

EXACTITUD

Para los antiguos egipcios el símbolo de la precisión era una pluma que servía de pesa en el platillo de la balanza donde se pesaban las almas. Aquella pluma ligera se llamaba Maat, diosa de la balanza. El jeroglífico de Maat indicaba también la unidad de longitud, los 33 centímetros del ladrillo unitario, y también el tono fundamental de la flauta.

Estos datos proceden de una conferencia de Giorgio de Santillana sobre la precisión de los antiguos en la observación de los fenómenos celestes, conferencia que escuché en Italia en 1963 y que tuvo en mí una profunda influencia. Desde mi llegada aquí pienso a menudo en Santillana, porque me sirvió de guía en mi primera visita a Massachusetts en 1960. En recuerdo de su amistad empiezo esta conferencia sobre la exactitud en la literatura con el nombre de Maat, diosa de la balanza. Tanto más cuanto que la Balanza, Libra, es mi signo zodiacal.

Dejadme ante todo de definir mi tema. Exactitud quiere decir para mí sobre todo tres cosas:

- 1) un diseño de la obra bien definido y bien calculado;
- 2) la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables; hay para esto en italiano un adjetivo que no existe en inglés, «icástico»
- 3) el lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación.

¿Por qué tengo la necesidad de defender valores que a muchos parecerán obvios? Creo que mi primer impulso obedece a que padezco de una hipersensibilidad o alergia: tengo la impresión de que el lenguaje es usado cada vez más de manera aproximativa, casual, negligente, y eso me causa un disgusto intolerable. No se vaya a creer que esta reacción corresponde a una intolerancia hacia el prójimo: lo que más me molesta es oírme hablar. Por eso trato de hablar lo menos posible, y si prefiero escribir es porque escribiendo puedo corregir cada frase tantas veces como sea necesario para llegar, no digo a estar satisfecho de mis palabras, pero por lo menos a eliminar las razones de insatisfacción que soy capaz de percibir. La literatura – quiero decir, la literatura que responda a estas exigencias – es la Tierra Prometida donde el lenguaje llega a ser lo que realmente debería ser.

A veces tengo la impresión de que una epidemia pestilencial azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza, es decir, en el uso de la palabra; una peste del lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez, como automatismo que tiende a nivelar la expresión en sus formas más genéricas, anónimas, abstractas, a diluir los significados, a limar las puntas expresivas, a apagar cualquier chispa que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias.

No me interesa aquí diferenciar si los orígenes de esta epidemia están en la política, en la ideología, en la uniformidad burocrática, en la homogeneización de los *mass-media*, en la difusión escolar de la cultura media. Lo que me interesa son las posibilidades de salvación. La literatura (y quizá sólo la literatura) puede crear anticuerpos que contrarresten la expansión de la peste del lenguaje.

Quisiera señalar que no sólo el lenguaje parece afectado por esta peste. También las imágenes. Vivimos bajo una lluvia ininterrumpida de imágenes; los *media* más potentes no hacen sino transformar el mundo en imágenes y multiplicarlas a través de una fantasmagoría de juegos de espejos: imágenes que en gran parte carecen de la necesidad interna que debería caracterizar a toda imagen, como forma y como significado, como capacidad de imponerse a la atención, como riqueza de significados posibles. Gran parte de esta nube de imágenes se disuelve inmediatamente, como los sueños que no dejan huellas en la memoria; lo que no se disuelve es una sensación de extrañeza, de malestar.

Pero quizá la inconsistencia no está solamente en las imágenes o en el lenguaje: está en el mundo. La peste ataca también la vida de las personas y la historia de las naciones vuelve informes, casuales, confusas, sin principio ni fin, todas las historias. Mi malestar se debe a la pérdida de forma que compruebo en la vida, a la cual trato de oponer la única defensa que podría concebir: una idea de la literatura.

Podría por lo tanto definir también negativamente el valor que me propongo apoyar. Queda por ver si con argumentos igualmente convincentes no se puede defender también la tesis contraria. Por ejemplo, Giacomo Leopardi sostenía que el lenguaje es tanto más poético cuanto más vago, impreciso.

(Recordaré de paso que el italiano es, creo, la única lengua en la que «vago» significa también gracioso, atrayente: partiendo del sentido original «wandering, vagar», la palabra «vago» lleva consigo una idea de movimiento y mutabilidad que en italiano se asocia tanto con lo incierto y lo indefinido como con lo gracioso, lo agradable.)

Para poner a prueba mi culto de la exactitud, recuerdo los pasajes del *Zibaldone* en los que Leopardi hace el elogio de lo «vago».

