

ESTUPIDEZ. La estupidez, ese amor inconfesable, ejerce sobre nosotros un poder hipnótico, una atracción invecible. La he sentido yo muchas veces en el tranvía, en los lugares públicos, en el café y, junto a mí, que voy vagando por los más inexplorados continentes de la inteligencia se sientan unos desconocidos. Cómo suele ocurrir, las palabras de éstos exhalan una estupidez inefable, inspirada, encantadora. Poco a poco se va difuminando mi aventura, pierdo la pista de mi viaje solitario, cedo a la llamada primigenia de la estupidez, mi oído se llena del canto de la sirena. ¡Inteligencia, yo te saludo! No pienso más, no busco más, no quiero más. Una suavísima languidez me va invadiendo de la misma manera que, en el desenlace de un prolongado insomnio, nuestros nervios, finalmente, se disuelven en la extenuación voluptuosa del sueño. Y ahora me dirijo a vosotros y os pregunto: «Para nosotros, hijos de la Inteligencia, para nosotros, hijos del Pecado, ¿no es quizá esta llamada la lejanísima, nostálgica llamada del Paraíso perdido?»

ADÁN. Nombre del primer hombre. O, mejor dicho, nombre de un hombre que nunca existió. Ulises le dijo a Polifemo que él se llamaba Nadie, pero si le hubiera dicho que se llamaba Adán habría sido lo mismo. Y tanto menos puede decirse que Adán haya existido en la forma que le dio Miguel Ángel: la nariz griega, los músculos tensos, la armoniosa disposición de miembros del perfecto atleta. Sobre la cima más alta del Principado de Mónaco se levanta un pequeño edificio dedicado a museo de antropología prehistórica, y allí, en una salita desde donde la mirada abarca un mar sin límites, sobre el cual, de un momento a otro, esperamos ver asomar la vela de Iseo, entre las vitrinas en que yacen, sobre su lecho de polvo, los esqueletos hallados en Cavillón y en la Gruta de los Niños, se encuentra una cabeza de yeso, más de gorila que de hombre, en la que el escultor anónimo ha compendiado todas las características de la raza de los Grimaldi. Esta cabeza se parece al Adán de la Capilla Sixtina como yo a Greta Garbo. *¿Usque tandem* continuará el inexistente Adán ejerciendo el cargo de padre del género humano? El hombre es todavía sumamente pueril. Su mollera tiene necesidad de apoyos, de representaciones adecuadas a sus toscas posibilidades, de mitos expuestos de manera narrativa o figurados plásticamente. La antropología prehistórica no da al hombre el mito deseado, y el libro del Génesis, en cambio, sí. Esto no es indicio de que el arte sea superior a la ciencia, sino de lo rudimentarias que son todavía las facultades intelectivas del hombre. El día en que Goethe descubrió el hueso intermaxilar, eliminando así el último obstáculo que estorbaba el camino del evolucionismo, Adán habría debido dejar de existir instantáneamente, y el hombre de ser una emanación directa de Dios. Pero, a pesar de todo, el descubrimiento del hueso intermaxilar no hizo mella alguna en la reputación de Adán, en su situación. Las revoluciones de la ciencia transcurren sin turbar los mitos, ya que la revolución copernicana no impide a la mayor parte de los hombres vivir y pensar de manera exquisitamente tolemaica, y la revolución darwiniana no impide a la mayor parte de los hombres considerar al hombre como centro del universo. ¿Y cómo podría ser de otra manera? Los descubrimientos que el hombre hace, los conocimientos siempre nuevos que adquiere, no hacen que deje de ser hombre. Y, entonces, ¿qué? Pues que la mayor tragedia del hombre es,

precisamente, que, por muy lejos que llegue en su pensamiento, seguirá siendo hombre y nada más que hombre.

La palabra Adán está relacionada con el vocablo *'adhâmâh*, «tierra», y deriva de la raíz *'dm*, «ser de color leonado», es decir, del color de la tierra arcillosa con que, según se dice, fue moldeado el primer hombre. [1]

En las pinturas de las tumbas subterráneas de Tarquinia, los cuerpos de los hombres son rojoparduzcos, y los de las mujeres blancos. ¿Confirmación, quizás, del origen fenicio de los etruscos, de la existencia, en su misteriosa lengua, de la raíz *'dm*? Hay que añadir que, en la tumba «de los toros», entre hombres rojoparduzcos y mujeres blancas, he encontrado también hombres de color rosa...

Al hombre los turcos lo llaman *adâm*. Una noche de octubre de 1918 descubrí en la ciudad de Monastir a una mujer que estaba junto a una fuente. Había salido a escondidas a beber, como el chacal baja, al caer la noche, a apagar su sed al río. Era la última meretriz que quedaba en aquella ciudad devastada por la guerra y se escondía para escapar a los deseos de los soldados. Le di ánimos, la consolé, y ella, con la palabra *adâm! adâm!*, que repetía como un trágico estribillo, expresaba todo el horror que le inspiraba el linaje de los hombres. Pensé que incluso en la vieja más decrepita, incluso en la mujer obligada a ejercer la prostitución, persiste la virgen, y su terror por el macho horrible y rapaz. ¿Cómo no justificar la mayor simpatía, la mayor confianza, que inspira el hombre «rosa»?

Cuando la mujer turca ama libremente no llama a su hombre *adâm*, sino *aslân*, que significa león. Le coge por el vello del pecho y repite, con voz de amor: *aslanúm!*, «ileón mío!».

