

OCTAVIO ARMAND  
Horizontes de juguete

*bokeh* \*

© Octavio Armand, 2016

© Fotografía de cubierta: W Pérez Cino, 2016

© Bokeh, 2016

Leiden, NEDERLAND  
[www.bokehpess.com](http://www.bokehpess.com)

ISBN 978-94-91515-43-9

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

## YO, PECADOR

### I.

En los ritos funerarios de la antigüedad se revela el horror a la muerte y a su apiñado reino escondido. Los judíos enterraban rápidamente el cadáver. Los griegos, como los hindúes, lo quemaban. Los egipcios lo momificaban. Todos buscaban, con sus respuestas rituales, atajar la putrefacción, matar la muerte, ocultando las vísceras, enterrándolas, quemándolas, o colocándolas en vasijas que cerca del cuerpo, pero no dentro, lo acompañan en su largo y accidentado viaje a la eternidad. Porque es en ellas donde primero se manifiesta de lleno la precariedad de la existencia. Es ahí donde el tiempo ya agotado concluye su obra desastrosa consumiendo los restos, las sobras.

Las más tempranas formas de arte no evitaron las entrañas: hay tanto cazadores como animales eviscerados en la pintura rupestre. Pero fundamentalmente se dieron sobre la piel y los huesos, o sea sobre la corteza y el tuétano del cuerpo. Su membrana exterior y su armazón secreta. El tatuaje ha dejado huellas indelebles en la piel momificada: un amago de escritura como puente entre vida y muerte. Los huesos también han sido tallados, marcados con incisiones o glifos que así los convertían en antecedentes de la mallarmeana página en blanco. Recordar aquí una metáfora: el hueso como leche petrificada, resulta estremecedor. ¿Qué se buscaba al volcar algún balbuceo del lenguaje en los huesos? ¿Acaso se pretendía hallar de nuevo, y para siempre, el pezón? No hay que ver en la escritura sobre hueso sólo una variante de la glíptica. Es evidente la analogía con la piedra. Pero esta materia, tan láctea

como pétrea en sus lazos, quizá ofrezca otro consuelo al cargarse de signos: lo epitáfico en ella sería una primera sílaba. O calostro. En las antiguas flautas de fémur el soplido es un equivalente invertido de la succión.

Se pudiera pensar que las vísceras, expuestas en dibujos anatómicos sólo desde las postrimerías del siglo xv, fueron necesariamente ajenas o reacias a estas tempranas insinuaciones del arte. No así. Ellas también apoyaron la búsqueda de trascendencia. Tal vez porque manifestaban con mayor virulencia el tiempo inasible, fugaz, que desaparecía, el augur las utilizó para leer el futuro. Nada menos. El detalle no debe pasar inadvertido: no había que escribir sobre las vísceras. Había que leerlas, pues de hecho eran escritura. Mucho antes que los libros sagrados las entrañas acogieron el vertiginoso lenguaje de las profecías.

2.

«El primero que comparó la pintura y la poesía fue un hombre de gusto refinado que sintió que las dos artes ejercían sobre él un efecto parecido. Se daba cuenta de que tanto la una como la otra ponen ante nosotros cosas ausentes como si estuvieran presentes, nos muestran la apariencia como si fuera realidad; ambas engañan y su engaño nos place». Estas líneas iniciales del *Laocoonte*, que captan la esencia del «amante de las artes», parecen escritas por San Agustín. De hecho empalman perfectamente con líneas similares de las *Confesiones*. Sólo que el santo no oculta la perturbadora raíz cristiana de ese placer morboso. «¿Por qué será el hombre tan amigo de ir al teatro para sufrir allí de lutos y tragedias que por ningún motivo querría tener en su propia vida? Lo cierto es que le encantan los espectáculos que lo hacen sufrir, y que se goza en este sufrimiento [...] Y si tales calamidades, o realmente sucedidas antaño o meramente fingidas ahora no lo hacen sufrir lo suficiente,

sale del teatro fastidiado y criticando; al paso que si sufre mucho se mantiene atento y goza llorando».