Dice Leopardi: «Las palabras *lejano*, *antiguo* y otras análogas son muy poéticas y agradables, porque sugieren ideas vastas e indefinidas... «Las palabras *noche*, *nocturno*, etc., las descripciones de la noche son muy poéticas, porque, al confundir la noche los objetos, el alma no concibe sino una imagen vaga, indistinta, incompleta, tanto de aquella cuanto de su contenido. Así también oscuridad, profundo, etc., etc.»

Las razones de Leopardi están perfectamente ejemplificadas en sus versos, que les dan la autoridad de lo que está demostrado con los hechos. Sigo leyendo el *Zibaldone* en busca de otros ejemplos de esta pasión de Leopardi y encuentro una nota más larga de lo habitual, una lista de situaciones propicias al estado de ánimo «indefinido»:

«...la luz del sol o de la luna, vista en un lugar donde aquéllos no se vean y no se descubra la fuente de la luz; un lugar sólo en parte iluminado por dicha luz; el reflejo de esa luz, y los varios efectos materiales que de él derivan; el penetrar de aquella luz en lugares donde resulte incierta y difícil, y no se distinga bien, como a través de un cañizo, en un bosque, a través de balcones entrecerrados, etc. etc.; dicha luz vista en lugar, objeto, etc. donde no entre y no dé directamente, sino que sea reflejada y difusa por algún otro lugar u objeto etc. donde vaya a dar; en un vestíbulo visto por dentro o por fuera, y también en una galería, etc., esos lugares donde la luz se confunde etc. etc. con las sombras, como debajo de un soportal, en una galería alta y en saledizo, entre las rocas y los desfiladeros, en un valle, sobre los montes vistos desde el lado de la sombra de manera que dore sus cimas; el reflejo que produce, por ejemplo, un vidrio coloreado en los objetos en los cuales se reflejan los rayos que pasan por dicho vidrio; todos aquellos objetos, en fin, que en razón de sus diversos materiales y mínimas circunstancias, llegan a nuestra vista, oído, etc., de manera incierta, poco distinta, imperfecta, incompleta, o fuera de lo común, etc. »

¡Esto es, pues, lo que nos pide Leopardi para hacernos gustar la belleza de lo indeterminado y de lo vago! Una atención extremadamente precisa y meticulosa es lo que exige en la composición de cada imagen, en la definición minuciosa de los detalles, en la selección de los objetos, de la iluminación de la atmósfera, para alcanzar la vaguedad deseada. Por lo tanto, Leopardi, a quien puse como adversario ideal de mi apología de la exactitud, resulta ser un testigo decisivo a favor... El poeta de lo vago puede ser sólo el poeta de la precisión, que sabe captar la sensación más sutil con ojos, oídos, manos rápidos y seguros. Vale la pena que siga leyendo hasta el final esta nota del *Zibaldone*; la búsqueda de lo indeterminado se convierte en observación de lo múltiple, de lo pululante, de lo pulviscular...

«Es agradabilísima y sentimentalísima la misma luz en las ciudades, donde la recortan las sombras, donde lo oscuro contrasta en muchos lugares con lo claro, donde la luz en muchas partes se degrada poco a poco, como sobre los tejados, donde algunos lugares apartados ocultan la vista del astro luminoso, etc., etc. A este placer contribuye la variedad, la incertidumbre, el no verlo todo y por lo tanto el poder volar con la imaginación hasta aquello que no se ve. Lo mismo digo de los efectos análogos que producen los árboles, las alamedas, las colinas, las pérgolas, las alquerías, los pajares, las irregularidades del suelo, etc. en los campos. Por el contrario, una llanura vasta y toda igual, donde la luz planea y se difunde sin diversidad ni obstáculo, donde el ojo se pierde, etc. es también agradabilísima, por la idea indefinida en extensión que deriva de esa vista. Lo mismo un cielo sin nubes. A propósito de lo cual observo que el placer de la variedad y de la incertidumbre prevalece sobre el de la aparente infinidad y de la inmensa uniformidad. Y por lo tanto un cielo sembrado de nubecillas es tal vez más placentero que un cielo enteramente puro; y la vista del cielo es quizá menos agradable que la de la tierra y de los campos, etc. porque es menos variada (y también menos semejante a nosotros, no nos es tan propia, pertenece menos a lo nuestro, etc.). En realidad, tendemos boca arriba de manera que solo veáis el cielo, separado de la tierra: vuestra sensación será mucho menos grata que cuando miráis los campos, o el cielo en su correspondencia y relación con la tierra y conjuntamente con ésta desde un mismo punto de vista.