Dice la canción:

Pigliamo il treno la ferrovia.

Tutti in Turchia ci tocca andar. [2]

[1] *'Adam*, hombre, humanidad. Adán (el primer hombre). *'Adamah*, tierra, terreno, territorio, tierra (planeta). *'Adem*, *'adom*, ser rojo, rojizo, enrojecer. *'Adom*, rojo. La raíz es *'dm*, leonado.

[2] Cojamos el tren, el ferrocarril. Todos a Turquía debemos ir.

AGONÍA. *Quando si parte l'anima feroce / Dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta...* [3] En estos dos versos que dice Dante Pier delle Vigne en el canto decimotercero del «Infierno» está todo el sentido de la palabra agonía, hecho más violento aún por la muerte voluntaria. Pero la palabra *agonía* sigue justificando su significado originario de combate [4] y define el combate supremo del hombre con la muerte. Es más explícita aún la palabra alemana *Todeskampf*. Pero, como me ha hecho ver un reciente y dolorosísimo ejemplo, la agonía no es tanto un combate cuanto un terrible esfuerzo «por pasar». ¿Tan angosta es, entonces, la puerta del más allá? Sí, hasta el punto de que nuestra cooperación con la persona amada que está por abandonarnos no es tanto ayudarla a seguir «acá» cuanto ayudarla -por terrible que sea decir esto- a pasar «allá».

[3] Cuando se aparta el ánimo feroz / del cuerpo por sí misma desunida... (Traducción de Ángel Crespo, versos 94/95.)

[4] *Agóon*, significó originariamente asamblea, de donde asamblea de espectadores a los juegos, de donde el combate deportivo de los mismos y luego, por extensión, combate o lucha en general.

AGUARDAR. Lina Presotto, mi hermosa y diligente criada que hace pocos días dejó mi servicio para debutar en variedades, hablando conmigo o con mi mujer o mis hijos, usaba el verbo *esperar*, [5] pero por teléfono usaba el verbo *aguardar*. Conviene decir antes de seguir adelante que Lina Presotto no es la única persona que piensa que aguardar es más elegante que esperar, o la única que divide el idioma en dos categorías distintas: una para usar en familia y la otra con los extraños y, en general, con gente de poca consideración. La misma distinción se suele establecer entre *giungere* y *arrivare*, [6] siendo el primero considerado como forma popular y el segundo como forma aristocrática de llegar. E igualmente entre mandar y enviar, [7] entre comprar y adquirir, [8] etc. Lo mismo ocurre con los pronombres, y hay personas que dicen «ella», y que encontrarían sumamente ordinario no usar, cuando escriben, «la señora», refiriéndose a una mujer. [9] Esta extraña teoría de la elegancia es practicada no solamente por Lina Presotto, recién pasada de la condición de criada a la de artista de variedades, sino por todas las colegas de Lina Presotto y, más aún, por los guionistas cinematográficos, por muchos comediógrafos, por casi todos los traductores de obras extranjeras y, asimismo, por los traductores de diálogos cinematográficos. Asistiendo a la proyección de las películas engendradas en Cinecittà, en Tirrenia y en los otros centros de nuestra industria cinematográfica, se tiene la impresión de entrar en un mundo irreal, en el que el celuloide no entra solamente en la composición química de la película, sino también en la sustancia física y moral de los personajes y en la formación del ambiente; y esta impresión no se debe, solamente a que en ese extraño mundo del celuloide todos los aparatos telefónicos son de una blancura inmaculada, todos los apartamentos de un fabuloso pompeyano decimonónico, a que los personajes, como por arte de magia, están liberados de toda preocupación, de todo problema de la vida, y viven, igualmente, sumidos en una dulce estupidez supina, sino también al lenguaje extrañamente decantado que usan esos personajes, los cuales no esperan, sino que aguardan, no mandan, sino que envían, no compran, sino que adquieren, y para los cuales la mujer no es nunca «ella», sino «la señora». Tú, lector, cuando tu mujer está a punto de sentarse a la mesa con el plato de tallarines, no dices sin duda a tus hijos: «Aguardad, que la señora está al llegar». Y por esto, cuando oyes ese *elegante* modo de hablar en el cine o en el teatro, no reconoces en él tu propio idioma, no quedas convencido por lo que oyes, pero, así y todo, seamos francos, en lugar de echar la culpa a la estupidez y a la vulgaridad del autor, te dejas corroer por la duda de que quizá la culpa sea tuya, de que, para ser «distinguido», quizá sea preciso hablar de ese modo «tan fuera de lo común». Un día, oyendo a un violinista estudiar la obra que pocos días más tarde tenía que tocar en un concierto, le pregunté si en el concierto iba a tocar «con el mismo violín»; pero es que entonces yo tenía seis años. ¡Así es como comienza el círculo vicioso. Ahora bien, esa extraña teoría de la elegancia no se limita a Lina Presotto, a los guionistas cinematográficos, a los traductores de comedias húngaras, sino que sube a capas sociales ilustres, crea la lengua preciosista de D'Annunzio y de los dannunzianos, inspira a los que escriben «selecto», a los que escriben «suntuoso», a los que escriben «áulico», [10] a los que, en nuestra literatura, son y, sobre todo, eran tan numerosos. En la palabra ANGELUS veremos las extrañas metonimias, las absurdas deformaciones sustantivas y de formas verbales que utiliza Alejandro Manzoni para decir que la oración a María se anuncia desde los campanarios en tres horas distintas del día. Y si Manzoni es nuestro autor familiar por excelencia, el introductor del lenguaje familiar en nuestra literatura, ¿qué diremos de los otros? *Già i valletti gentili udir lo squillo / del vicino metal*, [11] dice Parini, queriendo decir que el joven señor del *Giorno* toca la campanilla para llamar a los criados. Y la belleza de la *Ginestra* a mi me la echa a perder ese verso en que el Vesubio recibe el nombre de *sterminator Vesevo*. La palabra deja de corresponder a la idea, surgen imágenes irreales y confusas y llega un momento en el que habría que compilar un vocabulario especial para cada autor, como se ha hecho en el caso de Gabriele D'Annunzio. Es conocida la observación de Leopardi sobre el idioma francés, al que llama lengua «de la mediocridad», si bien esta observación no se toma como

