

## LEVEDAD

Dedicaré la primera conferencia a la oposición levedad-peso y daré las razones de mi preferencia por la levedad. Esto no quiere decir que considere menos válidas las razones del peso, sino que sobre la levedad creo tener más cosas que decir.

Tras cuarenta años de escribir *fiction*, tras haber explorado distintos caminos y hecho experimentos diversos, ha llegado el momento de buscar una definición general para mi trabajo; propongo ésta: mi operación ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado sobre todo de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje.

En esta conferencia trato de explicar -para mí mismo y para vosotros- por qué he pasado a considerar la levedad más como un valor que como un defecto; cuáles son, entre las obras del pasado, los ejemplos en los que encuentro mi ideal de levedad; cómo está ese valor en el presente y cómo lo estará en el futuro.

Empezaré por el último punto. Cuando comencé mi actividad, el deber de representar nuestro tiempo era el imperativo categórico de todo joven escritor. Lleno de buena voluntad, traté de identificarme con la energía despiadada que mueve la historia de nuestro siglo, con sus vicisitudes individuales y colectivas. Traté de percibir una sintonía entre el movido espectáculo del mundo, unas veces dramático, otras grotesco, y el ritmo interior de la picaresca y la aventura que me empujaban a escribir. Rápidamente percibí que entre los hechos de la vida que hubieran debido ser mi materia prima y la agilidad nerviosa y punzante que yo quería dar a mi escritura, había una divergencia que cada vez me costaba más esfuerzo superar. Quizá sólo entonces pude descubrir la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, características que se adhieren rápidamente a la escritura si no se encuentra la manera de evitarlas.

En ciertos momentos me parec que el mundo se iba volviendo de piedra: una lenta petrificación, más o menos avanzada según las personas y los lugares, pero de la que no se salvaba ningún aspecto de la vida. Era como si nadie pudiera esquivar la mirada inexorable de la Medusa.

El único héroe capaz de cortar la cabeza de la Medusa es Perseo, que vuela con sus sandalias aladas; Perseo, que no mira el rostro de la Gorgona sino su imagen reflejada en el escudo de bronce. Y en este momento, cuando noto que están por atraparme las tenazas de piedra, como me sucede cada vez que intento una evocación histórico-autobiográfica, Perseo también acude en mi ayuda. Más vale que me remita a las imágenes de la mitología. Para cortar la cabeza de la Medusa sin quedar petrificado, Perseo se apoya en lo más leve que existe: los vientos y las nubes, y dirige la mirada hacia lo que únicamente puede revelársele en una visión indirecta, en una imagen cautiva en un espejo. Inmediatamente tengo la tentación de encontrar en este mito una alegoría de la relación del poeta con el mundo, una lección del método que utilizaba cuando empecé. Pero sé que toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes. La lección que podemos extraer de un mito está en la literalidad del relato, no en lo que añadimos nosotros desde fuera.

La relación entre Perseo y la Gorgona es compleja: no termina con la decapitación del monstruo. De la sangre de la Medusa nace un caballo alado, Pegaso; la pesadez de la piedra puede convertirse en su contrario; de una cox, Pegaso hace brotar en el Monte Helicón la fuente donde beben las Musas. En algunas versiones del mito, Perseo montará el maravilloso Pegaso caro a las Musas, nacido de la sangre maldita de la Medusa. (Por lo demás, también las sandalias aladas provenían del mundo de los monstruos: Perseo las había recibido de las hermanas de la Medusa, las de un solo ojo, las Greas.) En cuanto a la cabeza cortada, Perseo no la abandona, la lleva consigo escondida en un saco; cuando sus enemigos están por vencerlo, le basta mostrarla alzándola por la cabellera de serpientes y el despojo sanguinolento se convierte en un arma invencible en la mano del héroe, un arma que no usa sino en casos extremos y solo contra quien merece el castigo de convertirse en la estatua de sí mismo. Aquí, sin duda, el mito quiere decirme algo, algo que está implícito en las imágenes y que no se puede explicar de otra manera. Perseo consigue dominar ese rostro temible manteniéndolo oculto, así como lo había vencido antes mirándolo en el espejo. La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal.

Sobre la relación entre Perseo y la Medusa podemos aprender algo más leyendo a Ovidio en las *Metamorfosis*. Perseo gana una nueva batalla, mata con su espada a un monstruo marino, libera a Andrómeda. Y decide hacer lo que cualquiera de nosotros haría después de semejante faena: lavarse las manos. En este caso su problema es dónde posar la cabeza de la Medusa. Y aquí Ovidio explica, en versos (IV, 740-752) que me parecen extraordinarios, cuánta delicadeza se necesita para ser un Perseo,

vencedor de monstruos: «Para que la áspera arena no dañe la cabeza de serpentina cabellera, Perseo mulle el suelo cubriéndolo con una capa de hojas, extiende encima unas ramitas nacidas bajo el agua, y en ellas posa, boca abajo, la cabeza de la Medusa.» Me parece que la levedad de la que Perseo es el héroe no podría estar mejor representada que con ese gesto de refrescante gentileza hacia ese ser monstruoso y aterrador, aunque también en cierto modo deteriorable, frágil.