Es gratísima también, por las mencionadas razones, la visión de una multitud innumerable, como la de las estrellas, o de personas, etc., un movimiento múltiple, incierto, confuso, irregular, desordenado, una vaga ondulación, etc., que el alma no pueda determinar ni concebir definida y distintamente, etc., como el de una muchedumbre o un gran número de hormigas o el mar agitado, etc. Análogamente una multitud de sonidos irregularmente mezclados y no distinguibles el uno del otro, etc. etc. etc.»

Llegamos aquí a uno de los núcleos de la poética de Leopardi, el de su poema lírico más bello y famoso, «L' infinito». Protegido por un seto al otro lado del cual se ve solamente el cielo, el poeta siente al mismo tiempo miedo y placer imaginando los espacios infinitos. Este poema es de 1819; las notas del *Zibaldone* que he leído son de dos años después y prueban que Leopardi seguía reflexionando sobre los problemas que la composición de «L' infinito» le había planteado. En sus reflexiones aparecen continuamente confrontados dos términos: indefinido e infinito. Para el hedonista desdichado que era Leopardi, lo ignoto es siempre más atrayente que lo conocido, la esperanza y la imaginación son el único consuelo de las decepciones y los dolores de la experiencia. El hombre proyecta, pues, su deseo en el

infinito, sólo siente placer cuando puede imaginar que aquél no tiene fin. Pero como la mente humana no logra concebir el infinito, más aún, retrocede atemorizada ante su sola idea, no le queda sino contentarse con lo indefinido, con sensaciones que al confundirse una con otra crean la impresión de lo ilimitado, ilusoria pero sin embargo placentera. «Y naufragar me es dulce en este mar»: no sólo en el famoso final de «L'infinito» prevalece la dulzura sobre el temor, porque lo que los versos comunican a través de la música de las palabras es siempre una sensación de dulzura, aun cuando definan experiencias de angustia.

Me doy cuenta de que estoy explicando a Leopardi sólo en términos de sensaciones, como si entendiera la imagen que pretende dar de sí mismo como adepto del sensismo del siglo XVIII. En realidad el problema que Leopardi aborda es especulativo y metafísico, un problema que domina la historia de la filosofía desde Parménides hasta Descartes y Kant: la relación entre la idea de infinito como espacio absoluto y tiempo absoluto y nuestro conocimiento empírico del espacio y del tiempo. Leopardi parte, pues, del rigor abstracto de una idea matemática de espacio y de tiempo y la confronta con el indefinido, vago fluctuar de las sensaciones.

Exactitud e indeterminación son también los polos entre los cuales oscilan las conjeturas filosóficas de Ulrich en la interminable y no terminada novela de Robert Musil *El hombre sin atributos*:

«Si el elemento observado es la propia exactitud, si se lo aísla y se le permite desarrollarse, si se lo considera como un hábito del pensamiento y una forma de comportamiento y se deja actuar su potencia ejemplar sobre todo lo que se ponga en contacto con él, se llegará a un hombre en el que se opera una alianza paradójica de exactitud y de indeterminación. Tal hombre posee esa sangre fría deliberada, incorruptible, que es el temperamento de la exactitud; pero, fuera de esa cualidad, todo el resto es indeterminado.»

El momento en que Musil se acerca más a una propuesta de solución es cuando recuerda que existen «problemas matemáticos que no consienten una solución general, sino más bien soluciones particulares cuya combinación permite aproximarse a una solución general» (cap. 83) y piensa que este método se adaptaría a la vida humana. Muchos años después otro escritor en cuya mente cohabitaban el demonio de la exactitud y el de la sensibilidad, Roland Barthes, se preguntaba si no sería posible concebir una ciencia de lo único y de lo irrepetible en *La cámara lúcida*: «¿Por qué no habría de haber, en cierto sentido, una nueva ciencia para cada objeto? Una *Mathesis singularis* (y no ya *universalis*)?»

Si Ulrich se resigna rápidamente a las derrotas a que le conduce necesariamente su pasión por la exactitud, otro gran personaje intelectual de nuestro siglo, Monsieur Teste, de Paul Valéry, no duda de que el espíritu humano pueda realizarse en la forma más exacta y rigurosa. Y si Leopardi, poeta del dolor de vivir, da pruebas de la máxima precisión al designar las sensaciones indefinidas que causan placer, Valéry, poeta del rigor impasible de la mente, da pruebas de la máxima exactitud cuando pone a Teste frente al dolor, haciéndole combatir el sufrimiento físico mediante un ejercicio de abstracción geométrica.