censura, sino como elogio. Lengua de la mediocridad significa lengua de la vida que, en su misma vastedad, es mediocre. Yo espero que también nuestra lengua llegue a ser la lengua «de la mediocridad», y esto, por lo demás, y por fortuna, es precisamente lo que está ocurriendo, porque el objetivo de la lengua no es expresar de manera áulica o esteticista unas pocas ideas, limitadas, obligadas y ambiguas, cuando no pura y simplemente falsas, sino convertirse en instrumento preciso, dúctil, «evanescente» sobre todo, de aquello que una mente profunda, sutil y observadora puede pensar, dando forma así a una literatura vasta, viva, completa. En la tercera edición de *Orlando Furioso*, Ariosto cambia todos los aguardar por esperar. Queda por ver si es mejor seguir el ejemplo de nuestro Lodovico o el de Lina Presotto, mi criada diligente y hermosa, que acaba de pasar a las glorias de las variedades.

[5] Esperar, *aspettare*; aguardar, *attendere*.

[6] Es imposible hallar dos verbos que respondan en castellano a estos dos italianos, por lo que hay que dejarlos como en el original. Ambos significan llegar.

[7] *Mandare e inviare*.

[8] *Comperare y acquistare*.

[9] En el texto, respectivamente, *Essa* y *Ella*. *Essa*, más corriente que *Ella*, cuyo caso oblicuo, *Lei*, equivale ahora a usted en italiano. La equivalencia castellana más apropiada me ha parecido ser, respectivamente, «ella» y «la señora», aunque no sea del todo satisfactoria.

[10] Éstas son palabras que, aunque casi idénticas en ambos idiomas, tienen en italiano un matiz más afectado.

[11] Ya los atentos lacayos oyeron el tañido / del vecino metal.

AMAZONA. El pasado tiene una suerte difícil. No basta morir para ganarse el derecho al respeto, como tratan de hacer creer los anuncios mortuorios y las lápidas de los cementerios. El pasado también está sujeto a la variabilidad de los humores. La inestabilidad de las cosas terrenas continúa actuando incluso en la zona de lo definitivo y lo fijo. A Dante, a quien nosotros saludamos como poeta supremo, el siglo XVIII lo calificaba de bárbaro aburrido. Antes de llegar a ser venerable, el pasado tiene que pasar por condiciones menos privilegiadas, una de las cuales consiste precisamente en ser tomado a broma por los hombres del presente. Este pasado ridiculizado es el pasado cercano. En el hombre es instintivo reírse de lo que le ha precedido de manera inmediata, y en esto el hombre manifiesta el desprecio que siente por la parte más pobremente humana de sí mismo, representada para él en el pasado cercano; el hombre repudia así lo que él mismo no querría ser, ni cree ser, pero que, en el fondo, siente, a pesar de todo, el recelo y el temor de ser o, por lo menos, de llegar a ser. El hombre cree continuamente haber superado el propio pasado cercano, y el júbilo que esto le produce es tal que llega a vencer incluso el respeto que el hijo debe a sus padres. ¿Quién puede asegurar, sin embargo, que esta superación no es una ilusión? Nadie, y la incertidumbre persiste, pero esta incertidumbre, lejos de extinguir la risa, más bien la estimula, y esto es porque, en el fondo, nosotros sentimos que, riendo de nuestro pasado cercano, nos reímos también de nosotros mismos, que la risa que suscita en nosotros el ridículo, lo frágil, lo mísero de nuestro pasado cercano, no es ni pura ni auténtica, sino que está veteada de malignidad y de una cierta complacencia masoquista. Lo repito: la venerabilidad del pasado es cuestión de tiempo. Ya nadie se ríe de una estatua de Papiniano pero sí, en cambio, de la fotografía de un ministro de comercio que, con chistera y levita, inaugura en la primavera de 1902 una exposición zootécnica. En torno al «ridículo» ochocientos se había creado toda una industria de la burla que, durante unos cuantos años, ha llenado números únicos y semanarios, revistas de variedades y películas; y si hoy su actividad tiende a desaparecer un poco, es porque en el mundo todo acaba cansando, hasta la presentación, con fines humorísticos, de una señora con mangas ajustadas y plumas en el sombrero, y de un caballero con bigotes corniveletos y cuello de capitán de policía. Incluso la