Pero lo más inesperado es el milagro que sigue: las ramitas marinas en contacto con la Medusa se transforman en corales y para adornarse con ellos acuden las ninfas que acercan ramitas y algas a la terrible cabeza.

Este encuentro de imágenes, en el que la sutil gracia del coral roza la ferocidad de las Gorgonas, también está tan cargado de sugerencias que no quisiera echar a perder intentando comentarios o interpretaciones. Lo que quiero hacer es acercar a estos versos de Ovidio los de un poeta moderno, el «Piccolo testamento» de Eugenio Montale, en el que encontramos igualmente elementos sutilísimos que son como emblemas de su poesía («huella nacarada de caracol / o esmeril de vidrio pisoteado») frente a un espantoso monstruo infernal, un Lucifer de alas bituminosas que se abate sobre las capitales de Occidente. Jamás evocó Montale como en este poema escrito en 1953 una visión tan apocalíptica, pero lo que sus versos ponen en primer plano son las mínimas huellas luminosas que contraponen a la oscura catástrofe: «Conserva su polvo en el espejito / cuando apagadas todas las lámparas / la sardana sea infernal...». Pero ¿cómo podemos esperar salvarnos en lo más frágil que existe? Este poema de Montale es una profesión de fe en la persistencia de lo que parece más destinado a perecer y en los valores morales depositados en las huellas más tenues: «El tenue fulgor de fricción / allá abajo no era el de un fósforo.» Para poder hablar de nuestra época he tenido, pues, que dar un largo rodeo, evocar la frágil Medusa de Ovidio y el bituminoso Lucifer de Montale. Es difícil para un novelista representar su idea de la levedad con ejemplos tomados de la vida contemporánea si no se la convierte en el objeto inalcanzable de una búsqueda sin fin. Es lo que ha hecho con evidencia e inmediatez Milan Kundera. Su novela *La insostenible levedad del ser* es en realidad una amarga constatación de la Ineluctable Pesadez del Vivir: no sólo de la condición de opresión desesperada y *all-pervading* que ha tocado en suerte a su desventurado país, sino de una condición humana que nos es común, aunque nosotros seamos infinitamente más afortunados. El peso del vivir para Kundera está en toda forma de constricción: la tupida red de constricciones públicas y privadas que termina por envolver toda existencia en una trama de nudos cada vez más apretados. Su novela nos demuestra cómo en la vida todo lo que elegimos y apreciamos por ser leve no tarda en revelar su propio peso insostenible. Quizá sólo la vivacidad y la movilidad de la inteligencia escapan a esta condena: tales son las virtudes de escritura de esa novela, que pertenecen a un universo distinto del universo del vivir.

En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, siento que debería irme como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional. Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación. Las imágenes de levedad que busco no deben dejarse disolver como sueños por la realidad del presente y del futuro...

En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy antiguas, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo... Pero si la literatura no basta para comprobar que no hago sino perseguir sueños, busco en la ciencia alimento para mis visiones, en las que toda pesadez se disuelve...

Hoy todas las ramas de la ciencia parecen querer demostrarnos que el mundo se apoya en entidades sutilísimas, como los mensajes del DNA, los impulsos de las neuronas, los quarks, los neutrinos errantes en el espacio desde el comienzo de los tiempos...

Además, la informática. Es cierto que el software no podría ejercitar los poderes de su levedad sin la pesadez del hardware, pero el software es el que manda, el que actúa sobre el mundo exterior y sobre las máquinas, que existen sólo en función del software. Se desarrollan para elaborar programas cada vez más complejos. La segunda revolución industrial no se presenta como la primera, con imágenes aplastantes como laminadoras o coladas de acero, sino como los bits de un flujo de información que corre por circuitos en forma de impulsos electrónicos. Las máquinas de hierro siguen existiendo, pero obedecen a los bits sin peso.

¿Es legítimo extrapolar del discurso de las ciencias una imagen del mundo que corresponda a mis deseos? Si la operación que estoy intentando me atrae es porque creo que podría anudarse de nuevo a un hilo muy antiguo de la historia de la poesía. *De rerum natura* de Lucrecio es la primera gran obra de poesía en la que el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo, móvil, leve. Lucrecio quiere escribir el poema de la materia, pero nos advierte desde el comienzo que la verdadera realidad de esa materia consiste en corpúsculos invisibles. Es el poeta de lo concreto físico visto en su sustancia permanente e inmutable, pero lo primero que nos dice es que el vacío es tan concreto como los cuerpos sólidos. La mayor preocupación de

Lucrecio parece ser la de evitar que el peso de la materia nos aplaste. En el momento de establecer las rigurosas leyes mecánicas que determinan todo el acontecer, siente la necesidad de dejar que los átomos puedan desviarse imprevisiblemente de la línea recta, con el fin de garantizar la libertad tanto de la materia como de los seres humanos. La poesía de lo invisible, la poesía de las infinitas potencialidades imprevisibles, así como la poesía de la nada, nacen de un poeta que no tiene dudas sobre la fisicidad del mundo.

Esta pulverización de la realidad se extiende también a los aspectos visibles y ahí es donde descuellos la calidad poética de Lucrecio: las partículas de polvo que se arremolinan en un rayo de sol dentro de un aposento a oscuras (II, 114-124); las minúsculas conchas, todas iguales y todas diferentes, que la ola empuja indolente sobre *bibula harena*, la arena que se embebe (II, 374-376); las telarañas que, mientras andamos, nos envuelven sin que nos demos cuenta (III, 381-390).