«No tengo —dijo— gran cosa. Tengo una décima de segundo que se muestra... Espere... Hay instantes en que mi cuerpo se ilumina... Es extraño. Veo, entonces, de pronto, en mí... distingo las profundidades de las capas de mi carne; siento las zonas de dolor, los anillos, los polos, los plumajes de dolor. ¿Ve usted estas figuras vivas?, ¿esta geometría de mi sufrimiento? Se producen estos relámpagos que asemejan en todo a las ideas. Ellos hacen comprender, desde aquí hasta allá... Y, sin embargo, me dejan en la *incertidumbre*. Incertidumbre no es la palabra... Cuando *ello* va a venir, encuentro en mí algo de confuso y de difuso. Se formulan en mi ser lugares... brumosos; hay extensiones que hacen su aparición. Entonces tomo en mi memoria una cuestión, un problema cualquiera... Me sumerjo en él. Cuento granos de arena... y, mientras los veo... Mi dolor creciente me obliga a observarlo. Pienso en él. Sólo espero mi grito... y cuando ya lo he escuchado, el *objeto*, el terrible *objeto*, haciéndose cada vez más pequeño, se descubre a mi vista interior...»

Paul Valéry es la personalidad de nuestro siglo que mejor ha definido la poesía como una tensión hacia la exactitud. Me refiero sobre todo a su obra de crítico y de ensayista, en la cual la poética de la exactitud es una línea que se puede seguir remontándonos de Mallarmé a Baudelaire y de Baudelaire a Edgar Allan Poe.

En Edgar Allan Poe, en el Poe visto por Baudelaire y Mallarmé, Valéry ve «el demonio de la lucidez, el genio del análisis y el inventor de las combinaciones más nuevas y seductoras de la lógica con la imaginación, del misticismo con el cálculo, el psicólogo de la excepción, el ingeniero literario que ahonda y utiliza todos los recursos del arte...»

Esto es lo que dice Valéry en su ensayo *Situation de Baudelaire*, que tiene para mí el valor de un manifiesto de poética, junto con otro ensayo sobre Poe y la cosmogonía, a propósito de *Eureka*.

En el ensayo sobre *Eureka*, de Poe, Valéry se interroga sobre la cosmogonía, género literario antes que especulación científica, y hace una brillante refutación de la idea del universo, que es asimismo una reafirmación de la fuerza mítica que toda imagen del universo lleva consigo. También aquí, como en Leopardi, la atracción y la repulsión del infinito. También aquí las conjeturas cosmológicas como género

literario, las que Leopardi se entretuvo en hacer en algunas de sus prosas «apócrifas»: *el Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, acerca del nacimiento y, sobre todo, del fin del globo terráqueo, que se achata y se vacía como el anillo de Saturno y se dispersa hasta arder en el sol; o un apócrifo talmúdico, *el Cántico del gallo silvestre*, donde el universo entero se apaga y desaparece: «Un silencio desnudo y una altísima calma llenarán el espacio inmenso. Así este arcano espantoso y admirable de la existencia universal, antes de ser proclamado y entendido, se disipará y desaparecerá.» Donde se ve que lo espantoso y lo inconcebible no es el vacío infinito sino la existencia.

Esta conferencia no se deja guiar en la dirección que me habría interesado. Mi intención era hablar de la exactitud, no del infinito y del cosmos. Quería hablaros de mi predilección por las formas geométricas, por las simetrías, por las series, por la combinatoria, por las proporciones numéricas, explicar las cosas que me interesan en función de mi fidelidad a la idea de límite, de medida... Pero tal vez esta idea es la que justamente evoca la idea de lo que no tiene fin: la sucesión de los números enteros, las rectas de Euclides... Quizá, en lugar de contaros cómo escribo lo que escribo, sería más interesante hablar de los problemas que todavía no he solucionado, que no sé cómo resolver, ni qué me llevarán a escribir... A veces trato de concentrarme en el cuento que quisiera escribir y veo que lo que me interesa es otra cosa, es decir, no algo preciso sino todo lo que queda excluido de lo que quería escribir: la relación entre ese argumento determinado y todas sus variantes y alternativas posibles, todos los acontecimientos que el tiempo y el espacio pueden contener. Es una obsesión devoradora, destructora, que basta para paralizarme. Para combatirla tendría de limitar el campo de lo que voy a decir, y de dividirlo en campos aún más limitados, para seguir subdividiéndolos, y así sucesivamente. Y entonces sufro otro vértigo, el vértigo del detalle del detalle, y lo infinitesimal, lo infinitamente pequeño me absorbe, así como antes me dispersaba en lo infinitamente vasto.

