más*, si bien aspira a esta lectura matricial que sería la lectura del propio escritor, allá donde se encuentran el receptor y el productor, más allá del silencio de Ión.

Me valgo, como digo, del mito. En esta primera parte de la novela, la sección de la promesa, es decir, del deshielo, se nos habla de Orión, el insaciable cazador mitológico picado por el feroz escorpión de Ártemis y ascendido a los cielos por Zeus. Se trata de un caso de *catasterismo* o conversión en estrella que puede ser leído como castigo y como privilegio. *Deshielo y ascensión* puede ser leída (y ha sido proyectada para ello) como una persecución de una quietud. Este es su movimiento: el movimiento hacia el no-movimiento. Sobrevolando las voces de sus protagonistas narradores, el delirante Isaac Erikson-Vargas, el ingeniero melómano Stefano Lenz, la biógrafa irónica Solange Heddar, el segundo aventurero, es decir, hombre que destruyó la Abadía de Isenheim, y otros tantos personajes-sombra, podemos hablar de esta tendencia general.

En buena medida, se podría decir que *Deshielo y ascensión*, tomada en la generalidad de un mito, es la imposibilidad de un *catasterismo*, de una ascensión. Una imposibilidad de continuar el camino de los inmortales que, por ejemplo, Eratóstenes antologó. *Un moderno Orión* encuentra aquí la puerta de los dioses cerrada.

Esta acción que aquí señalo es la clave de esta lectura dramática, en parte, dramatizada: esta visión del “movimiento de la vida”. Volvamos a *La técnica del poeta* de Dilthey: “En el drama la articulación de los sucesos constituye una acción unitaria, en la poesía épica un acontecimiento. Pero lo mismo da acción o acontecimiento; ambos son algo irreal que provoca una ilusión. Mientras que en la vida real todo se pre-

senta encadenado causalmente, la ley más general que rige la estructura de la acción poética o el acontecimiento establece que esta acción tiene principio y fin, y que entre ambos transcurre una tensión unitaria...”. La vivencia, expresada, es una tensión de unidad, más bien (ya lo sabemos) que una yuxtaposición de palabras. Además, es un “en sí”. Dilthey recalca una y otra vez que la obra artística (en narrativa gravitacional, este movimiento de *Deshielo y ascensión*) genera su propio fin. No dialoga con la teleología, con la causalidad del mundo. Dilthey recalca el desencadenamiento. Pues bien, en tanto que desencadenado, el movimiento dramático de esta obra (el más general de sus movimientos) como una huida y una ascensión.

3. FIGURAS, RASGOS, MODELOS. De esta visión poética del conjunto, pasemos a las partes y a sus simetrías internas. Antes de nada: he afirmado que la novela *Deshielo y ascensión* no encarna, como tal, una teoría. Pero este escrito, aunque tiene de centro este título, sí pretende ser en cambio un proyecto de base poética general. No mi proyecto de escritura, como tal. Sino mi modo de concebir el arte en general. De ahí que privilegie mi propia lectura (donde escritor y lector quedan unidos). Voy a pasar a un grado de detalle mayor, brevemente.

La primera parte de *Deshielo* es, como dije, es un relato de cazadores, ambientado en la playa de Hommstadt. El último relato es otro relato aventurero, y transcurre en buena parte en la Abadía de Isenheim, que es un templo estelar. El aventurero es aquel que se interna en el paisaje: ambos traerán de vuelta de su marcha una enfermedad, la enfermedad del sol. El sol preside aquí los paisajes y parece ser el fundamento hostil, enemigo al hombre, de esta *phýsis*.

Erikson-Vargas, el cazador y primer narrador, comienza el relato (la segunda frase de la novela) con un pleonásmico “salir fuera”: “Con todo aquel blanco masivo, uno al respirar debía andarse con cuidado. Si salías fuera y, simplemente, te quedabas de pie, abrigado y tomando el fresco, o silbando y paseando, todo ese blanco de vida aminorada, todo ese rodillo depurador y excesivo te entraba por la nariz y por la boca”. La acción de salir fuera del puesto de caza que recuerda y, al mismo tiempo, la idea de salir fuera de sí mismo, la intensidad de esta acción doble, es la explicación de este solapamiento redundante (presente-pasado), y también el inicio, la génesis de *Deshielo y ascensión*. Sale de sí mismo, abismado como está por su enfermedad, como principio de posibilidad de toda la historia. Después hablaré del cuarto narrador y segundo aventurero.

La narración se va trasladando de monólogo en monólogo, como por ejemplo sucedía en *La dama de blanco* de W. Collins.