proyección de películas antiguas responde en parte a esta loca necesidad de reír de nuestro pasado cercano.. ¿Creeremos acaso lo que dicen los místicos del cine, que las películas de 1916 se contemplan con el mismo afecto arqueológico con que Miguel Ángel, ciego, palpaba el torso del Belvedere? Cuando, en las exhumaciones de películas antiguas, vemos aparecer a Leda Gys toda temblorosa y doliente de amor en la pantalla, las risotadas en el patio de butacas retumban sin piedad. La pregunta espontánea que se hacen los ingenuos ante estos «documentos» del pasado es: «¿Cómo hacían las mujeres de entonces para emperifollarse así?». Pero esta misma pregunta se la hacían espontáneamente también las mujeres de 1925, que se creían recién salidas de un pasado oscuro y ridículo y llegadas a un presente luminoso, lleno de desenvoltura y buen gusto; pero, bajo sus sombreros de campana y sus túnicas con la cintura en las rodillas, las mujeres de 1925 suscitan a su vez el estupor y las risas de la amazona de falda cortísima, cabellera a lo Juana de Arco y bolso de ciclista colgando de los hombros, que es la mujer corriente, hecha en serie, de nuestros días. Nadie intenta siquiera poner en duda que, por causa de la evolución de las costumbres y los cambios de la moda, la mujer ha dejado la condición oriental e indolente de la sultana, lanzándose animosamente al perfecto amazonismo. Pero hay un detalle que empaña un poco la nitidez de esta imagen y nos deja perplejos, y es el calzado. Aquel tacón altísimo y curvo como popa de nave, que Alfredo Panzini, en su *Dizionario moderno*, llama tacón *lù kinz*, dificultaba el paso rápido y seguro, tan necesario para el que quiere conquistar la vida, pero ¿facilita acaso el zapato «ortopedico» este paso de conquistador? Piense la amazona de hoy, insegura al tiempo que retadora, sobre sus zancos, que dentro de veinte años, y posiblemente menos, otras mujeres se reirán también de ella.

AMISTAD. La amistad precede al amor no solamente en el orden alfabético, sino también en el moral, y es la forma de amor más pura y desinteresada. Para comprender bien el carácter desinteresado de la amistad es necesario comprender antes el carácter interesado del amor. El amor es una forma de asociación dedicada a fines más o menos confesables; en la amistad, en cambio, las partes contrayentes no se asocian con vistas a un fin, sino solamente por saborear el sentimiento amistoso. Al contrario que el amor, por parecerse éste a la música dramática, que canta suplicando «una respuesta», la amistad se parece a la música abstracta, que se sacia con su propio juego contrapuntístico, sin pedir otra cosa. El carácter interesado del amor aparece con más crudeza que en otras situaciones en el matrimonio, cuando el amor desaparece, dejando al descubierto las razones «sociales» del matrimonio de la misma manera que la marea baja deja al descubierto la arena sembrada de cacharros rotos, sombreros desfondados, zapatos viejos y con la boca, hirsuta de clavos, abierta, como pequeños cocodrilos. La mujer y el marido llegan al odio y desean vivir lejos el uno del otro, pero, a pesar de todo, vuelven inmediatamente a unirse y a hacer de nuevo las paces en cuanto algo o alguien amenaza, o intenta siquiera poner en duda, las razones «sociales» de su matrimonio. ¿Qué es lo que determina este constante fondo de mal que tiene el amor? Quizá sea la desigualdad de las partes, que en el amor parece condición indispensable, mientras que la condición indispensable de la amistad es la igualdad, de donde el dicho del filósofo antiguo: *amicitia inter aequales*. Una razón fortísima que da pábulo al fuego del amor es, según los casos, dominar o ser dominado. Esta segunda condición no es menos dulce que la primera, y como, en la vida social, a la mayor parte de los hombres les gusta servir, en el amor, a la mayor parte, de los amantes, les gusta dejarse dominar. Y si el hombre de la pareja no es capaz de ese dominio que suele ser propio del hombre, el dominio pasará a la mujer, que llega a ejercerlo más autoritariamente incluso. Ahora bien, ¿cómo puede haber felicidad, estrictamente, si, por un lado, lo que hay es autoridad y, por el otro, dependencia? A pesar de todo, el someter a otros, y también el sentirse sometido a otros, por mucho placer que den a los sentidos y al alma, llevan en sí los gérmenes de la rebelión, del odio, de la venganza; y, por eso mismo, no hay amor en cuyo fondo no yazgan, aunque sea adormecidas, estas diversas formas del mal que, de un golpe, despiertan, suben a la superficie, cobran mucha vida y se llenan de una tremenda voluntad de acción. ¿Cuántas

veces, sobre todo en la plenitud del amor, nos habremos visto sorprendidos por una súbita voluntad de venganza contra la persona amada de destrozarla quizá, como conclusión no premeditada, sino «natural», también, de este amor nuestro?... ¿Vengarnos de qué? De nuestro propio amor. Porque el amor es, ciertamente, un sentimiento natural, al que la naturaleza empuja con todas sus fuerzas, pero cuyo insidioso acecho se siente a pesar de todo, y del que el hombre trata de huir; y el miedo, la vergüenza que siente el enamorado de su situación demuestran que el amor pone al hombre en una tesitura profundamente desagradable (desagradable y humillante para los sentimientos «superiores» del hombre, y quien carece de estos sentimientos, o sea, el hombre corriente, no tiene motivo de avergonzarse del amor, como, en realidad, no se avergüenza), de la que tiene más motivos de sonrojarse que de jactarse. ¿Y en quién nos vengaremos más legítimamente de esta trampa ignominiosa en que hemos caído, de esta señal que llevamos en el rostro, de esta vergüenza que nos veta el pasar entre los hombres con la cabeza alta, seguros de nuestra fuerte inocencia, de nuestra heroica castidad, en quién más legítimamente vengarnos, que en la persona misma que amamos? Cuando la semejanza entre los amantes desaparece sin que, con ella, desaparezca el amor, como suele ocurrir, el amor, en estos casos rarísimos y sublimes, se convierte en amistad. Éste es el milagro que impetra Nora antes de abandonar la casa de Thorvald Helmer. Éste es el milagro que también esperamos nosotros, y debiera ocurrirles no solamente a Nora y Thorvald, sino a todas las Noras y a todos los Thorvald, incluso a ti, Nora-María, y a mí, Thorvald-Yo, y también a los padres y a los hijos, a las madres y a las hijas; y desaparezca el demente amor sin amistad y se esparza por el mundo la luz de la amistad.