La afirmación de Flaubert, «Le bon Dieu est dans le détail», la descubrí yo a la luz de la filosofía de Giordano Bruno, gran cosmólogo visionario que ve el universo infinito y compuesto de mundos innumerables, pero no puede decir que sea «totalmente infinito» porque cada uno de esos mundos es finito; «totalmente infinito», en cambio, es Dios « porque todo él está en todo el mundo y en cada una de sus partes infinita y totalmente.»

Entre los libros italianos de los últimos años, el que más he leído, releído y meditado es la *Breve storia dell' infinito* de Paolo Zellini (Adelphi, Milan 1980), que comienza con la famosa invectiva de Borges contra el infinito, «concepto que corrompe y altera todos los otros», y continúa pasando revista a todas las argumentaciones sobre el tema, con el resultado de que la extensión del infinito se disuelve e invierte en la densidad de lo infinitesimal.

Este vínculo entre las elecciones formales de la composición literaria y la necesidad de un modelo cosmológico (es decir, un cuadro mitológico general) está presente, digo, aun en los autores que no lo declaran explícitamente. El gusto por la composición geometrizable, cuya historia en la literatura mundial podríamos rastrear a partir de Mallarmé, tiene como fondo la oposición orden-desorden, fundamental en la ciencia contemporánea. El universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediabilmente en un torbellino de entropía, pero en el interior de este proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva. La obra literaria es una de esas mínimas porciones en las cuales lo existente cristaliza en una forma, adquiere un sentido, no fijo, no definitivo, no endurecido en una inmovilidad mineral, sino viviente como un organismo. La poesía es la gran enemiga del azar, a pesar de ser también hija del azar, y sabiendo que el azar, en definitiva, ganará la partida. «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.»

Dentro de este marco ha de considerarse la revaloración de los procedimientos lógico-geométrico-metafísicos que se han impuesto en las artes figurativas de los primeros decenios del siglo y a continuación en la literatura: el emblema del cristal podría caracterizar a una constelación de poetas y escritores muy diferentes entre sí, como Paul Valéry en Francia, Wallace Stevens en los Estados Unidos, Gottfried Benn en Alemania, Fernando Pessoa en Portugal, Ramón Gómez de la Serna en España, Massimo Bontempelli en Italia, Jorge Luis Borges en Argentina.

El cristal, con su talla exacta y su capacidad de refractar la luz, es el modelo de perfección que siempre ha sido mi emblema, y esta predilección resulta más significativa desde que se sabe que ciertas propiedades del nacimiento y crecimiento de los cristales se asemejan a las de los seres biológicos más elementales, constituyendo así casi un puente entre el mundo mineral y la materia viviente.

Entre los libros científicos en los que meto la nariz en busca de estímulos para la imaginación, he leído recientemente que los modelos del proceso de formación de los seres vivientes son «por un lado el *cristal* (imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas), y por el otro la *llama* (imagen de constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna)». Cito de la

introducción de Massimo Piattelli-Palmarini al volumen del debate entre Jean Piaget y Noam Chomsky en el Centre Royaumont (*Théories du langage – Théories de l'apprentissage*; Éd. du Seuil, Paris 1980). Las imágenes contrapuestas de la llama y el cristal se usan para visualizar las alternativas que se plantean a la biología y de ésta pasan a las teorías sobre el lenguaje y sobre las capacidades de aprendizaje.

Dejaré ahora de lado las implicaciones que para la filosofía de la ciencia tienen las posiciones de Piaget, que está por el principio del «orden del ruido», es decir, por la llama, y de Chomsky, que está por el «self-organizing system», es decir, por el cristal.

Lo que me preocupa ahora es la yuxtaposición de estas dos figuras, como en uno de aquellos emblemas del siglo XVI de que os hablé en la conferencia anterior. Cristal y llama, dos formas de belleza perfecta de las cuales no puede apartarse la mirada, dos modos de crecimiento en el tiempo, de gasto de la materia circundante, dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos. Me referí hace un momento a un partido del cristal en la literatura de nuestro siglo; creo que se podría establecer una lista similar para el partido de la llama. Siempre me he considerado partidario del cristal, pero la página que acabo de citar me enseña a no olvidar el valor que tiene la llama como modo de ser, como forma de existencia. Recomendando igualmente que quienes se consideran partidarios de la llama no pierdan de vista la calma y ardua lección de los cristales.