Prescindiré de la concreción, ahora, pero sin alejarme demasiado. Este territorio dificultoso de las generalidades no inauténticas.

La sección segunda, narrada por el ingeniero melómano y tratadista aficionado Stefano Lenz, y la tercera parte, contada por su no menos irónica ex mujer, la pianista Solange, son las dos “partes culteranas”. Son personajes irónicos, rodeados de Cultura. La Cultura sucede en estos dos tramos a la Naturaleza.

La Naturaleza adopta en mi narración formas muy abiertas: tundra y espacio. La sección Cultural tiene, en cambio, una morfología barroquizante: tiene hipertrofias, trasteros repletos de cosas viejas, laberintos, trampillas, conglomeraciones. El tema de Lenz será la educación de sus hijos. La búsqueda de una verdadera Institución en un mundo como aquél, sin contexto, sin historia, un mundo intempestivo, donde la cultura sólo puede ser selva camerística, de interiores. Aquí otro drama elemental, extraído del mundo concreto aquí ensayado (el mundo *Confederación del Norte*).

El tema y el drama de Solange es el genio. Pasamos de la novela pedagógica a la biografía de artista. En este caso, el artista maldito Anselm Des Près, el pintor religioso de Sitka, una ciudad de frontera. Solange pretende, precisamente, explicar la obra a través de su vida. Lo que será, por cierto, totalmente inabarcable (su genialidad quedará de hecho en hipótesis: además, como lectores, nunca tendremos acceso a los cuadros).

El último, el aventurero, de quien no sabemos el nombre propio, también sufre, como decía, el embate del gran Sol. Es su aventura una aventura *pulp*, una aventura de *Amazing Stories*, una peripecia delirante. Pero al mismo tiempo, todo el poso de distancias que la ironía de los narradores culteranos introducen en *Deshielo y ascensión* pesa sobre él: la redundancia extrema de la extrema intensidad del delirante “salir fuera” el inicial Erikson-Vargas queda al final, con este narrador aventurero, totalmente desvitalizada, congelada, casi, solidificada y fragmentada. Al final, él habla desde un presente y desde un pasado verbal, está demasiado fuera. Además, su postura es la del guardián de la ciudad. Cuando debate sobre los milagros, en las postrimerías de *Ascensión*, debería quedar claro para el lector que su juicio no puede hacerse cargo de toda la importancia de la cuestión: él defiende la normalidad. El genio debe adecuarse a una idea de normalidad. Ni el arte ni el milagro quedan comprendidos por él. Sólo valorará los efectos.

Hay una cierta pasividad, y una cierta concepción general psicológica de burgués en todo mi bestiario humano, imprimida en todos ellos, y un aura, un horizonte general de fatalismo en esta novela. No hay héroes, pero no por ello *Deshielo y ascensión* renuncia a lo trágico.

Con la postura del último narrador (un aventurero impuro), de “sociólogo del arte” (que no pretende ver las causas de la obra de Des Près, como su biografía, sino, como digo, sus consecuencias en la Cultura de su ciudad), completamos la visión externa de Des Près, al mismo tiempo enigmático y prosaico, y, posiblemente, como dice el último de los narradores, un artista decadente e insalubre.

El personaje del “genio de Sitka” Anselm Des Près, biografiado en *Ascensión*, ocupa en la Cultura en el puesto del Sol en la Naturaleza, es el milagro de enfermedad que se irradia, de nuevo.

Cada sección de *Deshielo y ascensión* tiene un juego con su precedente y su posterior. En *Deshielo* impera el sol celeste, en *Ascensión* el sol artístico de Sitka. Si bien, la referida última sección de *Ascensión* pretende sintetizar: su búsqueda del *Políptico de las estrellas* de Des Près y el nuevo imperio del sol, del cáncer.

Él, el hombre que destruyó la Abadía de Isenheim, es quien llega, como un errante a un cementerio. Allí, en el digamos, “último de los cementerios”, es donde presencia un enterramiento sobre un suelo falso. Un suelo artificial. Un enterramiento sin tierra, rodeado de estrellas y de astros. Aunque no llega a caer la bóveda celeste, la cuestión es catastrófica. Me he permitido, no obstante anunciarlo. Sobre la ermita que el cazador Erikson-Vargas descubre no tenemos ninguna luna. ¿No sería lo correcto en una narración gótica, en una estética romántica? Pero no tendremos una distinción tajante entre el mundo infra-lunar, y el mundo supra-lunar. Todo es infra-lunar, todo es víctima de la descomposición.