AMOR. A la palabra «amor» no responderé directamente, sino por intermedio de una curiosa aventura que le ocurrió en Salónica, en 1917, a mi amigo Aniceto P., y en la que yo no participé. Decir que no respondo directamente a la palabra «amor» por falta de experiencia sería, en mi caso, una coquetería sin gusto ni elegancia. ¿Y por cobardía? Tampoco, aunque sí, quizá, por falta de materia. ¿Quién puede jactarse de una experiencia «completa» del amor? Solamente un monstruo de multiplicidad, un hombre-pólipo, dotado de tantos tentáculos que basten a los innumerables deseos que dan a nuestro vivir una apariencia de sentido, una ilusión de necesidad, y que, en su conjunto, constituyen el gran engaño de la vida. ¿Y a qué amor nos referimos? Un examen general de esta cuestión nos llevaría de nuevo al mar abierto, y solamente un examen particular de cada género de amor podría darnos, posiblemente, un poco de luz: el amor del hombre a Dios, y recíprocamente; el amor de los hijos por sus padres, y recíprocamente; el amor fraterno, el amor a la gloria, a la riqueza, a las artes, el amor sexual, el amor platónico, el amor por los animales, por la naturaleza en su estado primario, o por la naturaleza transformada por el hombre, el amor de sí mismo, etc. Pero incluso el examen «especializado» de cada género de amor nos dejaría probablemente con las manos vacías. Hay una razón ineludible que impide toda posibilidad de encuentro entre nosotros y el amor, y es que, en el instante mismo en que está a punto de nacer, el amor muere. (Fea unión la de estas dos palabras: dos caramelos ablandados por el calor y pegados.) ¿Muere solamente el amor de los sentidos, como por desgracia sabemos? No, también cualquier amor, incluso el de la riqueza, que muere en el acto mismo en que el hombre adquiere la riqueza. Los únicos amores que duran son los imposibles de satisfacer, los amores *que no tienen posibilidad de llegar al amor*, o sea a la posesión de la cosa deseada. Como el amor de la vieja solterona por su perro pequinés, porque, excepto en casos de sadismo exacerbado, sus manipulaciones afectuosas con el animal no llegan, ni siquiera en sus arrebatos pasionales más cegadores e histéricos, a triturar entre sus manos amorosas a la bestezuela para hacerla suya, obedeciendo así al arrebato pasional e histérico: el amor. Otra causa que impide la realización del amor en acto, o sea el resultado, en el sentido amoroso, del deseo, es que, en el momento en que entramos en posesión de la cosa amada, el amor por la cosa amada pierde su carácter transitivo, se confunde con el amor propio y es absorbido por éste. Sorprende a la mujer ver que, en el momento en que debería

mostrarse más amante que nunca, el hombre se vuelve, por el contrario, egoísta e incommunicativo. Incluso en los más grandes amores, en los amores sublimes, en el amor de Petrarca por Laura, el amante se ama a sí mismo, y en este caso la intransitividad del amor es demostrada más bien por su propia poetización, por su propia cristalización en el estado «intransitivo» por excelencia. ¿Y el amor, entonces? El amor, estrictamente, no existe. Es una hipótesis, una grande, desmesurada hipótesis. Por un error de concepto y, al mismo tiempo, de expresión, cuyo origen se pierde en la noche del lenguaje, el amor se confunde con la «preparación del amor», es decir, con el deseo. También aquí viene en nuestra ayuda la filología. Amor, del latín *amor-rem*, de *amar*, afín al griego MAO, significa *deseo* (y también *amare* en lugar de *camare*, de la raíz sánscrito-zenda KA, KAM, *desear* [12] significa el efecto de la inclinación natural y de la pasión provocada por la atracción de la forma externa, más bien que el resultado de la elección y de la reflexión, que los romanos expresaban con la palabra *diligere*, compuesta de *legere*, que significa *escoger*. [13] Y está bien que sea así. El deseo es lo ilimitado, lo infinito. El amor es la muerte. Una nueva definición que podemos dar al binomio, amor-muerte.) Y ahora debiera hablar del deseo, es decir, de lo que en realidad es el amor. Pero para esto sí me falta o, mejor dicho, empieza a faltarme experiencia. Los deseos nos tienen asidos a la vida de la misma manera que las amarras sujetan al barco a puerto. Pero, poco a poco, los deseos van muriendo, las amarras rompiéndose, sin que nosotros mismos nos demos cuenta de ello, y mañana nuestra nave zarpará, tranquila y libre de deseos. ¿Se realizará entonces la «gran hipótesis»? Tengo aún que contar la curiosa aventura que le ocurrió en Salónica, en 1917, a mi amigo Aniceto, y que responde directamente a la palabra «amor». La verdad es que esa aventura no es más que un encuentro de mi amigo Aniceto, en una habitación del consulado ruso en Salónica, con Psiqué, todavía cálida de lágrimas y palpitante de dolor porque Eros la había abandonado. Pero esta aventura responde demasiado directamente a la palabra «amor». Y sobre esta palabra es mejor correr un velo. Entre muchas otras tonterías, Marcel Prévost dijo una vez una cosa muy acertada: *Il y a toujours quelque chose de mal dans l'amour*.