Y es que para San Agustín «no hay alegría verdaderamente grande sin el preludio de algún grave sufrimiento». Escueta dialéctica que resume a la escatología cristiana: al pecado lo sucede la redención; a una vida condenada a muerte por las miserias físicas y espirituales, la resurrección y la gloria eterna. Sometiéndose a engaños y desengaños, a excesos y privaciones, el yo pecador y penitente instintivamente busca la salvación. «Y es claro que los contentamientos naturales de la vida humana los consiguen los hombres no solamente a través de molestias inopinadas y repentinas, sino también por medio de sufrimientos deliberadamente buscados». Los ejemplos, tomados de la cotidianidad y muy en particular de los placeres sensuales más conspicuos, apuntan al argumento de fondo. «Porque el placer de la comida y la bebida no se daría si antes no vinieran el hambre y la sed; hasta el punto de que muchos bebedores, comiendo cosas saladas se provocan una sed que calma luego placenteramente la bebida. ¿Y quién ignora la costumbre corriente de que las esposas no se entreguen inmediatamente después del matrimonio? Pues no convendría que el hombre sintiera poco interés en recibir de inmediato como marido a la mujer por la cual no hubiera largamente suspirado como desposado que aguarda».

Ese ser que crea sus propias trampas, que se ejercita como un atleta para dar el traspie que lo derrumba, pero como si intuyera que podrá levantarse de nuevo, que hallará una salida, es el hombre d.C. Es el propio San Agustín. Somos nosotros mismos. Las cosas no han cambiado mucho desde los albores de la nueva era. Sólo que a lo largo de dos milenios la tragedia se ha convertido en folletín y telenovela. Una degradación paulatina pero rigurosamente lógica dada la cambiante naturaleza del auditorio. Tantos siglos de cristianismo no pasan en vano. Según Nietzsche la cruz ha sido una

incesante conspiración contra la salud, la valentía, la hermosura: «La obstinación cristiana en representarse el mundo feo y malo ha vuelto efectivamente malo y feo al mundo». Rezar ante un dios moribundo nos ha hecho ver una cruz en la verdad y en el valor, hasta en la belleza. Hemos cultivado una mirada y una perspectiva, un gusto diría, que nos permite contemplar –y disfrutar– el inoído pero horrible *Grito* de Munch. Somos capaces de gritar y hasta de confesar para ocultarnos. Podemos torcer la mirada para ver a los jorobados, escribir oscuro para los ciegos y hablar sin voz para los mudos. Somos dúctiles y –ahora– posmodernos.

3.

Vamos a acercarnos a una escena relatada por San Agustín. No la toma del teatro clásico sino de la vida callejera. «¿Qué placer puede darse en la vista de un cadáver destrozado, que inspira horror? Y sin embargo cuando hay un cadáver por ahí tirado las gentes se congregan para palidecer y contristarse. Y luego temen volver a verlo durante el sueño, como si alguien los hubiera obligado a verlo cuando estaban despiertos, o como si hubieran ido a verlo atraídos por alguna fama de su hermosura». Hay un saldo mágico del asco y el horror despertados por el morbo de la curiosidad: el cadáver, los monstruos, los fenómenos dispares e inexplicables de la naturaleza, al parecer obligan a inventar respuestas, siendo una de ellas, y la más tremenda sin duda, la religión. O el arte. Pero a veces hay también un saldo práctico. Ese mismo cadáver, esos mismos monstruos, obligan a buscar respuestas. Del morbo de la curiosidad, entonces, nacen la filosofía, la ciencia, la investigación. De Aristóteles a Lessing, pasando por San Agustín, vemos cómo la fealdad de la naturaleza rinde frutos nada desdeñables. Volvamos al cadáver tirado en la calle. ¿Acaso de ahí, de eso que va irremediabilmente hacia la putrefacción, se puede levantar un

saber perdurable, que nos colme de satisfacción y hasta de placer? La disección y el dibujo anatómico, la investigación médica y el engaño artístico, coronan esfuerzos casi instintivos por domesticar las fieras del asco. Se trata, en ambos casos, de buscar vida en el cadáver. Futuro en lo putrefacto. Estos propósitos, cuyos orígenes evidencian una mal disimulada desesperación, poco a poco se constituyeron en disciplinas.

4.

Teatro dentro del teatro: siguen tres escenas adicionales donde el cadáver, protagonista aleccionador y póstumo, ocupa el centro de las tablas para descentrar y en un caso literalmente desorbitar la mirada. Las variadas reacciones que provoca nos asoman, atónitos o desconcertados, a la filosofía, la mimesis, la abstracción, el engaño, el duelo, la ciencia, la mística...