He citado ya las *Metamorfosis* de Ovidio, otro poema enciclopédico (escrito unos cincuenta años más tarde que el de Lucrecio), que parte, no ya de la realidad física, sino de las fábulas mitológicas. También para Ovidio todo puede transformarse en nuevas formas; también para Ovidio el conocimiento del mundo es disolución de la compacidad del mundo; también para Ovidio hay una paridad esencial entre todo lo que existe, contra toda jerarquía de poderes y de valores. Si el mundo de Lucrecio está hecho de átomos inalterables, el de Ovidio está hecho de calidades, de atributos, de formas que definen la diversidad de cada cosa, cada planta, cada animal, cada persona; pero éstas no son sino tenues envolturas de una sustancia común que – si la agita una profunda pasión – puede transformarse en algo absolutamente diferente.

Ovidio despliega su incomparable talento cuando sigue la continuidad del paso de una forma a otra: cuando cuenta como una mujer advierte que se está transformando en azufaifo: los pies se le clavan en la tierra, una corteza tierna sube poco a poco y le ciñe las ingles; trata de soltar sus cabellos y descubre su mano llena de hojas. O cuando habla de los dedos de Aracne, agilísimos cuando cardan e hilan la lana, cuando hacen girar el huso y mueven la aguja de bordar, y que de pronto vemos alargarse en delgadas patas de araña que empiezan a tejer su tela.

Tanto en Lucrecio como en Ovidio la levedad es una manera de ver el mundo fundada en la filosofía y en la ciencia: las doctrinas de Epicuro para Lucrecio, las doctrinas de Pitágoras para Ovidio (un Pitágoras que, tal como nos lo presenta Ovidio, se parece mucho a Buda). Pero en ambos casos la levedad es algo que se crea en la escritura, con los medios lingüísticos propios del poeta, independientemente de la doctrina del filósofo que el poeta declara profesar.

Con lo que tengo dicho hasta aquí, me parece que empieza a precisarse el concepto de levedad; espero ante todo haber demostrado que existe una levedad del pensar, así como todos sabemos que existe una levedad de lo frívolo; más aún, la levedad del pensar puede hacernos parecer pesada y opaca la frivolidad.

Nada ilustra mejor esta idea que un cuento del *Decamerón* (VI, 9) donde aparece el poeta florentino Guido Cavalcanti. Boccaccio nos presenta a Cavalcanti como un austero filósofo que se pasea meditando entre los sepulcros de mármol, delante de una iglesia.

La *jeunesse dorée* florentina cabalgaba en grupos por la ciudad, yendo de una fiesta a otra, buscando siempre ocasiones de multiplicar sus invitaciones recíprocas. Cavalcanti no era popular entre esos jóvenes porque, a pesar de ser rico y elegante, no aceptaba nunca ir de juerga con ellos, y porque se sospechaba que su misteriosa filosofía era sacrílega.

«Ahora bien, un día ocurrió que, habiendo salido Guido de Orsanmichele, avanzaba por el Paseo de los Adimari hasta San Juan, que muchas veces era su camino; alrededor de San Juan había unos grandes sarcófagos de mármol, que hoy están en Santa Reparata, y otros muchos; mientras él estaba entre las columnas de pórfido que allí hay y los sarcófagos y la puerta de San Juan, que cerrada estaba, llegó micer Betto con su grupo a caballo por la plaza de Santa Reparata y, al ver a Guido entre las sepulturas, dijeron: «Vamos a gastarles una broma»; y, espoleando los caballos, se le echaron encima, a guisa de festivo asalto, casi antes de que se diera cuenta, y empezaron a decirle:

-Guido, te niegas a ser de nuestro grupo; pero, cuando hayas averiguado que Dios no existe, ¿qué vas a hacer?

Guido, viéndose rodeado por ellos, prestamente dijo:

-Señores, en vuestra casa podéis decirme cuanto os plazca.

Y, poniendo la mano en uno de los sarcófagos, que eran grandes, como agilísimo que era dio un salto y cayó del otro lado y, librándose de ellos, se marchó.»

Lo que nos interesa aquí no es tanto la réplica atribuida a Cavalcanti (que se puede interpretar estimando que el presunto «epicureísmo» del poeta era en realidad averroísmo, para el cual el alma individual forma parte del intelecto universal: las tumbas no son mi casa sino la vuestra, ya que la muerte corporal es vencida por quien se eleva a la contemplación universal a través de la especulación del intelecto). Lo que nos sorprende es la imagen visual que Boccaccio evoca: Cavalcanti liberándose de un salto «sí come colui che leggerissimo era»

Si precisara elegir un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil, repentino salto del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos.