[12] Buscar, desear, nunca hallada en prosa griega antigua.

[13] En castellano, *elegir*, en italiano *eleggere*, en alemán igual: *lesen* (o *erlesen*), cosechar, escoger.

APARIENCIA. Raimundo Lulio, pasando un día a caballo por una calle de Palma, vio una bella genovesa y le causó tal impresión, que la siguió a caballo hasta dentro de la catedral, donde ella entró a rezar; pero, en vista del amoroso tesón del caballero, la bella genovesa, para mostrarle cómo engañan las apariencias, se descubrió el pecho y le mostró el seno enrojecido por el cáncer. La historia añade que el encuentro con la «bella genovesa» dedició la conversión de Lulio, que luego recibió el mote de «Doctor Iluminado». Esta historia no muestra solamente lo falaz que es la apariencia, sino también la gran integridad de aquella dama, muy distinta de aquella otra que consiguió casarse y, en la noche de bodas, entre peluca, dentadura postiza, relleno del pecho y pantorrillas de pega, se dejó tres cuartas partes de su persona en el tocador.

[Nueva enciclopedia, traducción de Jesús Pardo para Seix Barral]

SAVINIO

Leonardo Sciascia

En el siglo XVI un pintor llamado Andrea Chirico o di Chírico o de Chirico trabajó en Sicilia. En una iglesia de Catania, Santa María del Gesù, queda algo de un mural o de un cuadro suyo: recuerdo haber visto la reproducción en un libro de historia local. Creo que, más allá del nombre y del siglo en que vivió, más allá de los fragmentos de pintura que se le reconocen, es muy poco lo que los historiadores y los eruditos saben de él. Se puede proponer la hipótesis de que trabajó principalmente en la Sicilia oriental, decorando con frescos iglesias y palacios, de ahí la desaparición de sus obras durante los terremotos que hacia el final del siglo siguiente asolaron esa zona. También se puede proponer la hipótesis -puede hacerlo el lector- de que a ese pintor Andrea de Chirico del siglo XVI lo esté inventando yo aquí y ahora. *Et pour cause*. Como homenaje y mimesis a Alberto Savinio. Para Alberto Savinio. De ese mundo suyo de memoria, de incidencias, de coincidencias, de refracciones, de correspondencias.

Alberto Savinio, cuyo verdadero nombre era Andrea de Chirico, ¿supo alguna vez de ese pintor homónimo que vivió tres siglos antes que él en Sicilia? Con seguridad casi absoluta se puede afirmar que nada supo, porque si hubiese sabido algo -hablando de los orígenes sicilianos de la familia y del vaticinio contenido en el nombre de Chirico-, habría escrito sobre él más de una vez. Y en cuanto al vaticinio, es preciso decir que lo refería más a su hermano Giorgio que a sí mismo.

En la ya vieja y asidua familiaridad que tengo con todo lo que escribió Savinio, me parece que puedo leer lo que no escribió sobre el oscuro pintor siciliano del siglo XVI; es decir lo que habría escrito sobre ese pintor -cuyo nombre repetía- en relación con su hermano Giorgio y con él mismo. Con toda probabilidad habría escrito que en el gran juego de las repeticiones, de las coincidencias, de las fatalidades que en el universo y en los destinos humanos se desarrolla, se había verificado un pequeño error: así, la vocación de la pintura, destinada a él por el nombre, le había llegado en cambio a su hermano, quedando para él el gusto de la pintura; de ahí la necesidad de cambiar de nombre, en homenaje al error convertido en destino.

Sin embargo, creo que hoy muchos, frente a las pinturas de Savinio, sentirán la tentación de no creer en el error. Y es una tentación que es necesario rechazar. Alberto Savinio no se compara nunca con Giorgio de Chirico, ni nunca hubiera aceptado que otro lo comparase. Respecto a la pintura, más acá de cualquier comparación y valoración, reconocía y aceptaba una especie de mayorazgo: mayor en edad, Giorgio lo era también en pintura. Pasando al juicio -pero nunca, repito, a la comparación - mantuvo siempre con firmeza que en la pintura de nuestro siglo Giorgio de Chirico quedaría con mucho señor del campo. Escribía en 1918: Giorgio de Chirico «ha penetrado el "misterio" del dramatismo moderno; sus cuadros no reproducen la visibilidad desnuda del objeto escogido por el dramatismo de su aspecto, de su forma, de su naturaleza, de su materia, de su utilidad. Él llega al "más allá" del objeto mismo. Deja al desnudo la anatomía metafísica del drama. Es el pintor moderno, pero más exactamente el "mago moderno".» De sí mismo como pintor, sólo pintor, no podía, pese a las muchas afinidades (y más que afinidades) que hoy pueden