En el cuarto capítulo de su *Poética*, Aristóteles comenta el natural deleite ante las obras de imitación. Aunque los objetos en sí sean hirientes para la vista, nos encanta contemplarlos como obras de arte. Así transformados mediante la representación realista proporcionan una doble satisfacción: facilitan un aprendizaje acerca de lo imitado y causan admiración por la maestría con que han sido imitados. El filósofo señala, como cosas desagradables que pueden ser provechosamente representadas, las bestias y los cadáveres. Lessing se acerca a ese cadáver hipotético reseñado en la *Poética* para analizar la fealdad de las formas que no obstante pueden producir un agrado en la contemplación. Acepta con notable reticencia la noción de aprendizaje señalada por el filósofo como primera causa de deleite: «El goce que surge de la satisfacción de nuestros deseos de saber —escribe en el Capítulo XXIV al repasar el uso de la fealdad de las formas en la pintura— es un goce momentáneo y sólo accidental al objeto en que

esta curiosidad se satisface; en cambio, el desagrado que acompaña a la contemplación de la fealdad es permanente y esencial al objeto que lo suscita». Acepta también, pero con igual reticencia, la otra causa de deleite apuntada por Aristóteles: «No queremos ver a Tersites, ni en la realidad ni en el cuadro; y si su retrato nos desagrada menos no es porque en la imitación la fealdad de sus formas deje de ser fealdad, sino porque poseemos la capacidad de hacer abstracción de esta fealdad y de limitarnos a gozar del arte del pintor. Sin embargo, incluso este goce se ve interrumpido a cada momento por reflexiones en torno al mal empleo del arte, reflexiones que no pocas veces comportan una menor estima del artista». Lejos de toda noción de aprendizaje, para Lessing lo atractivo de la imitación radica en el engaño. «Las bestias feroces inspiran terror aunque no sean feas; y es este terror, no la fealdad que puedan o no tener, lo que por medio de la imitación puede transformarse en sensación agradable». El terror, en la teatralidad inocua de la mimesis, puede resultar placentero. Así también, al copiar el cadáver, la pintura aleja, casi exorciza, su asqueante y terrible realidad. El engaño de la representación nos inmuniza del espanto que podríamos sentir si la copia del cadáver se volcara ante nosotros como un espejo: «el vivo sentimiento de compasión, la espantosa idea de nuestro aniquilamiento son lo que en realidad hacen que para nosotros un cadáver sea un objeto repugnante; en la imitación, en cambio, la convicción que tenemos de que se trata de un engaño le quita a aquella compasión todo lo que tiene de incisivo y cortante». El tratadista de estética da una vuelta de tuerca a las nociones de sufrimiento y aprendizaje heredadas del santo y el filósofo. Antepone lo verosímil a lo verdadero, la búsqueda a la certeza. No se siente cautivado por el saber ni el sufrir. No lo seduce la razón ni la fe sino la díscola y detractora ironía. Se asiste a la representación, la del cuadro o las tablas, todas de bastidores, para sufrir un engaño.

*El filósofo autodidacto*, de Ibn Tufayl, célebre médico de cámara del califa almohade de Marrakech y antecesor en ese cargo del cordobés Averroes, es reconocida como una de las dos obras maestras de la prosa arábigo-andaluza. La otra, de mayor divulgación, es *El collar de la paloma* de Ibn Hazm. *Bildungsroman* del siglo XII, en esta Epístola sobre los secretos de la sabiduría oriental, como reza el título original, se traza el desarrollo moral e intelectual de Hayy ibn Yaqzân. Un caso fuera de serie. Desde siempre, y aún antes, Hayy lleva la vida de «buen salvaje» o Robinson Crusoe en una isla desierta donde se nace sin padre ni madre ni París ni cigüeña. Cuento a ras del cuento. Piadoso velo de la novela piadosa que da inicio a esa sabia síntesis de filosofía y mística que es la obra de Ibn Tufayl, y a la penosa vida de Hayy, síntesis algo menos sabia de una princesa y el complaciente vecino que con su reiterada aprobación la deshonra. Arrojado al agua maternalmente desde la isla del pecado, gracias a una ola suficientemente impetuosa Hayy llega como anacrónico balsero o renovado Moisés impermeable a esa otra isla donde nadie lo ha engendrado ni parido. Allí lo cría, no una loba, una gacela: madre, madrastra y nodriza que envejece, enferma y muere, para asombro de Hayy, a quien vemos durante varios capítulos contemplando y luego examinando el cadáver. En esos capítulos asistimos por parábola al nacimiento simultáneo de la ciencia y la mística. Hayy quería descubrir el lugar donde radicaba el mal que aquejaba a su madre exánime, para extirparlo, para curarla. Lo que sigue es una minuciosa disección. Una lección de anatomía del profesor Tulp cinco siglos antes de que existieran Tulp o Rembrandt, su magistral retratista. Una incisión por las costillas lleva a la pleura, al pulmón, y finalmente al corazón, cuya formación ya había sido descrita por Ibn Tufayl: «El primero de estos tres departamentos de arcilla fermentada, una vez que se le unió el espíritu y se desarrolló su calor, tomó la figura cónica del fuego; el cuerpo denso que lo rodeaba, la tomó también, y vino a