Desearía que, ahora que estoy por hablar de Cavalcanti, poeta de la levedad, tuvierais presente esta imagen. En sus poemas los «dramatis personae» más que personajes humanos son suspiros, rayos luminosos, imágenes ópticas, y sobre todo esos impulsos a mensajes inmateriales que él llama «espíritus». Un tema nada ligero, como los padecimientos del amor, es disuelto por Cavalcanti en entidades impalpables que se desplazan entre alma sensitiva y alma intelectual, entre razón y mente, entre ojos y voz. En una palabra, se trata siempre de algo que se distingue por tres características: 1) es levísimo; 2) está en movimiento; 3) es un vector de información. En algunos poemas este mensaje-mensajero es el texto poético mismo: en el más famoso de todos, el poeta desterrado se dirige a la balada que esta escribiendo y dice:

«Ve, leve y silenciosa, sin desviarte, a mi señora». En otro, son los instrumentos de la escritura – plumas y utensilios para afilarlas – los que toman la palabra: «Somos las tristes plumas desalentadas, / las tijerillas y el cortaplumas doliente...». En un soneto la palabra «spirito» o «spiritello» aparece en cada verso; en una evidente autoparodia, Cavalcanti lleva hasta sus últimas consecuencias su predilección por esa palabra clave, concentrando en los catorce versos un complicado relato abstracto en el que intervienen catorce «espíritus», cada uno con una función diferente. En otro soneto, el cuerpo es desmembrado por el padecimiento amoroso, pero sigue andando como un autómatas «hecho de cobre o de piedra o de madera». Ya en un soneto de Guinizelli las penas de amor transformaban al poeta en una estatua de bronce, imagen muy concreta cuya fuerza reside justamente en la sensación de peso que transmite. En Cavalcanti el peso de la materia se anula por el hecho de que los materiales del simulacro humano pueden ser muchos e intercambiables; la metáfora no impone un objeto sólido y ni siquiera la palabra «piedra» llega a dar pesadez al verso. Encontramos esa paridad de todo lo que existe a la que me referí a propósito de Lucrecio y Ovidio. Un maestro de la crítica estilística italiana, Gianfranco Contini, la define como «parificazione cavalcantiana dei reali».

El ejemplo más feliz de «parificazione dei reali» lo da Cavalcanti en un soneto que se inicia con una enumeración de imágenes de belleza, destinadas todas a ser superadas por la belleza de la mujer amada:

«Belleza de dama y de sabio mente / y gentiles caballeros armados; / cantar de aves y razonar de amor; / hermosas naves que se deslizan por el mar; / aire sereno cuando el albor aparece / y blanca nieve que cae sin viento; / vega y prado que cae con flores; / oro, plata, azul en los ornamentos.»

El verso «y blanca nieve que cae sin viento» fue tomado con pocas variantes por Dante en el *Infierno* (XIV, 30): «como nieve en los Alpes, si no hay viento». Los dos versos son casi idénticos, y sin embargo expresan dos concepciones completamente diferentes. En ambos la nieve sin viento evoca un movimiento leve y silencioso. Pero aquí termina la semejanza y empieza la diferencia. En Dante el verso está dominado por la especificación del lugar (en los Alpes), que evoca un escenario montañoso. En cambio en Cavalcanti el adjetivo «blanca», que podría parecer pleonástico, unido al verbo «bajar», también totalmente previsible, borran el paisaje en una atmósfera de suspendida abstracción. Pero la primera palabra es sobre todo la que determina el significado diferente de los dos versos. En Cavalcanti la conjunción «y» pone a la nieve en el mismo plano que las otras visiones que la preceden y la siguen: una fuga de imágenes que es como un muestrario de las bellezas del mundo. En Dante el adverbio «como» encierra toda la escena en el marco de una metáfora, pero dentro de ese marco la metáfora tiene una realidad concreta, así como tiene una realidad no menos concreta y dramática el paisaje del infierno bajo una lluvia de fuego, para ilustrar el cual introduce el símil de la nieve. En Cavalcanti todo se mueve tan rápidamente que no podemos percibir su consistencia sino tan sólo sus efectos; en Dante todo adquiere consistencia y estabilidad: establece con precisión el peso de las cosas. Hasta cuando habla de cosas leves, Dante parece querer dar el peso exacto de esa ligereza: «como nieve en los Alpes, si no hay viento»; así como, en otro verso muy similar, la pesadez de un cuerpo que se hunde en el agua y desaparece está como retenida y amortiguada: «como en agua profunda cosa grave» (*Paraíso* III, 123).

Al llegar aquí debemos recordar que la idea de que el mundo está constituido por átomos sin peso nos sorprende porque tenemos experiencia del peso de las cosas, así como no podríamos admirar la levedad del lenguaje si no supiéramos admirar también el lenguaje dotado de peso.

Podemos decir que dos vocaciones opuestas se disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un pulvíscolo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos; la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones.