descubrirse, decir lo mismo: sobre todo porque no lograba, justamente, verse sólo como pintor y considerar el pintar como otra cosa respecto al escribir y al componer música. Y además, no por nada había retardado todo lo posible el gusto de la pintura. «Quien ha visto mis pinturas, quien ha leído mis libros, quien ha escuchado mi música, sabe que mi única tarea es dar palabras, dar forma y colores, y en un tiempo era también dar sonidos, a un mundo poético mío. Ningún otro de los muchos fines del arte tiene que ver conmigo.» Y hay que leer las declaraciones que con el título *La mia pittura* publicó en 1949: «Yo soy un pintor "más allá de la pintura"... La pintura no me interesa.» Y así por el estilo, cuando decía que la pintura era parte de un todo en que él variada mas indiferentemente "se deleitaba", del que era "dilettante". Porque, aun cuando en estas declaraciones no se encuentra la palabra dilettante, la idea que Savinio tenía de sí mismo como escritor, pintor, músico y «manalive» era ésa (cae justo, creo; el chestertoniano «hombre vivo»): dilettante, dilettante al escribir, al pintar, al hacer música, al pensar, al vivir. Dilettante como Luciano de Samosata. Dilettante como Stendhal. Y sinónimo de dilettante era para él stendhaliano, como se ve en sus numerosas declaraciones de stendhalismo. Y por todas puede valer la de la nota a una carpeta de litografías de Fabrizio Clerici: «Stendhaliano se nace, no se llega a ser. El sereno deambular de Fabrizio Clerici a través de la vida; su dejarse atrapar por las cosas más impensadas; su dar escasa importancia al poder de la virilidad, de la fuerza, del puño de hierro aunque esté enguantado de terciopelo; su saborear las frases y la mayoría de las veces dejarlas por la mitad como indignas de ser formuladas; su andar ocioso aun en los grandes virajes de la Historia; su holgazanear aun entre las más abigarradas ocupaciones; el lento vagar de sus ojos de almendra blanca, entre de Artemisa y de gacela; su ignorar las "grandes metas" y rendir homenaje a las metas mínimas e inaparentes; su dilettantismo de raza; su seguir su propia Nariz (no olvidemos la mayúscula) me había dado un indicio seguro de stendhalismo. El amigo stendhaliano es necesario. Es el compañero ligero, el Ariel de este mundo seco de agua y de aire... Tú como Clerici y yo como Chirico somos además de todo también parientes, porque yo también como Chirico, o Cherico o Chierico me uno a tu misma raíz *clericus*, y juntos nos remontamos al común *klericós* y *kleros*, vale decir *lo que toca en suerte*. ¿A nosotros qué nos tocará en suerte? Todo. Porque ésa es la misteriosa virtud de nosotros los stendhalianos, la de tener nuestra propia suerte en la suerte de todas las cosas, de las máximas a las mínimas, y la de estar nosotros solos como quería estar Nietzsche, como en otro tiempo estaban los dioses: en todas partes y en ninguna.» Obsérvese la variación, en la etimología del nombre Chirico, respecto a aquel pasaje del *Hermaphrodito* en que habla de Giorgio: «un pintor que el destino colocará entre los mayores de nuestra época» y cuyo nombre -de ciudadanos de Florencia oriundos de Sicilia - vale como heraldo anunciador. Los nombres señalan el destino de quien los lleva, pero el destino de quien los lleva también tiene alguna influencia sobre el nombre.)

En esta definición del stendhalismo (en acepción, por así decirlo, *activa*: para distinguirlo de ese *pasivo* ejercicio de filología y erudición en que se celebra por lo general el stendhalismo), son preeminentes, como se ve, los elementos que entonces podían entenderse como discrepancia respecto al fascismo (1942): la escasa atención a la virilidad, a la fuerza, al puño de hierro; el andar ocioso aun en los grandes virajes de la Historia (la mayúscula en función irónica, porque en la historia historicista es evidente que Savinio no creía); el ignorar las grandes metas... Lo que en su stendhalismo Savinio y Clerici ignoraban era precisamente lo que el fascismo exaltaba. El fascismo era hastío, y Brancati daría después en ese sentido, entre Stendhal y Gogol, su imagen más exacta. El stendhalismo es en cambio, de modo peculiar, el rechazo del hastío, el *gusto*, el *deleitarse* de la vida, el ser *dilettanti*.

Lo que Savinio dice del stendhalismo, y de sí mismo como stendhaliano, debe complementarse con lo que un lector de vieja afición -y por su parte vagamente stendhaliano- puede decir sobre él

como escritor. Y como pintor, también, porque su pintura me parece obedecer a una necesidad muy similar a aquella por la que Stendhal abre en *Henry Brulard* espacios a los esbozos topográficos, de una topografía que restituye la memoria a la sensación, a la sensualidad; allí donde Savinio, en cambio, abre a la memoria un paso hacia la metamorfosis, hacia el mito. La necesidad, se diría, de probar, comprobar y prolongar la transparencia literaria (y uso la palabra transparencia como concepto bien definido: en el sentido en que la usa de modo admirable Starobinski), la transparencia de sí en el acto literario, en la palabra escrita. Eso no quita que Savinio pueda ser considerado también absolutamente pintor, es decir, que su pintura lo expresaría de manera exacta aun cuando no conociéramos su obra literaria.