ser una carne dura, por encima de la cual se formó una envoltura membranácea que la protegía. La totalidad de este órgano se llamó corazón». El encarnado cono de fuego abierto con creciente angustia por Hayy estaba vacío. El ser que habitaba en él, y que mantenía vivo al cuerpo, se había marchado. Se despierta en el protagonista un desprecio por el cadáver, cuyos olores pestilentes lo obligan a enterrarlo; y una admiración por el ser que había gobernado y luego abandonado la materia que por algún motivo se le había vuelto odiosa. Pero la curiosidad supera al asco. Proceden muchas otras disecciones y vivisecciones de animales. Así descubre el resto de los órganos, los tejidos y sus funciones, la capacidad receptora y comunicante de los nervios, que son los instrumentos del alma. Entre la anatomía, la fisiología y la mística no hay solución de continuidad. Más que ciencias paralelas son artes gemelas.

Al enfocar el cadáver Paracelso literalmente desorbita la mirada. La suya y la nuestra. Critica las disecciones que se empezaban a practicar en su época porque los médicos no sabían qué buscar en los órganos que tasajeaban. Y por supuesto no veían nada. El hombre es un microcosmo. Bajo la piel encierra un firmamento: un «cielo endosomático». Los órganos tienen correlaciones cósmicas. Hay estrellas en el cuerpo. La anatomía y la astronomía –más bien la astrología– son ramas paralelas del saber, pues el cuerpo es el equivalente corpóreo del cielo, que está por encima y por debajo de la piel, dentro y fuera de su órbita. Se deben examinar en el cadáver los restos de la luz natural, es decir, el cadáver de la luz, el cielo muerto. Aquí las metáforas –aquello de que sangra el ocaso, por ejemplo– resultan asombrosamente literales. Paracelso parece un sacerdote azteca. Podía hacer una disección de la noche estrellada y ver constelaciones en el paciente hígado o los impacientes pulmones. Otros sufren ante el cadáver, o lo aprovechan para un aprendizaje o una reproducción agradable por engañosa. El va más allá: ve más allá. Nunca lo dice pero evidentemente ese

«cielo endosomático» abismado en el cuerpo algo tiene que ver con el Verbo encarnado, la altura que se vuelve carne y hueso y luego pan y vino y luz y verdad y vida. Vivir es una diaria resurrección. Lo mismo que sanar o morir. Se le puede quitar la fealdad a las vísceras en un dibujo, a tal punto, como lo logra Da Vinci, que en vez de repulsión provocan un raro hechizo. Se las puede utilizar para leer el futuro o para estudiar en la muerte el misterio de la vida. Paracelso no es la negación de ninguna de estas posibilidades. El ni embellece ni enseña ni engaña: enaltece. El hombre está lleno de astros y de dioses. Las vísceras son planetarias y divinas. Pueden ser clavadas en una cruz y colocadas en un altar. El saber de Aristóteles, el sufrimiento de San Agustín, el desprecio de Hayy y el engaño de Lessing, ante el cadáver de la luz, cobran otro sentido. Tan relampagueante como enaltecido.

5.