En los orígenes de la literatura italiana –y europea–, Cavalcanti y Dante son quienes abren estas dos vías. La oposición es válida, naturalmente, en líneas generales, pero exigiría innumerables especificaciones, dada la enorme riqueza de recursos de Dante y su extraordinaria versatilidad. No es un azar que el soneto de Dante inspirado en la levedad más feliz: «Guido, quisiera que tú y Lapo y yo», esté dedicado a Cavalcanti. En la *Vida Nueva*, Dante trata la misma materia de su maestro y amigo, y hay palabras, motivos y conceptos que se encuentran en ambos poetas; cuando Dante quiere expresar la levedad, también en la *Divina Comedia*, nadie sabe hacerlo mejor que él; pero su genialidad se manifiesta en el sentido opuesto, en la manera de extraer de la lengua todas las posibilidades sonoras, emocionales, de evocación de sensaciones; en la manera de capturar en el verso el mundo en toda la variedad de sus niveles y de sus formas y atributos, de transmitir el sentido de que el mundo está organizado según un sistema, un orden, una jerarquía en la que todo encuentra su lugar. Forzando un poco la contraposición se podría decir que Dante da solidez corpórea incluso a la especulación intelectual más abstracta, mientras que Cavalcanti disuelve lo concreto de la experiencia tangible en versos de ritmo escandido, silábico, como si el pensamiento se fuera separando de la oscuridad en rápidas descargas eléctricas.

El haberme centrado en Cavalcanti me ha servido para aclarar (al menos para mí mismo) lo que entiendo por «levedad». La levedad para mí se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar. Paul Valéry ha dicho: «Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume».

Me he servido de Cavalcanti para ejemplificar la levedad en, por lo menos tres acepciones diferentes;

1) Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida.

Os dejo buscar otros ejemplos en esta dirección. Emily Dickinson puede proporcionarnos cuantos queramos:

«Un sépalo, pétalo, y una espina / una mañana cualquiera de verano / un frasco de rocío, una abeja o dos, / una brisa, una cabriola entre los árboles, / ¡y soy una rosa!»

2) El relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción.

Y aquí, para buscar un ejemplo más moderno podemos probar con Henry James, abriendo al azar uno de sus libros:

«Este abismo, constantemente salvado por una estructura lo bastante firme a pesar de su ligereza y de sus ocasionales oscilaciones en el espacio un tanto vertiginoso, invitaba en ocasiones, para tranquilidad de los nervios, a un descenso de la plomada y a una medición de la profundidad. Había quedado establecida una diferencia, además, una vez y para siempre, por el hecho de que durante todo este tiempo ella no parecía sentir la necesidad de refutar el cargo de que tenía una idea que no se atrevía a expresar, un cargo formulado precisamente antes de terminar una de las más extensas de sus últimas discusiones.»

3) Una imagen figurada de levedad que asuma un valor emblemático, como, en el cuento de Boccaccio, Cavalcanti saltando con sus delgadas piernas por encima de la losa sepulcral.

Hay invenciones literarias que se imponen a la memoria más por su sugestión verbal que por las palabras. La escena en que Don Quijote clava su lanza en un aspa del molino de viento y es izado por los aires ocupa unas pocas líneas en la novela de Cervantes; se puede decir que el autor ha invertido en ella un mínimo de sus recursos de escritura; no obstante, es uno de los momentos más famosos de la literatura de todos los tiempos.

Creo que con estas indicaciones puedo empezar a hojear los libros de mi biblioteca en busca de ejemplos de levedad. En Shakespeare voy a buscar ahora mismo el momento en que Mercucio entra en escena: «Te has enamorado; que Cupido te preste sus alas y álzate con ellas más que con un salto» Mercucio contradice inmediatamente a Romeo, que acaba de decir: «Bajo el peso del amor me hundo». La forma en que Mercucio se mueve en el mundo queda definida por los primeros verbos que emplea: bailar, alzarse, punzar. El semblante humano es una máscara, *a visor*. Apenas entra en escena siente el deseo de explicar su filosofía, no con un discurso teórico, sino contando un sueño: «la Reina Mab, partera de las hadas, aparece en una carroza hecha con la cáscara de una avellana»

«Los radios de las ruedas de su carroza están fabricados de largas patas de araña; / la cubierta, de alas de saltamontes; las riendas, de finísima telaraña; / las colleras, de húmedos rayos de luna; / su látigo, de un hueso de grillo; la tralla, de una hebra sutil.»

y no olvidemos que esta carroza era «tirada por un tronco de minúsculos árboles»: detalle decisivo creo, que permite fundir en el sueño de la Reina Mab atomismo lucreciano, neoplatonismo renacentista y *celtic-lore*.

Quisiéramos que también el paso danzarín de Mercucio nos acompañara hasta el umbral del nuevo milenio. La época que sirve de fondo a Romeo y Julieta tiene muchos aspectos que no difieren demasiado de los de nuestro tiempo: las ciudades ensangrentadas por violentas querellas no menos insensatas que las de Capuletos y Montescos; la liberación sexual predicada por la Nodriz que no logra convertirse en modelo de amor universal; los experimentos de Fray Lorenzo, guiados por el generoso optimismo de su «filosofía natural», pero que nunca se sabe con certeza si se usarán para la vida o para la muerte.

El renacimiento shakesperiano sufre las influencias etéreas que conectan macrocosmos y microcosmos, desde el firmamento neoplatónico hasta los espíritus de los metales que se transforman en el crisol de los alquimistas. Las mitologías clásicas pueden proporcionar su repertorio de ninfas y de driadas, pero las mitologías célticas, con sus elfos y sus hadas, son desde luego más ricas en imágenes de las fuerzas naturales más sutiles. Este fondo cultural (pienso naturalmente en los fascinantes estudios de Frances A. Yates sobre la filosofía oculta del Renacimiento y sus ecos en la literatura) explica por qué en Shakespeare se pueden hallar los más abundantes ejemplos de mi tema. Y no pienso solamente en Puck y en toda la fantasmagoría del *Sueño*, o en Ariel y en todos los que «son de la misma sustancia de que están hechos los sueños», sino sobre todo en esa especial modulación lírica y existencial que permite contemplar el propio drama como desde fuera y disolverlo en melancolía e ironía.