Un símbolo más complejo, que me ha dado las mayores posibilidades de expresar la tensión entre racionalidad geométrica y maraña de las existencias humanas, es el de la ciudad. El libro en que creo haber dicho más cosas sigue siendo *Las ciudades invisibles*, porque logro concentrar en un único símbolo todas mis reflexiones, mis experiencias, mis conjeturas, y porque elaboro una estructura con facetas en la que cada breve texto linda con los otros en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía, sino una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas.

En *Las ciudades invisibles* cada concepto y cada valor resulta ser doble: la exactitud también. En cierto momento Kublai Kan personifica la tendencia racionalizadora, geometrizarante o algebrizante del intelecto, y reduce el conocimiento de su imperio a la combinatoria de las piezas en el tablero de ajedrez; las ciudades que Marco Polo le describe con gran abundancia de detalles se las representa con una u otra disposición de torres, alfiles, caballos, reyes, reinas, peones, en sus casillas blancas y negras. La conclusión final a que le conduce esta operación es que el objeto de sus conquistas no es sino la tesela de madera en la que se posa cada pieza: un emblema de la nada... Pero en ese momento se produce un efecto teatral: Marco Polo invita al Gran Kan a observar mejor aquello que le parece la nada:

«...El Gran Kan trataba de ensimismarse en el juego, pero lo que se le escapaba ahora era el porqué del juego. El fin de cada partida es una ganancia o una pérdida, pero ¿de qué? ¿Cuál es la verdadera apuesta? En el jaque mate, bajo la base del rey destituido por la mano del vencedor, queda la nada: un cuadrado blanco o negro. A fuerza de descarnar sus conquistas para reducirlas a la esencia, Kublai había llegado a la operación extrema: la conquista definitiva, de la cual los multiformes tesoros del imperio no eran sino apariencias ilusorias, se reducía a una tesela de madera cepillada.

Entonces Marco Polo habló: –Tu tablero, Majestad, es una taracea de dos maderas: ébano y arce. La tesela sobre la cual se fija tu mirada luminosa fue tallada en un estrato del tronco que creció un año de sequía: ¿ves cómo se disponen las fibras? Aquí se distingue un nudo apenas insinuado: una yema trató de despuntar un día de primavera precoz, pero la helada de la noche la obligó a desistir—. El Gran Kan no había notado hasta entonces que el extranjero supiera expresarse con tanta fluidez en su lengua, pero no era esto lo que le pasmaba. –Aquí hay un poro más grande: tal vez fue el nido de una larva, no de carcoma, porque apenas nacida hubiera seguido cavando, sino de un brugo que royó las hojas y fue la causa de que se eligiera el árbol para talarlo... Este borde lo talló el ebanista con la gubia para que se adhiriera al cuadrado vecino, más saliente ...

La cantidad de cosas que se podían leer en un trocito de madera liso y vacío abismaba a Kublai; Polo le estaba hablando ya de los bosques de ébano, de las balsas de troncos que descienden los ríos, de los atracaderos, de las mujeres en las ventanas...»

A partir del momento en que escribí esa página ví claramente que mi búsqueda de la exactitud se bifurcaba en dos direcciones. Por una parte la reducción de los acontecimientos contingentes a esquemas abstractos con los que se pueden efectuar operaciones y demostrar teoremas; y por otra, el esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de las cosas.

En realidad mi escritura se ha encontrado siempre frente a dos caminos divergentes que corresponden a dos tipos distintos de conocimientos: uno que avanza por el espacio mental de una racionalidad incorpórea, donde se pueden trazar líneas que unen puntos, proyecciones, formas abstractas, vectores de fuerzas; el otro, que avanza por un espacio atestado de objetos y trata de crear un equivalente verbal de ese espacio llenando la página de palabras, en un esfuerzo de adecuación minuciosa de lo escrito a lo no escrito, a la totalidad de lo decible y de lo no decible. Son dos impulsos diferentes hacia la exactitud que nunca llegarán a la satisfacción absoluta: uno porque las lenguas naturales dicen siempre algo *más* de lo que dicen los lenguajes formalizados, entrañan siempre cierta cantidad de *ruido* que perturba la

esencialidad de la información; el otro porque, al expresar la densidad y la continuidad del mundo que nos rodea, el lenguaje se muestra fragmentario, con lagunas, dice siempre algo *menos* respecto a la totalidad de lo experimentable.