«¿Qué placer puede darse en la vista de un cadáver destrozado, que inspira horror?». El santo ha dado una respuesta: el sufrimiento. Nos gustan los espectáculos que nos hacen sufrir, como la tragedia. Pero esa respuesta, recogida en el Capítulo II, «La pasión del teatro», nos deja perplejos e insatisfechos. ¿Acaso no era el sufrimiento de un ser inocente juzgado, torturado, condenado y luego crucificado y coronado de espinas, la raíz de esa nueva religión a la cual Agustín se había convertido? ¿Y no constituía la contemplación del agonizante y luego de ese muestrario de magulladuras, contusiones, punzadas y heridas que era su cadáver, el centro del nuevo culto? De la pasión del teatro al teatro de la pasión: la cruz, la crucifixión, la agonía, la muerte, la contemplación de un cadáver, escenas que se repetirán millones de veces y que de hecho desencadenan los grandes ritos y misterios de la nueva religión. La misa recapitula como sacrificio esa tragedia; y

nos obliga a participar en ella espiritual y materialmente, de una forma verdaderamente dramática: nos comemos a ese Dios, nos cebamos en su sufrimiento. Somos los clavos que lo sujetan y las espinas que con tanto escarnio lo coronan. Pero sólo para mejor sufrir con Él. O en la expresión del santo: para «gozar llorando». Pues así, en el sentido prístino de la palabra, nosotros también somos mártires, que es sinónimo de testigos. Imitamos al Cristo como lo hicieran antaño miles de mártires. Queremos ser, por así decirlo, cardenales de su cadáver.

El cristianismo ha sido una inagotable y convincente metáfora de la fealdad. Una tragedia montada y perpetuada a través de los siglos a partir de la tremebunda escena del Gólgota. Una tunda continua y también una tanda continua. Más que aquel «cadáver por ahí tirado» que nos enseña el santo, más que ningún otro cadáver, nos atrae ese que fue tirado en la cruz como un patético rey sobre su trono. Ha sido contemplado sin parpadeos millones de veces. Está presente siempre –en su cruz– sobre el altar. Y en la hostia. Y en el vino. Su ejemplo llevó al martirio a miles de cristianos, expuestos a veces como cuadros vivientes en el circo, esa galería donde se les desgarraba, evisceraba, devoraba. Sufre y nos hace sufrir. Y gozar. Se hizo nuestra religión y nuestro arte. El vía crucis, el Gólgota, redivivos en el circo y luego aún más siniestramente en las hogueras de la Inquisición, pasaron a nuestras paredes, se convirtieron en nuestras paredes, en nuestra piel. El sufrimiento está presente en todo.

Cristo es nuestro arte y la cruz su museo a la medida. Aun cuando nos da el perdón y la vida, aun cuando mata la muerte del pecado a través de la comunión, lo vemos roto, descuartizado, en la hostia que el sacerdote parte en tres católicos o cuatro bizantinos pedazos. Este momento de la liturgia, conocido como *fractio*, subraya que alimentaremos nuestro cuerpo destruyendo el cuerpo de Dios; y aunque Él lo haya autorizado, aunque Él mismo se des-

truya para alimentarnos, no tarda como aguijón la culpa, la misma que nos obligó a la confesión y a esa comunión que nos condena. Y si de tanto identificarnos con Él sentimos por un instante que somos una misma cosa, una misma carne en carne viva, entonces nos vemos en el espejo de Erisicton, cuya hambre insaciable lo llevó a desgarrar sus propios miembros con sus dientes. Somos pedazos de un dios despedazado. Fractio: el moderno culto a la ruina, al fragmento, a lo incompleto, a lo abandonado, que atribuimos al romanticismo, viene de un antiguo desgarrón. Y si es cierto, como sugiere Pater, que para Miguel Ángel lo incompleto era un equivalente del color en la escultura, esas figuras como atrapadas en el mármol afirman que nacen del mármol, que son piedra. No es poca cosa si pensamos que hemos sido separados de la naturaleza y de nuestra propia naturaleza. Nos modelamos en un dios que es sufrimiento y negación del instinto. Somos naturalezas muertas.

6.

El pecado, que es nuestra fealdad y nuestra muerte moral, nuestra putrefacción en vida, nos ha proporcionado una forma singular de martirizarnos como testigos asqueados de nuestra corrupción. Nadie tiene que torturarnos para que confesemos. Nosotros mismos lo haremos a cada rato para arrancarnos de cuajo la culpa. Cirugía psíquica y disección. Nos abrimos, cadaverizados por el pecado, muertos en vida, para mostrarnos visceralmente, para extirpar el mal y así resucitar. Hay que bautizarse, confesarse, comulgar, vivir de rodillas para matar un poco de muerte y así acumularla de nuevo. Hay que vivir sólo para morir más y más. Exorcismo del diablo que somos, que hemos sido, que sin remedio volveremos a ser. Porque el alma nunca dejará de estar sucia: es de fango. Codificada rigurosamente en los ejercicios espirituales, esa orgía de sufrimiento; disimulada por el laicismo científico en el

psicoanálisis, la confesión es nuestra cotidiana convivencia con la fealdad. El yo se hincha con su congénita maldad y goza llorando. Goza sufriendo en una íntima pero inmensa sala de espejos donde se ve deformado, hipertrofiado, devorado por su propia imagen. «El pecado, tal como hoy se considera –escribe Nietzsche como si adivinara a Freud–, donde quiera que ha dominado o domina el cristianismo, es un sentimiento judío y una invención judía».