La gravedad sin peso de la que he hablado a propósito de Cavalcanti vuelve a aflorar en la época de Cervantes y de Shakespeare: esa conexión especial entre melancolía y humorismo que Klibansky, Panofsky y Saxl estudiaron en *Saturn and Melancholy*. Así como la melancolía es la tristeza que se aligera, así el «*humour*» es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea (esa dimensión de la carnalidad humana que sin embargo constituye la grandeza de Boccaccio y Rabelais) y pone en duda el yo y el mundo y toda la red de relaciones que los constituyen.

Melancolía y «*humour*» mezclados e inseparables caracterizan el acento del Príncipe de Dinamarca, que hemos aprendido a reconocer en todos o casi todos los dramas shakesperianos en labios de los muchos avatares del personaje de Hamlet. Uno de ellos, Jaques en *Como gustéis*, define así la melancolía (acto IV, escena I)

... pero es una melancolía mía propia, compuesta de muchos elementos, extraída de muchos objetos, mera y diversa contemplación de mis viajes, que, al rumiarla a menudo, me envuelve en una tristeza muy humorística.

No es, pues, una melancolía compacta y opaca, sino un velo de minúsculas partículas de humores y sensaciones, un pulvíscolo de átomos, como todo lo que constituye la sustancia última de la multiplicidad de las cosas.

Confieso que mi tentación de imaginar un Shakespeare adepto del atomismo de Lucrecio es muy fuerte, pero sé que sería arbitrario. El primer escritor del mundo moderno que hace explícita profesión de una concepción atomista del universo en su transfiguración fantástica lo encontramos sólo unos años después, en Francia: Cyrano de Bergerac.

Extraordinario escritor, Cyrano, que merecería ser más recordado, y no sólo como primero y auténtico precursor de la ciencia ficción, sino por sus cualidades intelectuales y poéticas. Partidario del sensismo de Gassendi y de la astronomía de Copérnico, pero instruido sobre todo en la «filosofía natural» del Renacimiento italiano –Cardano, Bruno, Campanella–, Cyrano es el primer poeta del atomismo en las literaturas modernas.

En páginas cuya ironía no disimula una verdadera conmoción cósmica, Cyrano celebra la unidad de todas las cosas, inanimadas o animadas, la combinatoria de figuras elementales que determina la variedad de las formas vivientes, y sobretodo transmite el sentido de la precariedad de los procesos que las han creado, es decir, lo poco que faltó para que el hombre no fuera hombre, y la vida la vida, y el mundo un mundo.

«Y, después de esto, os extrañáis de que esta materia, revuelta en desorden al azar, pueda haber constituido un hombre, teniendo en cuenta que había tantas cosas necesarias a la construcción de su ser. ¿No sabéis, pues, que un millón de veces esta materia, encaminándose al dibujo de un hombre, se ha parado a formar ya una piedra, ya plomo, ya coral, ya una flor, ya un cometa, y todo esto debido a la mayor o menor cantidad de ciertas figuras que se necesitaban o no se necesitaban para diseñar un hombre? No es, pues, una maravilla que entre una infinidad de materias que cambian y que se remueven incesantemente hayan encontrado el medio de hacer los pocos animales, vegetales y minerales que vemos; como tampoco es ninguna maravilla que en cien jugadas de dados haya una en la que salen los tres con el mismo número; más aún, es imposible que de ese movimiento no se haga algo, y este algo será admirado siempre por un atolondrado que no sabrá lo poco que ha faltado para que no se hubiera hecho.»

Por esta vía Cyrano llega a proclamar la fraternidad de los hombres con los repollos, y así imagina la protesta de un repollo que va a ser cortado:

«Hombre, mi querido hermano, ¿qué te he hecho que merezca la muerte? (...) ¡Me alzo de la tierra, me abro, te tiendo mis brazos, te ofrezco a mis hijos en semilla y, por recompensa de mi cortesía tú me haces cortar la cabeza!»

Si pensamos que este alegato por una verdadera fraternidad universal fue escrito casi ciento cincuenta años antes de la Revolución Francesa, vemos como la lentitud de la conciencia humana para salir de su *parochialism* antropocéntrico puede quedar anulada en un instante por la invención poética. Todo esto en el contexto de un viaje a la luna en el que Cyrano supera en imaginación a sus más ilustres predecesores, Luciano de Samósata y Ludovico Ariosto. En mi análisis de la levedad, Cyrano figura sobre todo por la manera en que, antes de Newton, sintió el problema de la gravitación universal; o mejor, el problema de cómo sustraerse a la fuerza de la gravedad, y eso estimula tanto su fantasía que lo lleva a inventar toda una serie de sistemas, a cuál más ingenioso, para subir a la luna: con ampollas llenas de rocío que se evapora al sol; untándose con médula de buey, que es habitualmente absorbida por la luna; con una pelota imantada lanzada varias veces verticalmente al aire desde una nave aerostática.