En toda la dialéctica abierto/cerrado, he conferido a la última parte una segunda naturaleza paradójica: los más amplios espacios, en el ámbito celeste, están dados en interiores herméticos, en una abadía de acuarios. Este epílogo, esta coda de ciencia ficción (se puede decir que sólo el epílogo pertenece como tal a la ciencia ficción) reúne elementos de toda la obra y los expresa en el formato (la voz, el estilo) más desenfadado e impersonal. Por un lado, es un aventurero de las *Amazing Stories*. Por otro, es un guardián de la ciudad. Sus temas (en torno al nihilismo y otras malas influencias del artista) se remontan mucho más allá de Nietzsche, hasta Platón.

Tenemos pues un conjunto de voces errantes, por un lado, que no tienen meta fija y un compuesto de todos ellos, que se vale de todos ellos para alcanzar su meta. Unas partes errantes y un todo peregrino.

A través de este rodeo (citas, referencias, descripción, metadescripción), quizá se ha podido desvelar parte de la *atmósfera*, término físico, pero también estético y anímico, que es, por fin, un término riguroso (en parte, esa simplicidad anímica de la que Dilthey hablaba en su poética de 1887). Y, al menos, el tipo de atmósfera nos puede decir de qué tipo de belleza o de fealdad estamos hablando. Si bien, aunque no resolverá la cuestión de la belleza y la fealdad (que sólo se da en lo concreto; donde sólo cabe repetir, como los técnicos, como los memoriosos o los reproductores) nos adelantará este reto con una suerte de especificidad.

4. LOS NOMBRES PROPIOS Y EL NOMBRE PROPIO. Pasamos del conjunto a las partes, pero el escritor sólo arriesga en la concreción absolutamente singular de cada página, en cada frase. Quizá con el empeño de hacer que no sean sólo una suma de palabras, como decía Bergson. O una suma de letras. Ciertamente que el lenguaje ha de ser frase o verso para ser espiritual, pues sin ser lo uno o lo otro es mera yuxtaposición muerta de partes. Debe crear *su propio en sí*, para superar el mundo, diríamos después del romanticismo.

Por otro lado, ¿hasta qué punto puedo estar seguro que no soy, como dice Sócrates de los comentaristas de poesía, un *hermenéon hermenes* (*Ión*, 535a), un intérprete de intérpretes? Los ecos y las citas son abundantes en la novela, no sólo en este discurso. En el prólogo de la *Antología universal del relato fantástico*, el editor Jacobo Siruela hace un inventario de esas ficciones (de nuevo el inventario) de los tópicos o lugares comunes de este tipo de relatos: habla de monstruos, de dobles, de autómatas... hay muchos de estos

seres en *Deshielo y ascensión*. Hay una *casi naturaleza*, hay *casi hombres*, y Stefano Lenz adivina una *casi Historia*, en *Deshielo y ascensión*. Unas veces, el curso de la descripción y el acontecer se aproxima a la teleología mundana, la imita, pero las más, se aparta. Talmente suceden los sueños.

Aquí hay una secta extinguida, de importante presencia. Los fagobitas, con la inextinguible propuesta de volver al cristianismo primitivo. La cuestión religiosa impera aquí en el mundo de la ciudad, en Sitka, de *Ascensión*. ¿Cuántas capas de una personalidad hay en un conglomerado literario de este tipo? La sección de Erikson-Vargas procede de mi adolescencia e infancia, de mi gusto por las lecturas cinegéticas, en libros no literarios y en revistas especializadas, pero la sección de Solange/Anselm refleja mi tiempo de lecturas como *La religión americana* de Harold Bloom y *La utopía terrenal: ritual, simbolismo y cognición en los Testigos de Jehová*, de Agustín Izquierdo. Qué diría del post-romanticismo ampuloso de Lovecraft o de las intrigas de Machen. El propio desorden natural de la Confederación del Norte es el desorden de algo en formación (no ya sólo de mi desordenada biblioteca, sino de un desorden en sí).

Con todo, en último extremo, el modo más riguroso de analogía entre una obra artista y algo distinto de ella, sigue siendo otra obra artística. Aquí aparece la cita. El nombre propio. El mito siempre singular. *Cada mito*.

Lo principal, el movimiento real, sólo lo pueden comprobar en las páginas concretas. Allí opera la belleza, la fealdad y sus intermedios, que son indecibles: lo más parecido a un movimiento es otro movimiento y la atmósfera que extraemos de él. Pienso para terminar con una última cita, una nueva *transferencia atmosférica*: el doctor *Frankenstein*, o *el moderno Prometeo*. Una novela que, por cierto, tiene también un inicio ártico.