Es inmensa la zanja entre la confesión cristiana y la socrática. La mayéutica ni condena ni encadena: ayuda a que nazcan las ideas, libera. Es el arte de partear. El maestro, como un torturador cariñoso, arrincona al discípulo, o al sofista, por medio de preguntas formuladas cada vez con mayor precisión e ironía. Lo hace para que al fin, arrancada la confesión, su víctima de inmediato comience a liberarse de la tiniebla, y a salvarse, con un simple pero decisivo no sé. El pecado era entonces la ignorancia y sobre todo las mil y una formas a veces arrogantes y jactanciosas de ignorar la ignorancia. A golpe de preguntas Sócrates cincela a los discípulos, les da forma. Es Praxíteles, o Fidias, un creador de belleza, de perfección. No un constructor de ruinas. Tú sí sabes, nos dice la culpa, nuestro Sócrates, que no es obstetra sino juez, que no es griego sino francés y se llama Sade. Mírate bien: córtate, disécate, confiesa, sufre, que te castigaré para que puedas gozar llorando. Al Dios que al ofrecernos vino nos dijo: bebe, que esta es mi sangre; y que al ofrecernos pan nos dijo: come, que este es mi cuerpo, tenemos que pagarle, como aztecas, con sangre, con vísceras. Agustín, cuando ya no oculta nada, se arrancará el corazón del pecho para ofrecérselo al cielo: «Este es, señor, mi corazón». *Sursum corda*.

7.

«Paso a paso –seguimos a Nietzsche más allá del bien y del mal–, he ido descubriendo que hasta el presente, en toda gran

filosofía se encuentran injertadas no sólo la confesión espiritual, sino sus sutiles “memorias”, tanto si lo ha querido su autor como si no se ha percatado de ello». Yo me atrevería a asegurar que en toda gran realización humana, tanto en las filosóficas o artísticas como en las científicas, hay una confesión. En la geometría euclidiana se confiesa Euclides y también la polis. En la Gran Pirámide se confiesa Cheops y también la misteriosa cultura que logró casar al desierto y el Nilo. Alejandro es una confesión macedonia y Napoleón una confesión francesa. Cada acción y cada axioma, cada saber y cada hacer, hasta cada ignorar, son confesiones. Pero la mecánica y la dinámica que asociamos a esta práctica tienen características muy específicas que conviene resaltar. Este hacer que es un aseo espiritual, par de la lógica como aseo intelectual, tiene una retórica transmutante: permite –o exige– a la lengua escuchar más que al oído y al oído hablar más que la lengua. Si es posible entrever la estructura del diálogo platónico en la tragedia clásica, hay que buscar el espíritu y la técnica de la confesión cristiana en el diálogo platónico. En un caso se trata de extirpar la ignorancia y en otro el pecado, la culpa, un saber implacable y nada socrático. El confesor es Sócrates pero también Dios, ese Cristo que había sido un maestro ejemplar. Vade retro al evasivo rétor: no hay sofisma que valga. Las retóricas de quien se arrodilla y confiesa nada pueden contra quien sabe y puede preguntar y repreguntar, exigiendo cuentas tan claras como un tesorero de Kublai Kan y detalles que ni el olvido más diligente podrá disimular. Auscultar y ocultar se pueden trabar en una lucha tenaz. Pero se trata de una lucha desigual: el que se oculta al confesar incurre en otro pecado aún más grave. Y Dios lo sabe: no hay laberinto en su oído. No te puedes esconder detrás de palabras oscuras o astutas pues en todas y cada una Él escucha el corazón: lo ausculta en tus frases o disfraces. Y puede, como una esfinge, hacer preguntas cortantes, decisivas, peligrosas. De nada sirven

tus argucias pertinaces, tus locuaces peros. Tiene escalpelos en la lengua.