En cuanto al sistema del imán, Jonathan Swift lo desarrollará y perfeccionará para sostener en el aire la isla volante de Laputa. La aparición de Laputa volando es un momento en el que las dos obsesiones de Swift parecen anularse en un equilibrio mágico: me refiero a la abstracción incorpórea del racionalismo contra el cual dirige su sátira, y al peso material de la corporeidad.

«...y pude ver sus lados, rodeados por diversas series de galerías y escaleras a determinados intervalos para descender de unas a otras. En la galería inferior pude distinguir a algunas personas pescando con largas cañas, y a otras mirando.»

Swift es contemporáneo y adversario de Newton. Voltaire, que admiraba a Newton, imagina un gigante, Micromegas, que en oposición a Swift se define no por su corporeidad sino por dimensiones expresadas con números, por propiedades espaciales y temporales enunciadas en los términos rigurosos e imposibles de los tratados científicos. En virtud de esta lógica y de este estilo, Micromegas consigue viajar por el espacio desde Sirio hasta Saturno y hasta la Tierra. Se diría que en las teorías de Newton lo que estimula la imaginación literaria no es el condicionamiento de todas las cosas y personas a la fatalidad del propio peso sino el equilibrio de fuerzas que permite a los cuerpos celestes planear en el espacio.

La imaginación del S XVIII abunda en figuras suspendidas en el aire. No en vano a comienzos de ese siglo la traducción francesa de las *Mil y una noches* por Antoine Galland abrió a la fantasía occidental los horizontes de lo maravilloso oriental: alfombras voladoras, caballos voladores, genios que salen de lámparas.

El siglo XVIII verá la culminación de esta tendencia de la imaginación a superar todo límite con el vuelo del Barón de Münchhausen montado en una bala de cañón, imagen que en nuestra memoria se ha identificado definitivamente con la ilustración que es la obra maestra de Gustave Doré. Las aventuras de Münchhausen, que, como las *Mil y una noches*, no se sabe si tuvieron un autor, muchos autores o ninguno, son un continuo desafío de la ley de la gravitación: el Barón es llevado en vuelo por unos patos, se levanta por los aires junto con su caballo tirando hacia arriba de la coleta de su peluca, baja de la luna por medio de una cuerda que va cortando y anudando varias veces durante el descenso.

Estas imágenes de la literatura popular, junto con las de la literatura culta que hemos visto, acompañan la fortuna literaria de las teorías de Newton. A los quince años Giacomo Leopardi escribe una historia de la astronomía extraordinariamente erudita, en la que, entre otras cosas, resume las teorías newtonianas. La contemplación del cielo nocturno, que inspirara a Leopardi sus versos más bellos, no era sólo un motivo lírico; cuando hablaba de la luna, Leopardi sabía exactamente de qué hablaba.

En su ininterrumpido discurrir sobre el insostenible peso del vivir, Leopardi da de la felicidad inalcanzable imágenes de levedad: los pájaros, una voz de mujer que canta en una ventana, la transparencia del aire y, sobre todo, la luna.

Apenas se asoma a los versos de los poetas, la luna tiene siempre el poder de transmitir la sensación de levedad, de suspensión, de silencioso y calmo encanto. En un primer momento quise dedicar esta conferencia entera a la luna: seguir su aparición en las literaturas de todos los tiempos y países. Después decidí que la luna se la dejaba toda a Leopardi. Porque el milagro de Leopardi fue el de quitar al lenguaje su peso hasta que se asemejara a la luz lunar. Las numerosas apariciones de la luna ocupan pocos versos en sus poemas, pero bastan para iluminar toda la composición con esa luz o para proyectar en ella la sombra de su ausencia.

«Dulce y clara es la noche y sin viento, / y quieta sobre los techos y entre los huertos / se posa la luna, y de lejos revela / serena cada montaña // Oh, graciosa luna, recuerdo / que hace ya un año, a este monte / venía lleno de angustia a contemplarte: / y pendías entonces sobre aquel bosque / lo mismo que hoy, iluminándolo. // Oh, cara luna, a cuyos calmos rayos / danzan las liebres en los bosques... // Ya todo el aire se oscurece, / tórnase azul el sereno, y tornan las sombras / a bajar de montes y de techos / al blanquear de la reciente luna. // ¿Qué haces, luna, en el cielo? Dime, ¿qué haces, silenciosa luna? / Surges de noche y vas / contemplando los desiertos; después te detienes.»

¿Se han ido entretejiendo muchos hilos en mi exposición? ¿De cuál he de tirar para que la conclusión me llegue a las manos? Está el hilo que une la luna, Leopardi, Newton, la gravitación y la levitación... Está el hilo de Lucrecio, el atomismo, la filosofía del amor de Cavalcanti, la magia renacentista, Cyrano... Después está el hilo de la escritura como metáfora de la sustancia pulviscular del mundo: ya para Lucrecio las letras eran átomos en continuo movimiento, que con sus continuas permutaciones creaban las palabras y los sonidos más diversos; idea que fue retomada por una larga tradición de pensadores para quienes los secretos del mundo estaban contenidos en la combinatoria de los signos de la escritura: el *Ars Magna* de Raimundo Lulio, la Kábala de los rabinos españoles y la de Pico della Mirandola ... El mismo Galileo verá en el alfabeto el modelo de toda combinatoria de unidades mínimas. Después Leibniz...