Entre estos dos caminos oscilo continuamente, y cuando creo que he agotado al máximo las posibilidades de uno, me lanzo al otro y viceversa. Así en los últimos años he mezclado mis ejercicios sobre la estructura del relato con ejercicios de descripción, arte hoy muy descuidado. Como un escolar cuyo tema fuera «Describir una jirafa» o «Describir el cielo estrellado», me he puesto a llenar un cuaderno con estos ejercicios y los he convertido en materia de un libro. El libro se llama *Palomar* y acaba de aparecer en versión inglesa; es una especie de diario sobre problemas de conocimiento mínimos, vías para establecer relaciones con el mundo, gratificaciones y frustraciones en el uso del silencio y de la palabra.

En el curso de esta búsqueda me he aproximado a la experiencia de los poetas: Pienso en William Carlos Williams, que cuando describe tan minuciosamente las hojas del ciclamen hace que la flor tome forma y se abra entre las hojas que describe, y logra dar al poema la ligereza de la planta; pienso en Marianne Moore, que al definir sus pangolines y sus nautilus y todos los otros animales de su bestiario, une las nociones de los libros de zoología a los significados simbólicos y alegóricos que hacen de cada uno de sus poemas una fábula moral; y pienso en Engenio Montale, que, puede decirse, suma los resultados de ambos en «L' anguilla», un poema de una sola larguísima frase que tiene la forma de la anguila, sigue toda la vida de la anguila y hace de la anguila un símbolo moral.

Pero sobre todo pienso en Francis Ponge, que con sus pequeños poemas en prosa ha creado un género único en la literatura contemporánea: exactamente ese «cuaderno de ejercicios» del escolar que debe ejercitarse ante todo en la tarea de disponer sus palabras sobre la extensión de los aspectos del mundo y consigue a través de una serie de tentativas, *brouillons*, aproximaciones. Ponge es para mí un maestro sin igual porque los breves textos de *Le parti pris des choses* y de otros libros que siguen esa dirección, hablen de la *crevette* o del *galet* o del *savon*, representan el mejor ejemplo de una batalla con el lenguaje para convertirlo en el lenguaje de las cosas, que parte de las cosas y vuelve a nosotros cargado de todo lo humano que en las cosas hemos invertido. Intención declarada de Francis Ponge ha sido la de componer a través de sus breves textos y sus elaboradas variantes un nuevo *De rerum natura*; creo que podemos reconocer en él al Lucrecio de nuestro tiempo, que reconstruye la fisicidad del mundo a través del impalpable pulvíscolo de las palabras.

Me parece que la operación de Ponge debe situarse en el mismo plano que la de Mallarmé, en dirección divergente y complementaria: en Mallarmé la palabra alcanza el extremo de la exactitud tocando el extremo de la abstracción e indicando la nada como sustancia última del mundo; en Ponge el mundo tiene la forma de las cosas más humildes, contingentes y asimétricas, y la palabra es lo que sirve para dar cuenta de la variedad infinita de esas formas irregulares y minuciosamente complicadas. Hay quien cree que la palabra es el medio para alcanzar la sustancia del mundo, la sustancia última, única, absoluta; más que representar esta sustancia, la palabra se identifica con ella (por lo tanto es erróneo decir que es un medio): hay la palabra que sólo se conoce a sí misma, y no es posible ningún otro conocimiento del mundo. Hay en cambio quien entiende el uso de la palabra como un incesante seguimiento de las cosas, una aproximación no a su sustancia sino a su infinita variedad, un rozar su multiforme, inagotable superficie. Como dijo Hofmannsthal: «La profundidad hay que esconderla. ¿Dónde? En la superficie». Y Wittgenstein iba aun más lejos que Hofmannsthal cuando decía: «Lo que está oculto no nos interesa».

Yo no sería tan drástico: pienso que andamos siempre a la caza de algo escondido o sólo potencial o hipotético, cuyas huellas, que asoman a la superficie del suelo, seguimos. Creo que nuestros mecanismos mentales primarios se repiten, desde el Paleolítico de nuestros padres cazadores y recolectores de frutos, a través de todas las culturas de la historia humana. La palabra une la huella visible con la cosa invisible, con la cosa ausente, con la cosa deseada o temida, como un frágil puente improvisado tendido sobre el vacío.

Por eso para mí el uso justo del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas (presentes o ausentes) con discreción y atención y cautela, con el respeto hacia aquello que las cosas (presentes o ausentes) comunican sin palabras.