«Tú me hacías retorcerme y entrar en mí mismo, quitándome de mis propias espaldas en las que yo me había puesto porque no quería mirar mi propio rostro. Me ponías frente a frente de mí mismo para que viera mi fealdad, cuán sórdido y disforme era yo, cuán manchado y ulceroso. Me horrorizaba el verme así, pero no tenía manera de huir de mí mismo». San Agustín se siente tan arrinconado como un sofista ante Sócrates. El confesor tiene que saber sorprender con sus preguntas y quien confiesa tiene que aprender a sorprenderse. Pues, según Nietzsche, «ocurre con las cosas del espíritu como con las del cuerpo: el que está habituado a verse en el espejo, olvida, al cabo, su fealdad; únicamente el pintor le restituye de nuevo la impresión. Pero se acostumbra también a la pintura y olvida su fealdad por segunda vez. Esto conforme a la ley general que hace que el hombre no 'soporte' lo que es invariablemente feo si no es por un momento: lo olvida y lo reniega en todos los casos. Los moralistas deben tener en cuenta este 'momento' para colocar sus verdades». La sorpresa es un elemento clave de la persuasión. Un indiscreto método para desenmascarar y desenmascararse, capaz de generar una sinceridad irrefrenable, sin la cual no se genera la dialéctica del asco y la penitencia.

En la historia transcurren simultáneamente muchas historias. Unas, vocingleras, cuentan con más heraldos que la muerte. Otras, inadvertidas en las lentas mutaciones del devenir, hay que saber sorprenderlas, pues se disimulan hasta en los hechos donde resaltan, como si una vocación de ocultamiento protegiera con dobleces secretos milenarios, inopinados reveses. La inusitada evolución del cuarto sacramento, por ejemplo, entresacada de *La Gaya Ciencia*, es una extraña historia sin voceros. Al cabo de dos mil años la confesión venció al Dios cristiano. Al exigir a la moral cristiana una sinceridad implacable, los confesionarios la transforman en

una conciencia científica. Potencialmente subversivos, y siempre riesgosos, disipan los misterios y matan a Dios. El oído sagrado, la tumba de los secretos, se convierte en una cruz definitiva. Muere la vida eterna: en vez de resurrección sin muerte, hay sólo muerte sin resurrección.

8.

No he leído las *Confesiones* de Algazel pero intuyo que me asomaría a gusto en su noción del *dawq*. Frente al conocimiento intelectual, propone otro tipo de saber: la degustación mística, un saboreo no accesible a través de la mente sino del corazón como asiento de la intimidad última, un más allá no irracional de la razón. Es el «cono de fuego» de Ibn Tufayl, el mismo que San Agustín mostró a Dios y a sus lectores, esos átomos de Dios. El pulso, las palpitations, el calor de la sangre, son manifestaciones palpables de las emociones. De ahí que para dar forma a lo informe, para hacer visible lo invisible, se exteriorizara la intimidad mediante metáforas viscerales. No hay bolero sin corazón. Ni rezo. Ni confesión. A más despecho, más corazón: mientras más bulle por dentro el hervidero emocional, más exteriorizada y expuesta la palpitante reina de las vísceras. Por eso un libro como *El filósofo autodidacto* suele convertirse literalmente en una lección de anatomía.

La búsqueda de la verdad, al pasar por el agustiniano «sacrificio de la confesión», muestra desgarrado lo más íntimo y esencial del hombre, que es el alma, cuya esencia a su vez es Dios. Del yo pensador al yo pecador, el proceso padece una crisis: exige una sinceridad última nada ajena al principio socrático fundamental: conócete a ti mismo. Una y otra vez sentimos a Sócrates en San Agustín. «Yo me conozco mal» –asegura–. «Tú me conoces bien». «¡Pobre de mí, pues ni siquiera sé con precisión qué es lo que no sé!». «Sólo una cosa sé –le dice a su Maestro, que pudiera ser Sócrates

pero es Dios mismo—, y es que sin Ti soy desgraciado». Las *Confesiones* parecen responder a una mayéutica implícita e implacable. No está en juego la mente sino el alma y las veras se aquilatan en la sinceridad. «Tú sabes, Señor, que no miento; que mis palabras expresan lo que tengo en el ánimo». Más que un saber, un saber ser. Un ser a secas. Por eso resulta tan estremecedora y eficaz la metáfora del sacrificio: expresa la voluntad cumplida de mentir menos hasta no mentir. El «cono de fuego», arrancado, arde en el altar: «Este es, Señor, mi corazón».