¿Debo seguir este camino? Pero la conclusión que yo obtenga, ¿no sonará demasiado obvia? La escritura, modelo de todo proceso de la realidad... más aún, única realidad conocible..., más aún, única realidad *tout court*... No, no entiendo esa vía obligada que me lleva demasiado lejos del uso de la palabra como yo la entiendo, como persecución perpetua de las cosas, adecuación a su variedad infinita.

Queda todavía un hilo, el que empecé a desovillar al principio: la literatura como función existencial, la búsqueda de la levedad como reacción al peso del vivir. Quizá también a Lucrecio, también a Ovidio, los impulsaba esa necesidad: Lucrecio, que buscaba –o creía buscar– la impasibilidad epicúrea: Ovidio, que buscaba –o creía buscar– la resurrección en otras vidas según Pitágoras. Acostumbrado a considerar la literatura como búsqueda de conocimiento, para moverme en el terreno existencial necesito considerarlo extensivo a la antropología, a la etnología, a la mitología.

A la precariedad de la existencia de la tribu –sequías, enfermedades, influjos malignos– el chamán respondía anulando el peso de su cuerpo, transportándose en vuelo a otro mundo, a otro nivel de percepción donde podía encontrar fuerzas para modificar la realidad. En siglos y civilizaciones más cercanos a nosotros, en las aldeas donde la mujer soportaba el peso mayor de una vida de constricciones, las brujas volaban de noche en el palo de la escoba o en vehículos más livianos, como espigas o briznas de paja. Antes de ser codificadas por los inquisidores, estas visiones formaban parte de lo imaginario popular o, digamos, también de lo vivido. Creo que este nexo entre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa.

Primero, la literatura oral: en los cuentos populares (el volar a otro mundo es una situación que se repite muy a menudo). Entre las «funciones» catalogadas por Propp en *Morfología del cuento*, ese es uno de los modos de «traslado del héroe», así definido: «Por lo general el objeto de las búsquedas se encuentra en "otro" reino "diferente" que puede estar situado muy lejos, en línea horizontal, o a gran altura o profundidad en sentido vertical». Propp enumera a continuación varios ejemplos del tema *El héroe vuela por los aires*: «Montado en un caballo o en un pájaro, en forma de pájaro, en una nave voladora, en una alfombra voladora, a hombros de un gigante o de un espíritu, en la carroza del diablo, etc.»

No me parece forzado conectar esta función chamánica o de hechicería documentada por la etnología y el folclore, con lo imaginario literario; por el contrario, creo que la racionalidad más profunda implícita en toda operación literaria debe buscarse en las necesidades antropológicas a las que aquélla corresponde. Desearía terminar esta conferencia recordando un cuento de Kafka, *El jinete del cubo*. Es un breve relato en primera persona, escrito en 1917, y su punto de partida es evidentemente una situación muy real de aquel invierno de guerra, el más terrible para el Imperio austriaco: la falta de carbón. El narrador sale con el cubo vacío en busca de carbón para la estufa. Por la calle el cubo le sirve de caballo, llega a izarlo a la altura de los primeros pisos y lo transporta meciéndolo como en la grupa de un camello.

La carbonería es subterránea y el jinete del cubo está demasiado alto; trata de hacerse oír por el hombre, que está dispuesto a satisfacerle, mientras que la mujer no lo quiere escuchar. El jinete le suplica que le dé una paletada del carbón de la peor calidad, aunque no pueda pagarle en seguida. La mujer del carbonero se desata el mandil y ahuyenta al intruso como si espantara una mosca. El cubo es tan liviano que sale volando con el jinete hasta perderse más allá de las Montañas de Hielo.

Muchos de los cuentos de Kafka son misteriosos y éste lo es especialmente. Tal vez Kafka sólo quería contarnos que salir en busca de un poco de carbón, una fría noche en tiempos de guerra, se transforma, con el simple balanceo del cubo vacío, en *quête* de jinete errante, travesía de caravanas en el desierto, vuelo mágico. Pero la idea de este cubo vacío que te levanta por encima del nivel donde se encuentra la ayuda y también el egoísmo de los demás, el cubo vacío signo de privación, de deseo, de búsqueda, que te



levanta hasta el punto de que tu humilde plegaria ya no puede ser escuchada, abre el camino a reflexiones sin fin.

He hablado del chamán y del héroe del cuento popular, de la privación padecida que se transforma en levedad y permite volar al reino donde toda carencia será magníficamente satisfecha. He hablado de las brujas que volaban en humildes utensilios domésticos como puede ser un cubo. Pero el héroe de este cuento de Kafka no parece dotado de poderes chamánicos o mágicos, ni parece que en el reino allende las Montañas de Hielo vaya a llenarse el cubo vacío. Sobre todo porque si se llenara no permitiría volar. Así, montados en nuestro cubo nos asomaremos al próximo milenio, sin esperar encontrarnos nada más que aquello que seamos capaces de llevar. La levedad, por ejemplo, cuyas virtudes he tratado de ilustrar esta conferencia.