El ejemplo más significativo de una batalla con la lengua para capturar algo que sigue escapando a la expresión es Leonardo da Vinci: los códices leonardescos son el documento extraordinario de una batalla con la lengua, una lengua hispida y nudosa, en busca de la expresión más rica, sutil y precisa. Las diversas fases del tratamiento de una idea que Francis Ponge termina por publicar una tras otra porque la obra verdadera consiste no en su forma definitiva sino en la serie de aproximaciones para alcanzarla, son para el Leonardo escritor la prueba de las fuerzas que invertía en la escritura como instrumento cognoscitivo, y del hecho de que – de todos los libros que se proponía escribir – le interesaba más el proceso de búsqueda que el acabar un texto para publicarlo. También los temas son a veces parecidos a los de Ponge, como en la serie de fábulas breves que Leonardo escribe sobre objetos o animales.

Tomemos como ejemplo la fábula del fuego. Leonardo da un breve resumen (el fuego, ofendido porque tiene encima el agua de la olla, él que, sin embargo, es el *superiore elemento*, alza sus llamas cada vez más alto, hasta que el agua hierve y al derramarse lo apaga) que después desarrolla en tres versiones sucesivas, todas incompletas, escritas en tres columnas paralelas, añadiendo cada vez un detalle, describiendo como la llama de una pequeña brasa se desliza entre los espacios de la madera, crepita y se dilata; pero en seguida Leonardo se interrumpe como si comprendiera que no hay límite a la minuciosidad con que se puede contar la historia más sencilla. El relato de la madera que arde en el fogón de la cocina puede crecer también desde dentro hasta volverse infinito.

Leonardo, «hombre sin letras», como se definía a sí mismo, tenía una relación difícil con la palabra escrita. Su saber no tenía igual en el mundo, pero la ignorancia del latín y de la gramática le impedía comunicarse por escrito con los doctos de su tiempo. Naturalmente, él sabía que mucha de su ciencia podía expresarla en el dibujo mejor que con la palabra.

«Oh escritor, ¿con qué letras escribirás con tanta perfección la representación entera como lo hace aquí el dibujo?», anotaba en sus cuadernos de anatomía. Y no sólo la ciencia, sino también la filosofía estaba seguro de comunicarla mejor con la pintura y el dibujo. Pero tenía además una necesidad incesante de escribir, de usar la escritura para indagar el mundo en sus manifestaciones multiformes y en sus secretos, y también para dar forma a sus fantasías, a sus emociones, a sus rencores. (Como cuando increpa a los literatos, sólo capaces, según él, de repetir lo que han leído en los libros ajenos, a diferencia de quienes como él formaban parte de los inventores e intérpretes entre la naturaleza y los hombres. Por eso escribía cada vez más: con el paso de los años dejó de pintar, pensaba escribiendo y dibujando, como si continuara con dibujos y palabras un único discurso, llenaba sus cuadernos con su escritura zurda y especular.

En la hoja 265 del código Atlántico, Leonardo comienza a anotar pruebas para demostrar la tesis del crecimiento de la tierra. Después de dar ejemplos de ciudades tragadas por la tierra, pasa a los fósiles marinos hallados en las montañas, y en particular a ciertos huesos que supone pertenecientes a un monstruo marino antediluviano. En aquel momento su imaginación debía de estar fascinada por la visión del inmenso animal cuando todavía nadaba entre las olas. El hecho es que vuelve la hoja y trata de fijar la imagen del animal, intentando tres veces una frase que exprese toda la maravilla de la evocación.

¡Oh, cuántas veces se te vio entre las ondas del henchido y grande océano, con el cerdoso y negro lomo a guisa de montaña y con grave y soberbia andadura!

Después trata de animar la *andadura* del monstruo introduciendo el verbo *volteggiare* (caracolear):

Y varias veces se te vio entre las ondas del henchido y grande océano, y con soberbio y grave movimiento ir caracoleando entre las marinas aguas. ¡Y con cerdoso y negro lomo, a guisa de montaña, vencerlas y dominarlas!

Pero le parece que el caracoleo atenúa la impresión de grandiosidad y majestad que quiere evocar. Escoge entonces el verbo *solcare* (surcar) y corrige toda la construcción del pasaje, dándole compacidad y ritmo, con segura sabiduría literaria:

¡Oh, cuántas veces se te vio entre las olas del henchido y grande océano, a guisa de montaña vencerlas y dominarlas, y con el cerdoso y negro lomo surcar las marinas aguas, y con soberbia y grave andadura!

El seguimiento de esta aparición, que se presenta casi como un símbolo de la fuerza solemne de la naturaleza, nos permite entrever como funcionaba la imaginación de Leonardo. Os entrego esta imagen con la que termino mi conferencia para que la guardéis en la memoria el mayor tiempo posible en toda su limpidez y en todo su misterio.