Pero al reparo del pintor, y dejando por completo de lado -porque nada sabría decir de él - al músico; el escritor es entonces de aquellos que involucran en su historia la del lector, y cuyos libros tienen el poder de escoger de inmediato su lector y no dejarlo más. De aquéllos, en suma, que invierten la relación entre el lector y el libro, entre el lector y el autor de la obra literaria: el libro que escoge al lector, el autor que escoge al lector y lo destina a una fidelidad tan intensa que linda con la manía. Igual que Stendhal. De esos escritores que entran a formar parte de nuestra vida, que pasan a ser nuestra vida, por la inefable cualidad que sólo en forma aproximada puede encontrar definición en lo que Ramón Fernández dice de Stendhal: el arte, en el que pocos destacan, «de laisser entendre, ou sentir, qu'à côté du sentiment ou de l'action qu'il note, il y avait d'autres actions et d'autres sentiments possibles.» [1] Una posibilidad inagotable, abierta a una inagotable apropiación, que se renueva y multiplica a cada relectura.

El concepto de transparencia sirve para comprender el continuo elogio que Savinio hace de la *superficialidad*, su amor por la *superficialidad* y su desprecio por la *profundidad*, por los escritores *profundos*. Es un hecho explicable en términos propiamente ópticos. A partir de una condición de absoluta claridad, serenidad y libertad interior, de un luminoso conocimiento de uno mismo, incluso en lo que debería estar o se desearía que estuviera oscuro, ocurre el obvio fenómeno por el que la *profundidad* se transforma en *superficialidad*. No hay lugar *profundo* que la inteligencia no pueda volver *superficial*. *Profunda* para Savinio es sólo la estupidez, frente a la cual su ánimo se llena de asombro como el de Kant en la contemplación del cielo estrellado. «La estupidez, ese inconfesable amor, ejerce sobre nosotros un poder hipnótico, una invencible atracción. Muchas veces la he experimentado en el tranvía, en lugares públicos, en el café. Estoy sentado en un café, y al lado de mí que voy errando por los más inexplorados continentes de la inteligencia están sentados algunos desconocidos. Como ocurre con frecuencia, sus conversaciones exhalan una estupidez inefable, inspirada, hechicera. Poco a poco mi aventura se enturbia, pierdo el hilo de mi viaje solitario, cedo al llamado primordial de la estupidez, mi oído está lleno de la voz de la sirena. ¡Inteligencia, adiós! No pienso más, no busco más, no quiero más. Una dulcísima languidez me invade, como al término de un insomnio prolongando nuestros nervios se aflojan en el agotamiento voluptuoso del sueño. Ahora me vuelvo hacia ustedes y les pregunto: para nosotros los hijos de la Inteligencia, para nosotros los hijos del Pecado ¿ese llamado no es quizás el lejanísimo, nostálgico llamado del Paraíso Perdido?» La *profundidad*, la complejidad, la difícil y lo oscuro en la literatura y en el arte son para Savinio algo similar a la gorra de Charles Bovary: que después de describirlo por media página, quizá tomando conciencia de la indescriptibilidad del objeto y a la vez de la hipnosis a la que esta cediendo al intentar describirlo, Flaubert se decide a acabar una vez comparándola con la cara de un imbécil.

Para deleitarse con Savinio, con su vagar por la cristalina, transparente *superficialidad*, la memoria, la Memoria, es la única y la gran musa, la que genera y contiene a todas las musas. «La memoria es nuestra cultura. Es la reunión ordenada de nuestros pensamientos. No sólo de nuestros propios

pensamientos: es también la colección ordenada de los pensamientos de los demás hombres, de todos los hombres que nos han precedido. Y como la memoria es la colección ordenada de los pensamientos nuestros y ajenos, ella es nuestra religión («religio»). Nació la Memoria en el mismo instante en que el exiliado Adán cruzaba el umbral del Paraíso terrestre... Desesperada era al principio la Memoria, pero cuando un dios se le acercó amorosamente, a la Memoria se sumó la Esperanza... Nueve hijas generó el amor de Júpiter a Mnemosine. Las cuales, cuando descendieron a la tierra, hicieron que ésta suspirara de alegría y de consuelo. El arte ha surgido pues del fecundo seno de la Memoria... Si el arte no deriva de la Memoria, el arte es innoble (plebeyo), restringido y lleno de hastío: vano como los sueños...»

En relación con este pasaje, es necesario tener presente el juicio de Savinio sobre Proust: el hombre -dice- de las frases largas y el pensamiento corto. Hay memoria y memoria: en la memoria de Proust, Savinio no siente la presencia de la Memoria. No debe ser larga la frase, sino la Memoria. Larga como el pensamiento humano que todo hombre a quien la Memoria le sonrío posee enteramente. Larga como la civilización, que no se confunde -y que es preciso evitar con sumo cuidado confundir- con los sueños.

Como monseñor Della Casa prescribía, Savinio nunca relató sus propios sueños. Como un hombre educado. Como un hombre civilizado. Lo que en sus cosas parece pertenecer al sueño, pertenece tan sólo a la larga memoria, a la Memoria, al mito. De ahí su negativa a enrolarse -o a hacer de jefe de fila- en el surrealismo. De ahí la definición de «surrealista cívico» que dio de él Salvatore Battaglia. Cívico de civilización, cívico de civismo. Quizás el escritor más cívico que ha tenido Italia. Y es de este punto, con el que aquí terminamos, del que es preciso partir para empezar a hablar de su obra.

[1] «de hacer entender, o sentir, que al lado del sentimiento o de la acción que dice, había otras acciones y otros sentimientos posibles». [N. de la T.]

[Crucigrama, traducción de Stella Mastrangelo para Fonde de Cultura Económica]



Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine
tijeretazos@iespana.es www.tijeretazos.org