La anatomía de la confesión como sacrificio asoma a veces de forma más deliberada, más clínica si se quiere, como si el saber y el saberse no tuvieran ya el filo súbito del cuchillo sino el metódico pulso del bisturí. Sentimos a San Agustín en Montaigne, cuyos *Ensayos* son amenas y provechosas confesiones. El yo como archivo: esbozada, por lo general oblicua pero nunca teatral, enciclopédica, sumida en proliferantes citas y alusiones, la intimidad de Montaigne descubre a un yo audaz y sorprendente. «En el mundo no he visto monstruo ni milagro más concreto que yo mismo». Su tema, como el de San Agustín, es la primera persona del hombre. Su propia primera persona: «Como quiera que me encontrase además enteramente desprovisto y vacío de otra materia, decidí presentarme a mí mismo como tema absoluto de mi obra. Es el único libro en el mundo de esta naturaleza, por haber sido realizado con criterio tan singular y extravagante, y en él nada hay digno de notarse aparte de esa circunstancia anormal, pues en cosa tan vana y desvalorizada ni el obrero más diestro del universo hubiera salido triunfante de su cometido». Pero ese yo tan novedoso, renacentista a carta cabal, puede apoyarse en una variante de la metáfora del sacrificio aún más impresionante: se desnudará hasta los huesos. Se somete a una radiografía y a una tomografía tan completas como embrionarias. No se podía mostrar atravesado por la luz pero hizo cuanto pudo por lograrlo.

Aprovechó como rayos X los recientes e impactantes dibujos anatómicos de Leonardo o de Vesalio. He aquí lo que nos dice desde su hipotético y casi surrealista quirófano: «Yo me presento como si se tratase de un esqueleto, al que se le ven las venas, los músculos, los tendones, cada órgano en su lugar: la tos producirá un efecto; la palidez o la palpitación del corazón, otros diferentes, aunque nunca de un modo afirmativo. No describo mis gestos, sino mi ser y mi esencia». El sacrificio como vivisección.

9.

Siempre me ha parecido un tanto sospechoso Rousseau, por jactancioso e inexacto. Desde las líneas iniciales de sus *Confesiones*. «Estoy comenzando una empresa, hasta ahora sin precedente, y que nunca tendrá imitadores. Deseo revelar a mis semejantes la semblanza de un hombre en toda la verdad de su naturaleza, y ese hombre soy yo mismo». Su título era una repetición, sus primeras palabras también. Para colmo ha tenido muchos imitadores. Entre ellos, por lo visto, San Agustín y Montaigne. «Hablar mucho de sí mismo —es recomendable que quienes pretendan confesar recuerden estas palabras de Nietzsche— puede ser un medio para ocultarse». La confesión puede prestarse para engaños. Es posible engañar al confesor. O tratar de engañarse a sí mismo. O a Dios. La escenografía montada por Rousseau en su primera página evoca aquella aglomeración de curiosos que vimos en San Agustín. O el cuadro de Rembrandt que inmortaliza las doctas lecciones del profesor Nicolaes Pietersz Tulp. El histriónico Jean Jacques, tirado en sus palabras como un cadáver, está listo. La página se levanta como un telón. ¡Oíd! ¡Atención! «He revelado lo más íntimo de mí, como Tú lo has visto, ¡o Ser Eterno! Reúne a mi alrededor la incontable hueste de mis semejantes; que escuchen mis confesiones, lamenten mi bajeza, y sonrojen con mis imperfecciones». Estamos convo-

cados para la vivisección de Rousseau por Rousseau. Escucharlo, insinúa, será como disecar uno de esos cadáveres apestosos que lo obligaron a abandonar el curso de anatomía de M. Fitzmorris en Montpellier. Una invitación irresistible para millones de confesores a lo largo de un par de siglos.

Confieso que mi oído tiene más laberinto para Agustín y Montaigne. Para el santo que dijo: «Hazme casto, pero no ahora»; y para el ensayista que al ofrecernos «un libro de buena fe» nos advierte que no vale la pena perder el tiempo en «tema tan frívolo y tan vacío». El escueto prefacio fechado el 1 de marzo de 1580 parece señalarnos las salidas de emergencia de un 747 y demuestra la asombrosa cortesía del autor. Ahí mismo, por si acaso tomamos en serio su advertencia, se despide. Cada vez que leo agradecido esas dos sencillas pero rutilantes palabras, me siento libre. Por un instante me siento Montaigne. Adiós, pues.

Caracas, 24 de mayo 2005