Es curioso que el ambicioso profesor Victor Frankenstein considere bello el compuesto de cadáveres que tiene sobre la mesa. De pronto, en un momento insospechado, gracias sus experimentos galvánicos (el eco de Prometeo está aquí: quien toma el fuego del Olimpo, por cierto, del carro de Helios, dios Sol; en el caso de Frankenstein tenemos un descenso fallido, una *katábasis* demoníaca, el descenso fallido del *fuego de los hombres*) cuando el monstruo cobra vida. Entre dos frases, de hecho. El milagro, el gran milagro, sucede en la cesura de la letra de su autora (siempre hay cesura entre lo yuxtapuesto). Sólo entonces, Frankenstein lo considera el engendro más repugnante de la creación. Ni un trozo de sol consigue alumbrar belleza si es tratado por los hombres.

Entre la muerte y la vida de la obra hay un suplemento de calidad (buena o mala) totalmente imponderable. Como mucho, en esta exposición han tenido acceso al *cadáver sobre la mesa*. Han visto los elementos yuxtapuestos (la palabra Cultura-Genio, la palabra Naturaleza-Sol, la ascensión fallida al cielo de los hombres), a pesar de mi rodeo. En la sucesión de las páginas, sólo ahí, tendrán este ensayo de mito: este ensayo de organismo. Y ensayo de terror. ¿No es acaso el terror el sentimiento más básico y elemental, genuino de todo drama, evidenciado en la tragedia, pero subyacente en la comedia? Para *Deshielo y ascensión* podríamos hablar de terror cósmico, como dicen los comentaristas de Lovecraft. De acuerdo. Pero frente a lo melancólico ínsito a la creación

artística, ¿no señalaremos siempre un temor, frente a lo mudadizo? ¿Una huida, en todo movimiento? Abocado al movimiento porque sí está el drama. El terror es la etiqueta de los anaqueles de videoclub, de títulos más o menos fallidos y populares, inflados de banda sonora. Pero frente al aspecto del dar miedo, se trata de títulos fallidos precisamente por el exceso, la ambición de mostrar lo inmostrable. O de expresar lo inexpresable. Por mirar directamente al sol. Obras que antiguamente generaban miedo (como *Frankenstein*) manejan una lírica de la inquietud, de lo grotesco, de los híbridos y la superstición que, alejados, llamamos “fantástico”. Lejos de ser un subproducto plebeyo, diría que el terror es la célula del drama. Por eso, los casi siempre títulos fallidos (satélites aferrados a consabidas gravitaciones) que la literatura y el cine va produciendo serán siempre, pese a todo, relatos entrañables. En mi opinión, por esto es el mejor género que resiste la mediocridad. Hablamos del género de los monstruos: las cucarachas, en mi novela.

¿No es monstruo aquel a quien, como dijo Goethe de su *Wilhelm Meister*, le “falta escala a sí mismo”? El terror es la angustia hacia lo desproporcionado. ¿Y no es esto (la desproporción) la clave del extrañamiento connatural que la estética post-romántica produce o prefiere producir? Los poetas tratan, efectivamente, “los mismos temas” (*Ión*, 532), pero los procuran extranjeros, monstruosos con respecto a casi todos: salvo con respecto a un sentimiento vivencial de afinidad, a un proyecto de “motivo principal”, un *porque sí*.

5. FRACASO O CODA DILTHEYANA (*STIMMUNG*, LO IMPRONUNCIABLE).

“El sentimiento de la vida quiere recrearse en sonidos, palabras e imágenes; la intuición sólo nos satisface plenamente cuando está colmada de ese contenido de la vida y de las vibraciones del sentimiento; toda esta compenetración, toda nuestra vida espontánea, íntegra y plena, la intuición del sentimiento interiorizada y satisfecha que irradia sentimiento de la vida en la claridad de la imagen, ése es el rasgo concreto y esencial de toda poesía. Tal vivencia sólo entrará totalmente en vigor cuando entable relación interior con otras vivencias y se capte así todo su significado. Jamás puede ser resuelta en pensamientos o idea; pero puede ser puesta en relación con la totalidad de la existencia humana mediante la reflexión, en especial la generalización y el establecimiento de los vínculos, y ser comprendida así en su esencia, es decir, en su significado. Toda poesía, desde este punto de vista, se compone de vivencias; ellas constituyen sus elementos y sus formas de enlace. En cada visión exterior del poeta obra una disposición de ánimo (*Stimmung*) viva que llena y configura la intuición”.¹

NOTA

1 W. DILTHEY, ‘La imaginación del poeta. Materiales para una poética’, en *Poética*, Losada, Buenos Aires, 2007.